

Editores:

Mercedes Arriaga Flórez

Rodrigo Browne

José Manuel Estévez Saá

Dolores Ramírez Almazán

Víctor Silva Echetoo



*En el Espejo de la Cultura:  
Mujeres e Iconos Femeninos*

ArCiBel  Editores

# EN EL ESPEJO DE LA CULTURA: MUJERES E ICONOS FEMENINOS.

Editores:

Mercedes Arriaga Flórez


Rodrigo Browne

José Manuel Estévez Saá

Dolores Ramírez Almazán

Víctor Silva Echeto.

ArCiBel  Editores

 Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras

## **EN EL ESPEJO DE LA CULTURA: MUJERES E ICONOS FEMENINOS.**

1ª edición 2004

Ilustración de la portada: Anna María di Terlizzi

Coordinadores:

Mercedes Arriaga Flórez, Rodrigo Browne, José Manuel Estévez Saá,  
Dolores Ramírez Almazán, Víctor Silva Echeto.

Traductora de los textos italianos:

Ángeles Cruzado Rodríguez

Proyecto de Investigación y edición del Grupo de Investigación de la  
Junta de Andalucía:

“Escritoras y escrituras” (HUM753)

Directora:

Dra. Mercedes Arriaga Flórez

Investigadores participantes:

Dr. Rodrigo Browne, Dr. José Manuel Estévez Saá, Dra. Carmen García  
Navarro, Dr. Víctor Silva Echeto, Juan Félix Bellido Bello, Ángeles  
Cruzado Rodríguez, Filippo di Bennardo, José Antonio García Barriga,  
María Jesús Soler Arteaga, Mar Márquez Espinos, Dolores Ramírez  
Almazán, Leonarda Trapassi y Amalia Ortiz de Zárate.

Arcibel Editores y Grupo de Investigación “Escritoras y escrituras”


ISBN 84933318-1-3

# EN EL ESPEJO DE LA CULTURA: MUJERES E ICONOS FEMENINOS.

Editores:

Mercedes Arriaga Flórez  
Rodrigo Browne  
José Manuel Estévez Saá  
Dolores Ramírez Almazán  
Víctor Silva Echeto.

ArCiBel  Editores

 Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras

## En el Espejo de la Cultura: Mujeres e Iconos Femeninos

INDICE	4
APERTURA	6
Mujeres, comunicación y culturas de Víctor SIlva.	
CAPÍTULO I	11
ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (Universidad de Sevilla): “Los modelitos de Lara: Género y construcción autobiográfico en Tomb Raider.”	
CAPÍTULO II	17
BELLIDO, Bello, Juan Félix, (Grupo de investigación “Escritoras y escrituras”, Universidad de Sevilla): “Leonor López de Córdoba. De la oscuridad a la luz por la palabra expresada”.	
CAPÍTULO III	24
CORTES IBAÑEZ, Emilia (UNED, Albacete): “La niña de luto de Manuel Summers: fresco social de la España de los 60”.	
CAPÍTULO IV	31
CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles, (Grupo de investigación “Escritoras y escrituras”, Universidad de Sevilla): “El mal tiene nombre de mujer: del Olimpo a la meca del cine”.	
CAPÍTULO V	46
DI BENNARDO, Filippo, (Grupo de investigación “Escritoras y escrituras”. Traducción de Ángeles Cruzado Rodríguez), “La religiosidad popular en Alda Merini”.	
CAPÍTULO VI	55
ESTÉVEZ SAÁ, Margarita (Universidad de Santiago de Compostela): “La importancia de contar pequeñas historias según Sally Morgan y Arundhati Roy”.	
CAPÍTULO VII	68
GARCÍA BARRIGA, José Antonio, (Universidad de Sevilla. Grupo de investigación “Escritoras y escrituras”), “Escritoras Con-DADOS”.	
CAPÍTULO VIII	75
GARCÍA Navarro, Carmen, (Universidad de Almería. Grupo de investigación “Escritoras y escrituras”), “La Representación de la vejez en los personajes femeninos de la novelística reciente de Doris Lessing”.	
CAPÍTULO IX	88
LORENZO MODIA, María Jesús (Universidad de A Coruña): “La mujer y la cultura popular en la Inglaterra del siglo XVIII”.	

CAPÍTULO X	97
MARQUEZ ESPINOS, Mar, (Universidad de Sevilla. Grupo de investigación “Escritoras y escrituras”), “Imagen de una viajera italiana del siglo XIX: Amalia Nizzoli”.	
CAPÍTULO XI	105
MAZZOTTA, Patrizia (Universidad de Bari, Italia. Traducción de Ángeles Cruzado Rodríguez), “Las revistas femeninas: ¿cultura de las mujeres o para las mujeres?”	
CAPÍTULO XII	113
OCHOA FERNÁNDEZ, María Luisa (Universidad de Huelva): “La figura de la abuela como agente cultural en la diáspora cubana”.	
CAPÍTULO XIII	123
ORTIZ DE ZÁRATE. Amalia (Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Grupo de investigación “Escritoras y escrituras”): “Brujas dentro y fuera del régimen. Una lectura a partir de la obra dramática de Carril Churchill.”	
CAPÍTULO XIV	132
PORRAS, Soledad (Universidad de Valladolid): “Ellas abrieron camino. La mujer en la obra de Manuel Halcón”.	
CAPÍTULO XV	147
SALORIO DÍAZ, Marta (Universidad de A Coruña): “Paralelismo entre la poesía de Rosalía de Castro y la poesía femenina escocesa del período anterior a la unión con Inglaterra”.	
CAPÍTULO XVI	154
SILVA ECHETO, Víctor Manuel (Universidad de Sevilla): “Las comunicaciones de las culturas múltiples”.	
CAPÍTULO XVII	164
SOLER ARTEAGA, María Jesús (Universidad de Sevilla): “La Pensadora Gaditana y sus cartas de damas”.	
CAPÍTULO XVIII	172
TRAPASSI Leonarda, (Universidad de Sevilla): “Modelos femeninos y cultura popular en la narrativa de Maria Messina”.	
CAPÍTULO XIX	179
VINELLA, Maria (Universidad de Bari, Italia): “Cómics y gender. Nuevas creatividades. El contra-diseño y el contra-cómic”	

## MUJERES, COMUNICACIÓN Y CULTURAS

Víctor SILVA ECHETO

### I- INTRODUCCIÓN

Analizar la relación entre la cultura, los discursos de género y las diversas posibilidades estéticas que se presentan en una época de mutaciones capitalistas, migraciones culturales, multiplicación de las identidades (cuando no desaparición de las mismas por los excesos de identificaciones), desaparición de la distinción entre lo público y lo privado, importancia de los artefactos de comunicación en la tercera etapa del capitalismo y complicación global por la emergencia de lo local o la aldeanización de lo global, es uno de los objetivos centrales del volumen que usted tiene entre sus manos. Son momentos en que las tecnologías de la Comunicación y de la Información diseminan los tiempos y los espacios y, en ese sentido, emplazan de manera novedosa a los sujetos y a las relaciones e intercambios que se producen entre ellos. Entre esa novedad, se encuentra la asunción de espacios por negatividad o no lugares, sitios sin relación, historia o identidad. Es decir, (no) espacios que vuelven disyuntiva la temporalidad e impiden las relaciones estables entre los sujetos, característica esencial, en la conformación de las identidades.

Terry Cochran (1996: 159) señala con acierto que “el hecho de pensar en la cultura (...) topa con numerosos obstáculos”. Los dispositivos de comunicación, claves en la transnacionalización capitalista, extendieron el debate en torno a la cultura “a toda clase de discursos, desde la economía hasta las ciencias humanas y la simple transmisión de noticias, convirtiéndose así en un discurso realmente transnacional” en cuanto a su alcance. La cantidad de materiales sobre el tema de la cultura que se incrementa todos los días en las universidades y en las industrias culturales (incluyendo las mediáticas), “tiende a enmascarar el reto, realmente necesario, de aceptar la cultura y sus modos de funcionamiento, todo ello enredado tanto en una concepción de la tradición, de la autonomía lingüística y de las instituciones”, que aseguran la estabilidad social, como en temáticas relacionadas con el poder, la nación y el estado, como con la desestabilización de éste por la emergencia del Imperio, descentrado, diseminado y abierto.

## II- CULTURA(S)

En ese marco es preciso comenzar aclarando términos, como cultura e identidad, que son complejos y sobre los que existen tantas definiciones como perspectivas posibles de estudios.

En este libro usted tendrá una diversidad de aproximaciones al concepto de cultura. Esa pluralidad de interpretaciones y enfoques enriquece los análisis sobre uno de los temas claves de esta compleja contemporaneidad.

Porque no hay que obviar que las identidades y las culturas, en tiempos donde se pluralizan, deben ser analizadas y estudiadas desde perspectivas transversales, transdisciplinarias y plurales.

Armand Mattelard y Érik Neveu (2003, 2004: 13), en uno de los últimos trabajos publicados en español sobre los estudios culturales, expresan con acierto: “la noción de cultura es una de las que, dentro de las ciencias sociales, han suscitado los trabajos más abundantes y también los más contradictorios”. Desde su concepción bellaartística hasta su amplitud antropológica, desde lo estético sin contaminaciones hasta las formas de vida o, como diría Pierre Bourdieu, estilos de vida, que producen materiales que aseguran la distinción entre los sujetos. Desde una concepción binaria que separa la naturaleza de la cultura hasta una tercera que amplía los diálogos y alianzas entre ellas. En la primera, la naturaleza se concebía como lo desordenado, lo caótico, lo impuro, lo indomesticado; lo cultural, por su parte, se concebía como lo ordenado, lo puro y lo domesticado. La naturaleza era el caos y la cultura el cosmos. Este pensamiento dicotómico, se contextualizaba en el marco de otras dicotomías que separaban al hombre de la mujer, la mente del cuerpo, lo animal de lo humano y lo primitivo de lo civilizado.

En palabras de Mattelard y Neveu (2003, 2004: 13): “La Gioconda y la socialidad que se apodera de los asistentes a un partido de fútbol servirían para ilustrar” los dos polos. Éstos son: el del “panteón de grandes obras ‘legítimas’” y el de lo antropológico que engloba “las formas de vivir, sentir y pensar propias de un grupo social”. Otra oposición que se presenta es la de las obras consagradas y las que pertenecen a la cultura de masas, producidas por las industrias culturales. En esta última se puede señalar una dualidad más entre cultura popular y cultura masiva, que le debe mucho a los estudios de Antonio Gramsci<sup>1</sup> sobre lo – que posteriormente se llamaría por parte de algunos autores como Martín Barbero y Méndez Rubio- “lo popular- masivo”. El concepto de lo popular- masivo, por otra parte, se entronca con las nociones de hegemonía y subalternidad de Gramsci.

Este aspecto reafirmó la imposibilidad de separar entre alta y baja cultura. Esa imposibilidad dicotómica de analizar la cultura es analizada por



Terry Cochran con las siguientes palabras: “de ahora en adelante la cultura no se puede discutir adecuadamente empleando términos como ‘élite’ versus ‘popular’, dicotomía que todavía define con frecuencia la línea del debate en los países industrializados” (1996: 86). Hay que aclarar que en las Américas esas dicotomías nunca han tenido mucho éxito, ya que históricamente se han producido mezclas (hibridaciones, diría García Canclini) entre lo culto y lo popular, lo masivo y lo popular, emergiendo, de esa forma, fenómenos novedosos e interesantes de mestizajes. También a los beneficios del mestizaje se refiere Ulf Hannerz (1996: 113):

Para mí al menos, “mestizo” tiene connotaciones de creatividad y de riqueza de expresión. Los conceptos de lo mestizo también dan a entender que todavía hay esperanzas para la diversidad cultural. La globalización no tiene por qué ser sólo una cuestión de homogeneización completa y de largo alcance; la creciente interconexión del mundo también produce ciertos beneficios culturales. Luego, “un poco de aquí y otro poco de allá, así es como se introduce lo nuevo en el mundo.

Con el incremento del peso de los artefactos de comunicación y la movilidad de personas y culturas por el mundo, se conforman procesos intermediarios entre las culturas. Estos le suman a las mezclas culturales, la imprevisibilidad que se produce en las interconexiones del caos- mundo, en detrimento del sistema- mundo, desde el que se ordenaba. Desde esa imprevisibilidad, de las culturas sin guiones prefijados, se producen procesos de criollización, de mezclas desordenadas y en permanente transformación.

La cultura contra la naturaleza, como su aliada, como su domesticación, y, también, como extensión de la barbarie. Para Walter Benjamin, todo documento de cultura comporta, asimismo, un documento de barbarie.

En resumen, una amplia gama de posibilidades para enfrentarse al concepto de cultura, una noción que tiene demasiados pliegues y envoltorios, por ello es preciso comenzar a desplegarlos, aclarando perspectivas y términos.

### III- EN EL ESPEJO DE LOS SEXOS Y LAS CULTURAS

Otro elemento clave que hay que tener en cuenta en el debate contemporáneo sobre la cultura, es el de la conciencia de género. Es decir, las mujeres emergen desde políticas de liberación, como un sector que ha puesto en cuestionamiento no sólo las dominaciones masculinas, sino también las económicas y coloniales.

“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, “acalambada 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 es, en cambio, la demanda de reelaborar significantes convergentes entre tales categorizaciones y a través de ellas.

**BIBLIOGRAFÍA**

ANZALDÚA, Gloria (1997) *Borderlands/ La frontera, The New Mestiza*. San Francisco, Spinters/ Aunt Lute.

BHABHA, Homi K (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial.

BUTLER, J. (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós.

GLISSANT, É. (2002) *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona, Del Bronce.

HARAWAY, D. J. (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.

HANNERZ, Ulf (1996) *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid, Cátedra y Universitat de València. 1997.

MATTELARD, Armand y NEVEU, Érik (2003) *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona, Paidós. 2004.

(Notas)

<sup>1</sup> “La cuestión de la llamada ‘literatura popular’, con el correlativo éxito de la literatura por entregas (novelas de aventuras, policíacas, de misterio) entre las masas nacionales, éxito asistido por el cine y los periódicos” (Gramsci en Cochran, 1996: 178).

CAPITULO I  
“LOS MODELITOS DE LARA”:  
GÉNERO Y CONSTRUCCIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN  
TOMB RAIDER

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ  
Universidad de Sevilla

Los videojuegos se han convertido en la última frontera de la construcción autobiográfica, donde la proyección del “yo”, concepto-categoría tradicionalmente construido en masculino, puede incluso saltarse las barreras de género para encarnarse en una heroína-guerrera, y además de muy buen ver, como es Lara Croft, la protagonista de Tomb Raider. Si todos los mass-media son metáforas activas, porque tienen el poder de traducir la experiencia en formas nuevas, como sostiene Macluhan, concretamente este videojuego constituye una de esas formas nuevas en las que se plasma la categoría autobiográfica de la identidad-identificación en su versión más tercer milenio, es decir, como capacidad de poner en discusión la propia identidad para escoger otra que supere las discriminaciones raciales y sexuales o, al contrario, que afirme la superioridad de un modelo, cambiando las propias características físicas, aunque sea en la ficción.

La misma caracterización no muy definida de Lara Croft, que a veces se presenta bajo la falaz apariencia de una arqueóloga, aunque después se nos revela como espía, o aventurera y exploradora de parajes, o sobre todo mujer-rambo que sabe manejar perfectamente toda clase de armas, apunta a un nuevo concepto de identidad híbrida y abierta. Lo que está claro es que Lara Croft es sobre todo un cuerpo, es decir cualquiera que sea la identidad que ella adopta, su único soporte es el cuerpo, convertido en instrumento para la acción. Cualquiera que sea el yo que Lara utiliza se identifica completamente con su identidad externa, con sus gestas. Aunque Lara se presenta como cuerpo femenino, el prototipo de comportamiento que encarna es el del héroe. Sus peripecias se encuadran en el modelo de referencia que Bajín llama heroico-aventurero<sup>1</sup>, que se contrapone al doméstico-social, ámbito por excelencia de los personajes femeninos. La identidad híbrida que Lara Croft representa: cuerpo de mujer que actúa en un ámbito tradicionalmente masculino, no es una novedad. Hay antecedentes míticos, como las Amazonas, y antecedentes

literarios en las muchas mujeres-soldados que aparecen en diferentes obras de diferentes literaturas europeas, la más cercana a nosotros es quizás Catalina de Erauso, la monja alférez del siglo XV.

Claro que el cuerpo de Lara Croft no es exactamente un cuerpo de mujer, sino un cuerpo modificado por la técnica gráfica, que es una especie de cirugía plástica que actúa sobre las imágenes en las que después nos reconocemos, aunque de lejos. Este cuerpo reconstruido, recoge elementos de las top-model, de las culturistas y de las muñecas en general, y se caracteriza por una serie de signos externos de gran moda: pechos inusualmente alzados, cejas y labios dibujados con micropigmentación y labios engordados más de lo normal por efecto silicona. Es un cuerpo joven que posee una piel perfectamente planchada y libre de imperfecciones. Este cuerpo modificado por la técnica, puede sustraerse a imposiciones sociales, a roles y a estereotipos tradicionales, y en este sentido Lara Croft representa un sujeto femenino no débil, liberado de la tradicional visión victimista, y sentido de la culpabilidad.

Si trasladamos los elementos del pacto autobiográfico al texto videojuego, vemos que la identificación autor, narrador, personaje se mantiene, no en una triple identidad pero sí en un triple campo de fuerzas: el autor del videojuego proyecta el personaje pensando en el posible jugador, que actúa como una especie de narrador en el sentido de que tiene poder para elegir el nivel de juego, las armas que utilizar, y libertad para mover el personaje a su antojo, siempre dentro de las posibilidades que el autor ha planeado a priori para él. En el videojuego se aprecia mucho más lo que Bajtín<sup>2</sup> llamaba la presencia invisible del autor. Ahora bien el jugador cuando entra en el juego, tiene que hacerlo obligatoriamente renunciando a su identidad de persona en el mundo para adoptar la identidad de Lara. O sea el jugador abandona su cuerpo de verdad para entrar en el cuerpo de Lara y poderse mover por la ficción del juego.

El andrógino de Lara está planeado de cara a esa doble identificación con el posible jugador o la posible jugadora, es un especie de comodín o pas-pourtout. Los jugadores masculinos ven en Lara un cuerpo diseñado para agradecerles o excitarles, sin contar el vértigo de realizar el sueño masculino de meterse en un cuerpo de mujer, del que también hay numerosos antecedentes incluso en el cine. Para las jugadoras femeninas el cuerpo de Lara es una bendición, porque consiguen un cuerpo perfecto sin tener que pasar por los gimnasios, ni el gabinete de estética, además de poder salir del pasivo y aburrido mundo femenino. El erotismo de Lara añade un poco de picante al juego, que de por sí es invitación a la acción y no al sentimentalismo. Lara representa al mismo tiempo el guerrero y “el reposo del guerrero”. Por ese motivo el jugador

o jugadora, entre un disparo y otro, puede entretenerse volviendo la cabeza de Lara 180 grados para mirarse sus protuberantes cuartos traseros o bajar la cabeza para admirar sus prominencias anteriores, bien sea para autocomplacerse narcisísticamente con el nuevo cuerpo conquistado en el espacio virtual, bien sea para convertirse en un voayer clandestino. Como sostiene Andre Lorde, el erotismo se coloca entre la afirmación de nosotros mismos “y el caos de nuestras emociones más fuertes”<sup>3</sup>, y actúa como fuerza creativa y provocatoria, como energía que conduce a la autorevelación. Es precisamente en la autorevelación, en la exhibición, donde erotismo y heroísmo se dan la mano porque, como sostiene Blanchot, “el heroísmo es revelación .. el héroe que no actúa, no es nada”<sup>4</sup>.

El heroísmo nos lleva a una construcción autobiográfica que se convierte en mitografía. No hay que olvidar que en *En The last Revelation*, la cuarta entrega del juego, Lara muere, así que en el juego siguiente, *Tomb Raider chronicles* sus amigos se reúnen para contar cada uno una historia de la fallecida Lara. Los cuatro capítulos que componen el juego son fragmentos de una autobiografía contada por “personas interpuestas”, que utilizando la memoria reconstruyen sus aventuras. El carácter testamentario y “a posteriori”, de toda autobiografía se convierte literalmente en monumento. De hecho, en el tiempo de espera para cambiar de un nivel a otro, la imagen que sale es la de la estatua de Lara en lo que parece un cementerio. Imagen que nos recuerda que todo lo que estamos viendo a continuación es un recuerdo que vuelve, el pasado que cobra vida de nuevo. Con lo cual el juego de las identificaciones se complica y se multiplica en el eje cronológico: el jugador del presente utiliza la identidad de Lara en el presente, pero que en realidad es el recuerdo revivido de su identidad pasada. Pero también en el eje espacial y situacional asistimos a un abanico de identificaciones cambiantes. El juego se divide en cuatro capítulos, el primero se desarrolla en Roma, donde Lara va en busca de la piedra filosofal, el segundo escenario es Rusia (ya tocado por 007, en la película *De la Rusia con amor*), donde Lara intenta colarse en una base naval, el tercero se desarrolla en un escenario agreste en Irlanda, y el cuarto es un rascacielos al que Lara tiene que subir.

La movilidad en la representación de Lara se manifiesta también en los cambios de vestido en cada uno de los niveles del juego. En el primer nivel Lara está en el palco de un teatro escuchando una opera. La vemos en vestido de noche escotado por delante y por detrás, ceñido con largos guantes del mismo color, estilo Gilda, pero en cuanto comienza la acción nos damos cuenta que su vestido lleva dos grandes aberturas laterales, lo que le permiten una gran movilidad para realizar sus saltos acrobáticos. Es interesante como esconde la

piedra filosofal en la liga antes de emprender la huida. Después en las calles de Roma vuelve a su tradicional pantalón corto con cartucheras a los lados. No olvidemos que Lara dispara con dos pistolas a la vez. En el segundo nivel viste un traje de camuflaje militar largo; en el tercero vuelve a su atuendo tradicional, camiseta blanca, pantalón verde, chaleco verde sin armas; en el cuarto la vemos enfundada en un mono negro muy adherente con unas gafas negras a juego y el receptor en la oreja. Es interesante notar como las armas hacen juego con el resto de la ropa: el traje negro lleva fusil negro de asalto en la espalda, lo que denotan la deuda que Lara tiene con otros modelos de consumo como Barbie.

El videojuego al pedir al jugador /jugadora la identificación con el personaje realiza una reduplicación virtual de su yo. Los diferentes escenarios en los que después se desarrolla el juego “están llenos de ambivalencias, de fetiches que ligan el sujeto y su doble a una condición de realidad y transfiguración al mismo tiempo”, como señala Paparoni a propósito de Internet<sup>5</sup>. Como sucede en la construcción autobiográfica el jugador se desdobra en personaje, que es su otro-yo en su otro-mundo de ficción. Ahora bien ¿que implicaciones simbólicas conlleva enfundarse en el cuerpo de Lara Croft? Intentaré exponerlo a través de un análisis semiótico, cuyo objetivo es descubrir las “técnicas con las que se construye la ideología”<sup>6</sup>, incluso en los lugares más insospechados como pueden ser los videojuegos, que tan insospechados no son, puesto que ocupan un papel importante en la autoformación de los más jóvenes, como demuestran los últimos estudios sobre didáctica<sup>7</sup>.

Empecemos diciendo que Lara Croft representa un prototipo de mujer de raza blanca, aunque no aria, aunque sus ojos ligeramente rasgados y de color marrón, indican una mezcla con la raza asiática, no sé si tributo a la tecnología japonesa. Su aspecto y su forma de vestir, hemos dicho, cambian según el nivel de juego y según el juego que debe realizar, aunque su aspecto más popular es una mezcla entre boy scout y chica del balet, al contrastar ostentosamente la perfección de su maquillaje y sus facciones con sus botas militares, su pantalón corto y sus calcetines gordos. Hay un factor importante que no hay que olvidar, Lara es pelirroja, y ya se sabe la atribución de peligrosidad que en una mujer eso comporta, y viéndola disparar a todo bicho viviente, la verdad es que no nos quedan dudas sobre la correspondencia entre su carácter y su color de pelo. Lara Croft es un arquetipo de mujer y en este sentido resucita la imagen de las antiguas diosas preclásicas. “Las diosas son mujeres arquetípicas de hembras humanas, tales como las ven los hombres” afirma Pomeroy<sup>8</sup>. Diosas polifacéticas que no ofrecen una visión monolítica de la feminidad, como sucede después en la iconografía judeocristiana.

Para ser más exactos, la figura de Lara Croft es similar a la de una

antigua diosa fálica, representación hemafrodita con pechos de mujer y órganos sexuales masculinos, que podrían ser las dos cartucheras con sendas pistolas colgadas de la cintura, o el largo fusil que lleva otras veces en la espalda. Este tipo de diosa aludía a la bisexualidad, lo que nos lleva de nuevo a la ambivalencia o al híbrido que Lara representa.

Lara está dotada de un atributo femenino por excelencia: el pecho prominente lo que, según Asunción González, “concentra mayoritariamente el interés visual y táctil de los niños”<sup>9</sup>, (y de los no tan niños, añadido yo), pero por otra parte es la negación de la maternidad, como pasaba con las tres diosas vírgenes del Olimpo: Artemisa, Atena y Hestia.

En principio Lara Croft podría clasificarse como una *parthénos*, es decir, una mujer virgen o no, que no está casada, ni sometida a un marido. Lo interesante del prototipo de la *parthénos* es que incluye dos aspectos que en Lara Croft resaltan especialmente: el erotismo y la independencia. que juntos la hacen especialmente deseable, al menos por parte de un público masculino como demuestran algunas encuestas<sup>10</sup>, aunque al mismo tiempo Lara representa un deseo imposible de realizar. O sea, es una variante virtual del “oscuro objeto” del deseo. Ahora bien, por lo que se refiere a la independencia, hay que decir que los movimientos de Lara se ven limitados por la presencia de un guía, Queiman, (hombre, porque ¿dónde se vio un guía mujer?), o de un ayudante de nombre Neck.

La presencia del guía o del ayudante, (que no es un ayudante cualquiera, sino el que está en la sala de control y dirige a través de un auricular las operaciones) puede leerse en varias claves, la primera señala que no hay convergencia entre adultez y feminidad. Disyunción que parece quedar subrayada en algunos capítulos del juego, donde Lara se presenta con 16 años y con un par de trenzas que confirman externamente su juventud. La segunda apunta a la versión tradicional de la autoestima femenina, que necesita contar con la aprobación de un hombre, porque en él reside el valor de la mujer.

Sea cual sea la clave que queramos atribuirle, la identidad de Lara está matizada por una alteridad masculina y entre ambas existe una complementariedad asimétrica. Tradicionalmente ya se sabe que tomar decisiones y abrir caminos son atributos masculinos, mientras que ejecutar órdenes y seguir consejos son actitudes femeninas. En ese sentido son interesantes las primeras escenas de *The last revelation*, el cuarto juego de la saga: en una obscuridad total nace una luz que alguien abre desde la otra parte de un muro sellado, en contraluz se perfila la imagen del guía de Lara, ataviado a lo Indiana Jones. Este procedimiento de total obscuridad donde se perfila una figura de luz, había sido utilizado en el cine en películas como *Frankenstein* y en *El gran dictador*, para indicar la llegada



de un salvador. En este caso nos sorprende que sea el guía y no Lara el que nace de la luz, usurpando el papel de protagonista. Aunque no nos sorprende, si tenemos en cuenta que en el principio “dios creo al hombre”, y la bella durmiente espera el beso del príncipe para despertar.

La presencia del guía o ayudante sirve para que se cumplan tres de las normativas normalizadoras del arquetipo femenino: no tener poder de decisión independiente, configurar la propia identidad apoyándose en otro, y no existir como individuo previo<sup>11</sup>.

Ya Jenaro Talens advertía, a propósito del juego Sin Cyty, que los programas interactivos no son tales, porque en realidad se limitan a la capacidad de seguir las reglas del juego<sup>12</sup>. Al jugador no se le pide creatividad, sino capacidad de adaptarse a las diferentes situaciones del juego, y adaptarse significa también asimilar la carga simbólica de la ficción que, como vemos, es como dicen por Cádiz, “más de lo mismo”, o sea, se parece aburridamente a nuestro imaginario social.

### (Notas)

<sup>1</sup> BACHTIN, N., *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, Einaudi, Turín, 1979, p. 140.

<sup>2</sup> BACHTIN, N., *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, Einaudi, Turín, 1979.

<sup>3</sup> LORDE, A., “Usi dell'eroticismo: l'eroticismo come potere”, en *Critiche femministe e teorie letterarie*, CUEB, Bolonia, pp. 248.

<sup>4</sup> BLANCHOT, M., *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Turín, 1977, p. 49.

<sup>5</sup> PAPANONI, D., *Il corpo vedente dell'arte. Dalle avanguardie storiche alla società dell'informazione*, Castelvecchi, Roma, 1997, 109.

<sup>6</sup> ECO, U., “La semiótica del terzo millenio”, en *Incontri di culture. La semiótica tra frontiere e traduzioni*, Utet, Torino, 2001, pp. 288.

<sup>7</sup> Cfr. MAZZOTTA, P., “Jugar a conocer: Los videojuegos y el desarrollo de la capacidad de aprender por sí solos”, en *Más allá de un milenio. Actas del VIII congreso internacional de la Asociación de Semiótica Andaluza*, Alfar, Sevilla, 2001.

<sup>8</sup> POMEROY, Sarah B., *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, Akal, Madrid, 1987, p. 22.

<sup>9</sup> GONZALEZ DE CHAVEZ, M.A., “Las imágenes de la feminidad en los mitos y en las religiones. De las grandes Diosas a la Virgen María”, en *Discursos de las mujeres, discursos sobre las mujeres*, Centro de estudios de la mujer, La Laguna, 1998, p. 245.

<sup>10</sup> Cfr. D'URSO, A. M., “Tutti pazzi per Lara!”, en <<Happy Web>>, n. 7 Julio 2001, Milán.

<sup>11</sup> GUERRA PALMERO, M. J., *Mujer, identidad y reconocimiento*, Centro de estudios de la mujer, La Laguna, 1998, 253-254.

<sup>12</sup> TALENS, J., “El robot ilustrado y el futuro de las humanidades”, en *Miradas y voces de fin de siglo*, Universidad de Granada, 2000, p. 22.

CAPÍTULO II  
LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA  
DE LA OSCURIDAD A LA LUZ POR LA PALABRA EXPRESADA

Juan Félix BELLIDO

La poetisa italiana Vittoria Colonna escribía a principios del siglo XVI un hermoso soneto en el que esboza la razón de su escritura:

*Scrivo sol per sfogar l'interna doglia,  
di che si pasce il cor, ch'altro non vole,  
e non per giunger lume al mio bel sole,  
che lascio in terra sì onorata spoglia.<sup>1</sup>*

Hasta aquí el primer cuarteto que dan razón del poema que concluye con el último terceto. Sus dos primeros versos dan cuenta de su estado anímico:

*Amaro lagrimar, non dolce canto,  
fischio sospiri e non voce serena [...]<sup>2</sup>.*

Cuando Leonor López de Córdoba se dispone a escribir un siglo antes, y en la España que aún es frontera con el Reino nazarí de Granada. Una España en busca de una identidad basada en la unidad religiosa que conseguirá cuando el siglo XV esté acabando, Leonor tiene también razones para hacerlo, y quizás lo haga también “para ahogar el llanto” como la Colonna y ese ejercicio de volcar en el papel sus vivencias se desarrolle en medio de “un amargo llorar, no un dulce canto”, lo que sí es cierto es que, como defino en el título de esta ponencia, es un acto que la lleva de la oscuridad a la luz por la palabra expresada.

Y no cabe duda de que lo hace rompiendo moldes y violando un tabú. Como dice la profesora Mercedes Arriaga, “las palabras escritas por mujeres se levantan contra la regla explícita de guardar silencio”<sup>3</sup>

### 1.¿QUIÉN ERA LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA?

Contrariamente a lo que dice la Crónica de Juan II, Leonor López de Córdoba, que podemos considerar la primera mujer que en España tiene

la valentía de poner por escrito sus Memorias y, por consiguiente, de ser la primera autora española que escribe una autobiografía, no nació en Córdoba sino en Calatayud y, precisamente en casa de Pedro I de Castilla, que pasará a la Historia como Pedro el Cruel. Entroncada, pues, con la realeza, fueron sus madrinan las hijas de éste. En la corte real vivió su madre y en la corte real vivió ella misma. Su nacimiento se fecha allá por el año 1362-63. Era hija –y esto va a ser determinante en el devenir de su vida– del Maestre de Calatrava y Alcántara, Martín López de Córdoba. Descendía éste de la casa de Aguilar y era sobrino de don Juan Manuel. “Su madre, Sancha Carrillo era sobrina de Alfonso XI de Castilla, el padre de Pedro I. Que a los siete años su padre la casó con Ruy Gutiérrez de Hínestrosa, hijo del camarero y canciller del monarca y mayordomo mayor de la reina, y de María de Haro, señora de Haro y de los Cameros”<sup>4</sup>. Circunstancias todas ellas que van a determinar los acontecimientos que van a suceder en su vida. Con su esposo va a vivir al Alcázar de Carmona donde residen la Infantas.

Los acontecimientos históricos que se van a suceder son bien conocidos. Pedro I es asesinado en Montiel (1369) y subirá al trono de Castilla Enrique de Trastámara. Su padre, el maestre, con los partidarios del rey asesinado, se harán fuertes precisamente en Carmona, y Enrique II, tras meses de asedio pactará con ellos la rendición para después no cumplir los acuerdos y decapitar al padre de Leonor. Confisca sus bienes y los del esposo de Leonor. Ella tiene a la sazón sólo ocho años. Ésta será encerrada en las Atarazanas sevillanas, donde pasará encarcelada nueve años con los de su familia que sobreviven a las enfermedades y a las penalidades del encierro. Son tiempos oscuros para el reino, que vive una tras otra las epidemias de peste más terribles de su historia. Una prisión que hubo de esperar su liberación sólo a la muerte de Enrique II. Libre ya, a este período no ciertamente fácil, le sigue un período de calamidades que Leonor soporta con fortaleza, y cuya narración va a ser uno de los capítulos centrales de su Autobiografía. Su marido reclama derechos y posesiones sin éxito, por lo que ella misma cuenta. “Su marido –como escribe María Milagros Rivera Garretas–, pobre, se reunió entonces con Leonor en Córdoba y, a partir de ese momento, ella toma las riendas de la situación y el marido desaparece definitivamente del relato”<sup>5</sup>. Comienza así un itinerario por distintas ciudades y una consolidación del maltrecho patrimonio familiar. De todo ello se va a ocupar en su relato que veremos a continuación. Acabará este período convirtiéndose en válida de la reina Catalina de Lancaster, una de las hijas de Pedro I con la que se había criado. Arranca aquí una etapa de vida en la corte en la que va a ejercer su influencia y va a conocer todos los entresijos de las intrigas palaciegas y de la política castellana del momento, terminando por ser víctima de ella. En 1412,

cuando Leonor tenía ya cincuenta años, cambia su suerte, pues la reina termina por alejarla de su lado. Es a partir de este momento donde se fecha la redacción de sus memorias.

## 2.¿QUÉ TIEMPOS LE TOCÓ VIVIR?

Algo hemos apuntado ya al ocuparnos del esbozo que hemos hecho de su vida. A Leonor López de Córdoba le toca vivir un tiempo muy convulsionado. Enrique II ha subido al trono de Castilla tras mandar asesinar a Pedro I Castilla se halla sumergida en una guerra civil, a la que va a seguir un período de grandes contrastes, además de las calamidades físicas que el reino va a sufrir con tremendas epidemias de peste, hambruna general y vaivenes políticos sin precedentes. Vamos a llegar así a la regencia de Catalina de Lancaster, personaje de suma importancia, para bien y para mal, en la vida de Leonor.

En la corte, junto a la reina Catalina de Lancaster, Leonor va a jugar un papel de suma importancia. Álvar García de Santamaría en su *Crónica*, describe así su papel junto a la reina:

*E estava ay con ella una dueña que es natural de Córdova, que dizen Leonor López Carrillo, fija del Maestre don Martín López, maestre que fue de Calatrava en tiempo que reynava en Castilla el rey don Pedro. La qual dueña hera muy privada de la Reyna en tal manera que cosa del mundo non fazia sin su consejo; e quando venia a dezir lo que avia visto con los del su consejo, sy ella en al acordava, eso se fazia; tanto era el amor que con ella tenia.*

Su poder va a ser blanco de los ataques del propio don Fernando, corregente, como lo demuestra su famosa carta a la ciudad de Murcia, en la que la describe así:

*“Bien sabedes y oyestes dezir en como Leonor Lopez esta con la dicha señora Reyna e como es mucha su privada, tanto que los que estan cerca de la dicha señora Reyna, ansi prelados como doctores e cavalleros, han de fazer e dezir todo lo que ella quiere”. Los dardos, pues, de los ataques van a ir contra ella: “La dicha Leonor Lopez, que ponían mucho mal e muchas discordias entre la dicha señora Reyna e mi por sus propios intereses e con grant cobdiçia desordenada que avian de levar e tirar la dicha señora Reyna muy grandes dadivas e quantias para si e para sus parientes e criados...”*

El horno no estaba para bollos y no podía consentirse tamaña influencia femenina en la política de Castilla y los tiempos no van a hacer posible un mayor desarrollo junto a la reina Catalina de Lancaster de su papel de consejera y amiga. En consecuencia, la historia acabará con que el trabajo del infante por desproveer de su círculo más cercano a la reina. y aquel amor declarado por Catalina hacia Leonor, va a terminar rompiéndose. En sus cartas, la reina confiesa que *“la muy amada y deseada madre doña Leonor López, mi dueña, fija del maestre don martin Lopez, que Dios perdona, como aquella que mucho amo*

*e precio, y de quien mucho fio*<sup>6</sup>. Los acontecimientos políticos del momento en torno a Catalina y entorno a Leonor, así como las actuaciones, crean unas situaciones que van a hacer que la reina despache de la corte a Leonor López con la amenaza de que si volvía “*la mandaría quemar*”.

Así es como en aquel período tempestuoso de la historia de Castilla, Leonor López vejada y desposeída de su influencia y de la amistad de Catalina, vuelve a Córdoba. Porque, como escribe el mismo Alvar García de Santamaría, “*La condición de los hombres es tal que lo que un tiempo amaron en otro lo aborrecieron*”<sup>7</sup>

### 3.SU AUTOBIOGRAFÍA

El texto que se conserva de estas *Memorias* de Leonor López de Córdoba es una copia del siglo XVIII que se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla. El códice que lo contiene reúne documentos públicos y papeles curiosos. El de Leonor se abre con una fórmula notarial: “*yo, Doña Leonor López de Córdoba [...] juro por esta significancia de + (cruz) en que yo adoro, cómo todo esto que aquí es escrito es verdad que lo vi e pasó por mí...*”; lo cual tendrá suma importancia a la hora de analizar el texto y las intenciones de la Autora, que por otro lado intenta dejar claro en él. “*Y por que quien lo oyere sepan la relación de todos mis echos... y el dolor que a mi corazón llegó bien lo podéis entender quien esta historia oyere*”. No quiere, Leonor que la memoria se pierda o se tergiversar porque “*es mi intención que quede por memoria, mandélo escribir así como vedes*”.

Lo que no cabe duda es de que, aunque esconde el atrevimiento trasgresor de escribir dándole apariencia legal –tengamos en cuenta que es un texto notarial, dictado a un escribano, y por consiguiente con ese rango -, pasando así del escándalo que supondría hacerlo por sí misma, a convertirlo en público y legal; no cabe duda de que se sitúa en el centro mismo de su texto. “Ella es, en todo momento, la sujeta de su discurso –dice la historiadora María-Milagros Rivera Garretas-, el tamiz que filtra activamente el recuerdo de su experiencia vivida transformándolo en una composición artística”<sup>8</sup>. Hecho interesante tratándose de un documento notarial.

Sin embargo, no debemos olvidar un matiz muy importante y que su autora revela al comienzo mismo del texto. Se trata de referir “*todos mis echos e milagros que la Virgen Santa María me mostró*”. Leonor López de Córdoba desvela su identidad a través de otro personaje femenino que la acompaña en el relato. Está en el centro del texto pero no está completamente sola. Mary Mason lo expresaría más o menos así: que de forma redaccional, utilizando siempre el recurso a una identidad ajena para construir la propia. De manera más literal, esta Autora escribe: “este basar la identidad en la relación con otro escogido, parece capacitar a las mujeres para escribir abiertamente sobre sí mismas”<sup>9</sup>. Un

recurso presente y claro en el texto de Leonor López de Córdoba, en este caso utilizando la figura de la Virgen María. Busca este “acompañamiento” para poder sancionar “proyectos y ambiciones que no cuadraban con los contenidos que su sociedad atribuía a lo femenino”.

Porque su intención no es sólo el narrar aquellos milagros que la Virgen ha hecho en su vida, sino reivindicar su honor, dejar por escrito su interpretación de los hechos, y las consecuencias que en su vida personal, familiar, económica y social han tenido los acontecimientos políticos que han sacudido al reino de su tiempo, que la han afectado personalmente. Tampoco, pues, está ajeno a la intención cierto sentido apologético.

Forma este texto parte de una estrategia de la Autora para reivindicar posición y patrimonio y para luchar contra las calumnias que sobre ella se están versando.

#### 4.:QUÉ NOS CUENTA LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA?

En la primera parte del texto, Leonor López de Córdoba se remonta al pasado de su familia. A sus orígenes nobles y a la hidalguía y lealtad de su familia al rey don Pedro, al que su padre sirve fielmente y defiende hasta costarle ser decapitado en la sevillana Plaza de San Francisco. Lealtad que, por un lado va a costar a su familia y a ella misma la prisión y para la mayoría de sus miembros la muerte. Por otra, va a condicionar la vida de Leonor ya de por vida y le va a costar grandes desgracias en su matrimonio. Reivindica en estos párrafos las virtudes de su noble padre. Deja así asentados su talante, su condición y sus altos ideales.

Sorprende el elogio que más adelante va a hacer del rey que, en realidad, es la causa de tantas desgracias. “El muy alto y esclarecido Señor Rey Don Henrique, de muy santa y esclarecida memoria”.

Su devoción religiosa no le impide insinuar una acusación a uno de los estamentos más influyentes de la sociedad de su tiempo, lo que demuestra su valentía y el coraje de esta mujer luchadora. En unas líneas del texto cuenta la donación del collar de oro que cada uno de sus hermanos tenía y que donan a la Virgen de Guadalupe, a su muerte. Sus hermanos mueren y ella concluye “*los frayles con la codicia, después de enterrarlo le quitaron el collar*”.

Recurrente en la historia de los seres humanos, cuando éstos pierden su influencia: “*mi marido anduvo siete años por el mundo como desventurado y nunca halló pariente ni amigo que bien le hiziese ni huviese piedad de él*”.

La parte central de su relato la ocupa la narración de los hechos que la llevaron a reconstruir su patrimonio familiar. Son párrafos que la muestran como una mujer fuerte y decidida y en la que achacará a María la ayuda sobrenatural que la empuja en esta lucha, así como una serie de acontecimientos

sobrenaturales, de índole milagrosos, eficaces en esta obra de reconstrucción de su patrimonio y de su familia.

Indicaría finalmente algunas de las virtudes personales que ella destaca en el relato:

Siendo noble, trabaja en la construcción de su casa con sus propias manos. *“De labor de mis manos, hize en aquel corral dos palacios y una huerta y otras dos o tres casas para servicio”*, escribe.

Acoge en su familia a un niño judío que había quedado huérfano en el transcurso de un saqueo a la judería

Expone a su hijo a la muerte por mandarlo cuidar a un enfermo de pestilencia, por obrar con él caridad. Su hijo muere y el enfermo se sana.

En la reivindicación de su imagen pública, dañada por un entorno que le ha retirado su favor y que ha criticado duramente su labor al lado de la reina regente Catalina, estas virtudes y los extraordinarios hechos que narra juegan un papel esencial en la intención de sus Memorias.

Atacada por su entorno y alejada... concluye el texto *“y así víneme a mis casas a Córdoba”*. Se retira, pero a continuación se va a aprestar a dictar un documento con el que pretende dejar a salvo “su verdad”, para no traicionar la memoria y para defender y vindicar su honor ofendido.

### 5. RAZÓN DE ESCRIBIR

Los contundentes versos de Celaya, “porque vivimos a golpes / porque apenas si nos dejan / decir que somos quien somos”, pueden perfectamente leerse a la luz de la situación de la mujer en la sociedad que le tocó vivir a Leonor López de Córdoba. De hecho, tiene que recurrir a la triquiñuela de un documento notarial y a la complicidad con una persona –la Virgen, en este caso- que ayuda a convertir el texto en ejemplificante, para que la pudieran dejar “decir que somos quien somos”, en este caso que “era quien era”. Busca, pues, una fórmula para que no se verifique el hecho de “que no cuenta lo que quiere sino lo que le dejan”. Consigue, pues, así decir lo que quiere. Aunque no está demostrado que consiga el propósito divulgativo que pretende, por la naturaleza misma del documento. Su pretensión era que *“sepan quantos esta escriptura vieren”*. Y no estamos seguros de que fueran muchos.

La doctora Mercedes Arriaga sostiene que “la ejemplaridad pregonada y explícita en el texto esconde la “verdad auténtica” del impulso autobiográfico que es la apología y defensa de sí misma” y “el deseo de autonarrarse, excluyendo o combatiendo las interpretaciones que otros puedan ofrecer”<sup>10</sup>.

Claro está que tiene que pagar, en el texto, el tributo de la humillación. Ha de pedir la venia del lector situándose en una posición de negación de sí misma, de humillación del yo y de desprecio relativo de su persona. Es

insignificante persona e indigna, y ahí encuentra en la complicidad de María, la fuerza de lo sobrenatural que justifica la pretensión de expresarse y contar de sí misma lo que cree justo e conveniente, a pesar de la poquedad de su persona. Fórmula que la hace aceptable y que consigue el beneplácito o la autorización de la sociedad patriarcal en la que vive y de la que, en cierto modo, ha sido víctima. Foucault sugiere y así lo sostiene la doctora Arriaga que la renuncia y la autohumillación hay que leerlas como parte de un ritual simbólico y teatral, como técnicas de verbalización que las escritoras usan para construir positivamente un nuevo yo. Esto, en Leonor López de Córdoba es mucho más que evidente. “*La más desventurada, desamparada y más maldita muger del mundo*”. Así se presenta Leonor en su texto.

Una vez más, verificamos el que se considera el primer texto autobiográfico escrito por una mujer española una búsqueda “contranatura” y una “contracultura”. Contranatura –escribirá Mercedes Arriaga- porque entre la escritura no figura entre las cualidades propias de las mujeres, contracultura porque es imposible practicarla sin subvertir el orden y los modelos patriarcales”.

Sin embargo, gracias a la genialidad de su autora, aquel texto notarial dictado hace seiscientos años, y conservado en los protocolos notariales de la época, sigue presente junto a las “masculinas” crónicas de la época para ofrecer una visión distinta y aportar “su verdad” a la historia. Y, sobre todo, porque consiguió superar la negación para la mujer a “definirse, representarse, crearse y recrearse como sujetos independientes”<sup>11</sup>

#### (Notas)

<sup>1</sup> “Tan solo escribo para ahogar el llanto / que a mi pecho alimenta únicamente, / y no por añadir luz a mi sol, / que dejó en tierra tan preciados restos”. (Traducción de Luis Martínez de Merlo).

<sup>2</sup> “Un amargo llorar, no un dulce canto, / no voz serena, lúgubre suspiros” . Poema tomado del libro *Tres poetisas italianas del Renacimiento*, Hiperión, Madrid 1988, pp. 18-19.

<sup>3</sup> ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, “No es lícito hablar de mí”, en “Representar-Representarse. Actas del Congreso Internacional en Homenaje a Zenobia”, Moguer-Huelva 25-28 de octubre de 2001, Editado por la Fundación Juan Ramón Jiménez.

<sup>4</sup> RIVERA GARRETAS, María Milagro, *Textos y Espacios de Mujeres*, Icaria, Barcelona 1995, pp. 169-170.

<sup>5</sup> O. cit. p. 171.

<sup>6</sup> Cit. por Ana Echevarría en *Catalina de Lancaster*, Nerea, Hondarribia 2002, p. 128.

<sup>7</sup> *Crónica de Juan II*, año 6, cap. 7.

<sup>8</sup> RIVERA Garretas, M-M., O. cit. p. 176.

<sup>9</sup> MASON, Mary G., *The Other Voice*.

<sup>10</sup> ARRIAGA FLÓREZ, M., O. cit. p.636.

<sup>11</sup> Idem, p. 633



### CAPÍTULO III

## LA NIÑA DE LUTO, DE SUMMERS: FRESCO SOCIAL DE LA ESPAÑA DE LOS 60

Emilia CORTÉS IBÁÑEZ  
UNED, Albacete

Los años sesenta son la etapa en la que España se transforma en todos los órdenes: social, intelectual, religioso... Respecto a éste último, un sector cada vez más amplio del catolicismo español se opone a la función de la Iglesia como aparato ideológico y legitimador del bloque dominante; se observan nuevas actitudes de Acción Católica, en contra de la jerarquía, así como una postura crítica en parte del clero<sup>1</sup>. Obviamente, el resultado de estos nuevos giros no se puede apreciar de manera inmediata, y mucho menos en ciudades y pueblos pequeños, rurales, donde el poder de la Iglesia y el convencionalismo social pesan enormemente.

En este contexto social se produce la acción de la película *La niña de luto*<sup>2</sup>, de Manuel Summers –1964–, que recoge en sus escenas características de la sociedad del momento, con lo que nos encontramos ante una muestra de realismo testimonial. Es fácilmente comprensible que a las generaciones jóvenes resulte difícil entender el contexto social en el que se desarrolla la acción; quizás, incluso, pueda parecer exagerado. Pero no, podemos asegurar que Summers no exageró el tono, incluso en algunas escenas resulta suave. En este filme, que, incomprensiblemente, no ha sido objeto de análisis y estudio, se cumplen dos de las premisas que destacan en el cine de Summers: empleo de un lenguaje popular que permita comunicar y una puesta en escena fácilmente inteligible<sup>3</sup> porque, ante todo, lo que más le interesa es la claridad en la comunicación. La película arranca de un episodio que formaba parte del primer trabajo de Summers, *Del rosa al amarillo* –1963–; el director lo excluyó de esta película y lo desarrolló hasta convertirlo en su segundo filme.

El contenido aparente<sup>4</sup> de la película se percibe a través de una pareja de novios y de su renuncia al amor a causa del muy rígido convencionalismo social, algo que se ha dado, incluso se da, mucho en España. En su contenido latente encontramos la memoria de una época determinada de la historia de España, desde una perspectiva de documento-denuncia, con lo que se convierte en un texto de cultura.

Veámos muy lejano el contexto social de Bernarda Alba (1936) pero treinta años más tarde, en esta película, se repite la situación. Es el mismo lugar, Andalucía; La niña de luto fue rodada en La Palma del Condado (Huelva), pueblo natal del padre de Summers. Ambas obras se desarrollan en verano, estación que sirve para mostrar las pasiones más a flor de piel. Y se repite el motivo, el luto, que llena el filme de principio a fin. Pero no olvidemos que nos encontramos ante un simbolismo porque lo que realmente se muestra en Bernarda Alba<sup>5</sup> y en La niña de luto es la sociedad española en su conjunto; es una historia individual con significación alegórica, un reflejo de la España costumbrista y popular en cada uno de sus detalles.

Comienza con la incorporación de la familia protagonista a su vida habitual, tras un luto, el de la abuela, el primero de los tres que recogerá el filme. La familia se abre de nuevo a la vida desde el interior de la casa; así se manifiesta, ya en las primeras escenas, con el ajeteo doméstico: se levanta la tapa del piano y el abuelo toca algunas notas; se suben las persianas de los balcones y se sacan las macetas; se trae la radio de donde estaba guardada, la encienden, se oye la música del twist y los niños bailan; incluso el gato ha cambiado su lazo negro de luto por uno amarillo que, puesto que estamos hablando de cine, es símbolo de mal agüero, es decir, del inminente nuevo luto.

Esta apertura es el inicio de la auténtica y necesaria que vemos encarnada en Rocío<sup>6</sup>, la niña soltera de la casa; Rocío, que se ha visto alejada de su novio, practicante –hoy ATS– del pueblo, debido a un año de luto. Ahora, terminado éste, vuelve a pasear con Rafael, y el paseo, obviamente, es por el lugar prefijado y habitual de todos los pueblos en los años sesenta: la carretera; sin olvidar que ella va acompañada de sus amigas. La pareja se encuentra, quedan a solas pero sufren la presión de la sociedad cerrada en la que viven: “pueden vernos”, dice Rocío a su novio. Esta apertura, tan necesaria a Rocío y su familia, es símbolo de la muy urgente que precisa España. Son necesidades paralelas.

Es una sociedad que tiene preestablecida la hora en la que tienen que verse los novios, dice Rocío: “No puedo salir hasta las siete”; obviamente, no es porque esté realizando trabajo alguno, sino porque son las “normas”, porque “tú sabes cómo es la gente”. Rocío es ejemplo del modelo cultural de hija abnegada, buena, sufridora, responsable, femenina, recatada, etc., que correspondía al sistema político vigente en la época: la hija obediente que no debía cuestionarse los mandatos de la madre. Una sociedad cuyo eje de unidad familiar es matriarcal. Lo vimos con Bernarda, lo vemos con la madre de Rocío: ella es la que dirige la vida familiar, quien prohíbe a su hija que hable con el novio, quien mata las moscas sobre el cadáver del abuelo, quien roba las flores de la sepultura vecina, quien afeita el cadáver de su marido, Paco, mientras reza, y quien dice a su hija, cuando a la salida de la iglesia intenta hablar con Rafael, “hija, un poco más de respeto”. Estas palabras nos hacen recordar las de Bernarda dirigidas a Adela, cuando ésta le da un abanico de flores rojas y verdes: “¿Es éste el abanico que

se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre”<sup>7</sup>. A la madre de Rocío encajarían muy bien las palabras de Bernarda: “Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en una enemiga”<sup>8</sup>. La figura de estas madres es el eje sobre el que gira la herencia del pasado, de lo viejo y de la represión, en la que se dan implicaciones personales, sociales y culturales. Rocío vive soportando la incompreensión de la madre, símbolo de un régimen y unas circunstancias vigentes en los años sesenta, que hoy resultan obsoletas; es una mujer demasiado dominante que oprime a todos los componentes de su familia; es el prototipo de mujer con poder, no masculinizada pero sí acostumbrada a que se haga lo que ella manda. Esta mujer es un claro exponente de la sociedad española, sólo preocupada por “parecer”, “aparentar”; es ejemplo de la mentira social de esta sociedad, no sólo en los años sesenta, también ahora, y representa las convenciones morales y sociales. Una sociedad que confunde lo externo con lo esencial, lo accesorio con lo auténtico, el qué dirán con lo que siente el sujeto, la falsedad con la verdad; en ella dominan la crítica, la murmuración y una moral estrecha y estricta, además de incomunicación familiar. Es nuestra sociedad.

A lo largo de la película se dan dos leitmotiv de gran importancia porque definen muy bien la sociedad del momento. La torre de la iglesia, en contrapicado, aparece varias veces, así como el sonido de sus campanas convocando a los fieles, campanas que también escuchamos en La casa de Bernarda Alba; es símbolo del poder, del dominio que ejerce en la sociedad. La torre, inmutable, impertérrita, vigía del pueblo, de España, de su sociedad; es la Iglesia, la religión quien marca la vida, las pautas sociales del luto: cierre total al exterior, a la vida. El otro leitmotiv es la música. Tal y como Lack<sup>9</sup> recoge:

La música cinematográfica es una forma de mensaje emocional altamente codificado. Sus notas y cadencias parecen apelar a algo que tenemos ‘cableado’ en nuestro interior, desencadenando la respuesta emocional correcta en el momento apropiado.

Es una música popular, reflejo de una sociedad popular. Con las canciones de esta etapa concreta “nos sitúa en lo que parece ser un presente perpetuo, esa sensación permanente de ‘ahora’ que es la característica básica de la narración cinematográfica”<sup>10</sup>, nuestros sentimientos son estimulados por la percepción de la música y se da “una relación de conjunción causal íntima”<sup>11</sup>. Consideramos que Summers ha tomado la música como elemento clave dentro de la ambientación del filme que, además, de forma involuntaria, hace evocar secuencias de recuerdos a los espectadores que vivieron esta época.

En los años sesenta, la sociedad española era una sociedad de radio, no de televisión. Con la radio se bailaba y con la radio se decía “te quiero”, a través de los discos dedicados; así, las canciones se convertían en cartas, en declaraciones de amor y estas canciones salpican la película: Horóscopo, Tienes eso, Lláname si lloras, Sevilla tuvo que ser. Algunas tienen un mensaje especial: Dos cruces, que es la canción de la pareja y sus palabras se llenan de un contenido extra, también sirve para terminar la película; Todito te lo consiento, que muestra las dos partes entre las que está dividida Rocío: su amor

por Rafael y la obediencia y sumisión debida a su madre. Es muestra de resignación; una actitud rebelde por parte de Rocío era impensable en los sesenta, no obstante veremos que ella reacciona. Una situación familiar que queda bien plasmada por Grau Rebollo<sup>12</sup> cuando, al dar una panorámica de la familia española en el cine, afirma:

Una clase media que mantenía los considerados ‘valores fundamentales de la familia tradicional’, en la cual no había lugar a la contestación sino al acatamiento de la providencia.

Summers se sirve de la música, de estas canciones del momento para “enlazar acontecimientos en apariencia incoherentes”<sup>13</sup> y hacer que el espectador capte los detalles de la sociedad que muestra; además, las canciones expresan muy bien las emociones de la pareja, tienen una gran contribución dramática.

La casa es el eje de la vida familiar, cerrada a la vida del exterior, igual que la de Bernarda Alba, igual que la España de ese momento. La puerta de la casa es la barrera entre el interior y el exterior; “ha muerto el señor”, dice la criada mientras cierra la puerta de acceso a la casa, que habitualmente permanece abierta. Las únicas salidas al exterior que se aceptan son a la iglesia, para asistir a los servicios religiosos, y al cementerio, para seguir rezando; las dos son actividades sociales de cara al exterior, que se realizan vestidos de negro para que la sociedad chismosa “vea nuestro dolor”, porque el dolor “se ve”, “no se siente”. La sociedad de Bernarda Alba también critica, Magdalena dice: “nos pudrimos por el qué dirán”<sup>14</sup>. La situación dentro / fuera no debe ser rota, ni siquiera interrumpida; cuando algo la interrumpe, ese algo se elimina, como ocurre con el teléfono: queda descolgado. Rocío se asoma al exterior a través de la ventana del balcón. La ventana, símbolo de un hogar opresivo, barrera entre el interior y el exterior, bien es cierto que sin reja, sin barrotes, se convierte para Rocío en el sueño del futuro, cuando ve, a través de ella, a Rafael. Tal y como indica Balló<sup>15</sup>, la ventana “es un espacio para el recuerdo y para la ausencia”; Rocío, limpiando los cristales, ve a Rafael en la calle. Ella, en el “encierro familiar y dominante”, en su soledad femenina; él, en el exterior, en la calle, en la libertad<sup>16</sup>. Pero debemos reconocer que la libertad del marco exterior de Rafael es sólo aparente. Ambos espacios son marcos fijos; Rocío y Rafael, tras los intentos de salir de su marco, se ven obligados a regresar y, así, su espacio se convierte en encierro: la casa, para ella; la calle, el pueblo, para él. Son lugares estancos, separados.

Otro elemento de la casa que cabe destacar es la escalera, “referente del edificio entero”<sup>17</sup>; es el tránsito para llegar al único acceso posible al exterior: la azotea. En relación con Rafael la escalera tiene un contenido metafórico, es el camino que une la tierra con el cielo; ascender por ella lo lleva a Rocío. La madre sube también esta escalera pero es para demostrar su poder a la pareja de enamorados y obligarles a marchar, por lo que la escalera se convierte en “estructura de poder y contrapoder, de opresión y de rebelión”<sup>18</sup>. Por todo ello, recogiendo las opiniones de Monterde<sup>19</sup>, vemos la casa como microcosmos, “como lugar de expresión del poder, como reducto de esencias en

decadencia”, “como ámbito de neurosis y obsesiones, como territorio de sometimiento y trasgresión, como refugio emanado del pasado”, “como escenario de la confrontación de viejas y nuevas costumbres sociales”; y todo esto es perfectamente aplicable a la unidad superior: España.

El marco común a la pareja es la carretera, el cine y, sobre todo, el baile; aquí es donde más se estrecha la relación entre ambos. Terminado el luto, los novios asisten al baile, amenizado por la orquesta Santaolalla, que supone la reafirmación vital de la pareja después del periodo de alejamiento, de dificultades, debido al luto recientemente terminado; para ellos es “un acto de reafirmación y de voluntad de superación que quiere asegurar la supervivencia”<sup>20</sup>, es el final de una etapa que abre otra. El amor de la pareja queda fijado a través del baile, con detalles que marcan el acercamiento de ambos ante un amor que vive dificultades, pero la llamada inesperada, para que Rocío vaya a su casa, corta esta línea de futuro que acaba de comenzar; es segada por la muerte del abuelo. El baile, donde las parejas están rodeadas del chismorreo del pueblo, es un lugar de reunión<sup>21</sup>, de distracción, en el que las madres, a la vez que miran cómo bailan las parejas, amamantan a sus bebés, y donde el policía municipal de turno tiene autoridad para reprender a las parejas que, según él, se acercan demasiado.

La iglesia, con su coro de beatas con escapulario, que van a cantar, a rezar y también a figonear, y con mujeres de rodillas y con los brazos en cruz; el cine, con NO-DO y películas de romanos, siempre con censura cuando la pareja protagonista se besa. El baile, la iglesia y el cine son los tres puntos de convergencia y de chismorreo del pueblo. Por todo ello, vemos que la acción de la película se desarrolla en interiores: la casa, el baile, el cine, la iglesia; y en exteriores: la carretera, la calle, el cementerio. Pero los exteriores resultan tan opresivos como los interiores a causa de la sociedad, de los individuos que la conforman.

La muerte del abuelo cae como una losa sobre la pareja; supone otros seis meses de luto. El gato vuelve a lucir el lazo negro; lazo negro también en las fotografías de los finados; ropas negras para los niños y bebés, incluidos los gorritos; la criada viste de negro; la muleta de Paco, con la que acompaña su cojera, es negra; los juguetes de los niños son negros; y la jaula del periquito, mascota familiar por excelencia en estos años, es cubierta con una tela negra para que el pajarillo, contento al lado de su terrón de azúcar, deje de cantar porque es irreverente que lo haga. Están de luto pero odian estarlo, no por el dolor que sienten –no lo sienten- sino porque desean y necesitan vivir.

Todo esto es demasiado para la pareja. Rafael no puede aguantarlo y decide abandonar el pueblo; le propone a Rocío marchar con él. Ella, que es mujer de poco diálogo, no le da respuesta pero la vemos hacer la maleta; no le da tiempo a terminarla porque su padre muere repentinamente, con lo que se marca su tercer luto y el final de la pareja, por agotamiento ante lo reincidente de la adversidad. Aunque Rocío calla, piensa lo mismo que Adela: “Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi

vida para pasarlo<sup>22</sup>.

Es una sociedad irreverente, ya hemos señalado esta actitud en la madre cuando, provista de una paleta, mata la mosca sobre el cadáver de su padre. Actitud repetida por los trabajadores de las pompas fúnebres, cuando vienen a recoger el féretro para conducirlo al cementerio, que fuman mientras realizan su trabajo; que dejan un trozo de la corbata del cadáver fuera de la caja; que, una vez introducido éste en el coche fúnebre, sacan un balón por encima del féretro, de manera totalmente irrespetuosa, mientras el conductor del coche fúnebre está comiendo un polo y dando de beber a los caballos. Esta situación se completa cuando, en la carretera, se mezclan el cortejo fúnebre y la vuelta ciclista, con carrito de helados incluido. La actitud irreverente contrasta con el hecho de quitar al burro el sombrero de paja, que lleva puesto, ante el paso del cortejo mortuorio.

No podemos evitar recordar una situación similar ante el cadáver de Max Estrella<sup>23</sup>: el perrillo, a los pies de la caja, agitando el muñón del rabo, salta por encima del féretro y deja torcida una vela; el aspecto del cochero de la carroza fúnebre, además de sus actitudes; los dos sepultureros hablando, con sus colillas detrás de la oreja, dejan de trabajar para fumar. Sólo falta que aparezca otro Basilio Soulinake al lado del cadáver del abuelo.

Con esta película Summers ofrece una reflexión sobre la situación real de la sociedad española en un punto determinado de su historia, además de documentar su manera de vivir y de comprender la vida. Nos encontramos ante un documental informado<sup>24</sup> que sitúa los datos de la sociedad en la perspectiva de la mirada de Summers, en la que observamos un enfoque antropológico, de denuncia social. Este filme concibe la Historia como historias de unas personas corrientes, en su entorno cotidiano, con sus problemas, y con la resolución o no-resolución de los mismos, que nos lleva a los problemas de tipo general; es la intrahistoria.

Estamos ante el testimonio de una época pasada que contribuye a la construcción de la realidad española<sup>25</sup>.

(Notas)

<sup>1</sup> Como dato curioso, dentro de este cambio en el seno de la Iglesia, recogemos los resultados de la encuesta llevada a cabo por la HOAC, en 1958: 41% de antirreligiosos, 89% de anticlericales, 76% de cumplimiento del precepto de misa dominical (Biescas, J.A. y Tuñón de Lara, M. (1981). X. España bajo la dictadura franquista (1939-1975). En Historia de España, dirigida por Manuel Tuñón de Lara. Barcelona: Labor, 10 vols., 2ª ed., pp.499-507).

<sup>2</sup> España, 1964. Dir.: Manuel Summers. I.: M<sup>a</sup> José Alfonso, Alfredo Landa, Pilar Gómez Ferrer, Vicente Llosá. 85m.; Mención del Jurado a la Dirección del filme en el Festival de Cannes de 1964. No obtuvo buena crítica, Vid. Film Ideal, n<sup>o</sup>148, 15 de julio de 1964 y Nuestro Cine, n<sup>o</sup>36, diciembre de 1964. Para un panorama general del cine de Summers Vid. Cotán Rodríguez, Z. (1993). Manuel Summers, cineasta del humor. Huelva: XIX Festival de Cine Iberoamericano (Servicio de Publicaciones).

<sup>3</sup> Vid. Castro, A. (1974). El cine español en el banquillo. Valencia: Fernando Torres Editor, pp. 425-437.

<sup>4</sup> Amador, P. (2002). "El cine desde la mirada del historiador". En La mirada que habla (cine e ideologías), Gloria Camarero (ed.), 23-35. Madrid: Akal, p. 24.

<sup>5</sup> García Lorca escribió La casa de Bernarda Alba en 1936 pero no se estrenó hasta 1945.

<sup>6</sup> En el texto del argumento de la película se llama Pilar, Vid. La niña de luto. Argumento y guión de M. Summers. Madrid: Imp. Carmen Moreno, 1963.

<sup>7</sup> García Lorca, F. (1991). La casa de Bernarda Alba, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.). Madrid: Cátedra, p.225.

<sup>8</sup> Ibid., p. 178.

<sup>9</sup> Lack, R. (1999). La música en el cine. Madrid: Cátedra, p. 225.

<sup>10</sup> Ibid., p. 354.

<sup>11</sup> Ibid., p. 366.

<sup>12</sup> Grau Rebollo, J. (2002). La familia en la pantalla. Percepción social y representación audiovisual de etnomodelos procreativos en el cine y la televisión en España. Oviedo: Septem Ediciones, p.196.

<sup>13</sup> Brecht, B. (1997). "La música en el cine". En Los escritores frente al cine, Harry M. Geduld (ed.), 150-154. Madrid: Fundamentos.

<sup>14</sup> García Lorca, Op. cit, p. 137.

<sup>15</sup> Balló, J. (2000). Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine. Barcelona: Anagrama, p. 25.

<sup>16</sup> El significado de ambos marcos ya fue recogido por Bal, M. (1990). Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología). Madrid: Cátedra, pp. 102-105.

<sup>17</sup> Balló, Op. cit., p. 108.

<sup>18</sup> Balló, Op. cit., p. 111.

<sup>19</sup> Monterde, J.E. (1993). Veinte años de cine español (1973-1992). Barcelona: Paidós, p.25.

<sup>20</sup> Balló, Op. cit., p.158.

<sup>21</sup> También es muestra de celebración familiar: bautizo de uno de los niños de la familia, que no se pudo celebrar antes a causa del luto; se toca la guitarra, se canta. En otras regiones el instrumento por excelencia era el acordeón.

<sup>22</sup> García Lorca, Op. cit., p. 141.

<sup>23</sup> Valle-Inclán, R. M<sup>a</sup>. del (1975). Luces de bohemia. Madrid: Espasa, 6<sup>a</sup> ed., pp. 116, 117, 123, 125, etc. Apareció en el semanario España en 1920 y se publicó en libro en 1924.

<sup>24</sup> Píault, M.H. (2002). Antropología y cine. Madrid: Cátedra, p. 120.

<sup>25</sup> Huguet, M. (2002). "La memoria visual de la historia reciente". En La mirada que habla (cine e ideologías), Gloria Camarero (ed.), 8-22. Madrid: Akal, p. 17.

## CAPÍTULO IV

### EL MAL TIENE NOMBRE DE MUJER: DEL OLIMPO A LA MECA DEL CINE

Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ

Universidad de Sevilla

Grupo de Investigación “Escritoras y escrituras”

Desde la Antigüedad grecolatina, pasando por la Biblia, numerosas han sido las figuras de mujeres destructoras, malvadas, que han usado sus encantos para seducir y, de paso, destruir a los hombres. Pandora y Eva, como portadoras de todos los males que afligen hoy a la humanidad, las Sirenas que con sus cantos hacían naufragar a los navegantes, Helena, que provocó la guerra de Troya... y otras muchas mujeres han pasado a formar parte de la Leyenda que nutre todavía hoy el imaginario colectivo. En los cuentos populares abundan las brujas malvadas, y en el cine ese femenino perverso lo encarna la mujer fatal, la vampiresa, protagonista indiscutible de género negro.

En la mente de todos están mujeres como las representadas por Marlene Dietrich, Lauren Bacall o Verónica Lake entre otras, que en una atmósfera tenebrosa de luces y sombras, siembran el mal a su paso. Despiadadas, frías, calculadoras, no escatiman en artimañas para lograr sus objetivos - normalmente buscan dinero y poder- y ser la perdición de los hombres, que sucumben ante su belleza y sus encantos femeninos.

Este tipo de roles es el único que permite a las mujeres en el cine clásico tener voz e iniciativa y controlar su sexualidad, ser no sólo objeto, sino también sujeto deseante, y por eso el protagonista masculino se siente más amenazado ante ellas. Pero tanta maldad no puede quedar impune y muchas veces la fatal es castigada con la muerte.

Haciendo ostentación de su larga y rizada melena pelirroja, embutida en un conjunto de lencería negra de encaje y cubierta por una bata transparente que deja entrever sus curvas sinuosas, se presenta Satine ante el supuesto Duque, con la intención de seducirlo y acceder a sus riquezas. La escena corresponde a la película *Moulin Rouge*, del año 2001, y Nicole Kidman da vida a esta mujer fatal - aunque de buen corazón -, que maneja a los hombres a su antojo y lleva al amante, como hiciera Eurídice con Orfeo, al mundo dionisiaco del vicio y los bajos fondos de la sociedad.

El mito de la mujer fatal surge en el siglo XIX, en una época marcada



por la Revolución Industrial y el nacimiento de la sociedad burguesa, caracterizada por una doble moral que encerraba a las esposas entre las cuatro paredes de la demora conyugal, mientras los maridos buscaban fuera el placer sexual. Tradicionalmente el imaginario patriarcal ha representado a la mujer ciñéndose a la rígida dicotomía virgen - prostituta; existía un tipo de mujer pasiva, abnegada, sometida al hombre, de rasgos angelicales, y otra más orgánica, activa, fuerte y carnal, a la vez fascinante y dañina para el hombre.

La mujer fatal no es sólo un producto de esa época de grandes cambios sociales; para hallar las raíces de este mito hay que ahondar mucho más, siguiendo el rastro dejado por una gran cantidad de representaciones femeninas, a lo largo de toda la Historia del Arte y la Cultura, que nos llevarán hasta el origen mismo de nuestra tradición, allá en la Grecia clásica, fuente de la que bebe todavía hoy el imaginario colectivo de la sociedad patriarcal.

Desde que, en su afán por relegar a la mujer al ámbito privado del hogar, el hombre empezara a deshacerse de las diosas madres, tanto en la tradición helenística como en la cristiana, las divinidades creadoras son siempre masculinas, o como afirma W. Otto, “no sólo son de sexo masculino, sino que representan con toda firmeza el masculino. Aunque Atenea se une a Zeus y Apolo en su suprema tríada, ella desmiente el carácter femenino y se hace genio del masculino.”<sup>1</sup>

Las deidades femeninas se suelen identificar con los paraísos, y de ellas depende la fertilidad de la tierra y las plantas. Cuando empiezan a aparecer más profusamente figuras de mujer, estas son portadoras de todos los males, como Pandora o Eva.

La primera fue enviada al mundo como castigo, después que Prometeo robara el fuego del Olimpo para darlo a los hombres. Pandora poseía una impresionante belleza y una excesiva curiosidad, que la llevó a abrir la caja que le había entregado Zeus, con todos los males que azotan hoy al mundo. Eva también tentó con su hermosura a Adán para que comiera del fruto prohibido, y las consecuencias de su conducta desobediente son de sobra conocidas.

Desde el principio existe, por tanto, la dualidad que identifica al hombre con el bien y a la mujer con el mal. “El género femenino, en los albores de la humanidad no desempeña otro papel, según testimonian múltiples pasajes, sino el de encarnar la fuerza del mal”<sup>2</sup>, afirma González Ovies.

A la mujer se la identificaba con la astucia, la monstruosidad, la locura, y con el empleo de artimañas y trampas para llevar al hombre a la destrucción. La bella Helena dejó a su marido, Menelao, para huir con Paris, hecho que originó nada menos que una guerra, cuando el esposo despechado tomó Troya para vengar la afrenta. La hermana de Helena, Clitemnestra, fue también una

esposa adúltera, que además mató a su marido, Agamenón, para huir con su amante Egistro. Sin embargo, ambas mujeres recibieron al final la muerte como castigo.

También asesinó a su compañero Circe, sirviéndose de uno de sus brebajes de hechicera, para reinar en solitario. Más tarde, tras su huida a Italia, se dedicó a atraer y encantar a los marineros para robarles y transformarlos en bestias.

Un comportamiento similar se atribuye a las sirenas, seductoras aves con cabeza y pecho de mujer, que con sus cantos confundían a los marineros y los hacían chocar contra los arrecifes. Otra extraña criatura, Medusa, no destacaba por su belleza, sino todo lo contrario. Su cabellera estaba formada por numerosas serpientes y sus ojos lograban petrificar a todo aquel que osara sostener su mirada.

Una famosa reina, Yocasta, se casó con su hijo Edipo sin conocer la verdadera identidad de este, pues creía haberlo matado cuando era pequeño. Al conocer la realidad, lloró hasta quedarse ciega y más tarde se quitó la vida.

Tampoco escatimaba en maldades Hera, esposa de Zeus. Ante las infidelidades de este se mostraba celosa y vengativa con las amantes de su marido y con todo aquel que no se plegara a sus deseos. A las Pléides, que decían superar su belleza, las hizo creerse vacas.

Otra hechicera, Medea, tras ser rechazada por Jasón para casarse con la princesa de Corinto, se vengó provocando un incendio en el que murieron todos los habitantes del palacio real.

Existía en Grecia una divinidad, Dionisos, que es considerada por algunos como el primer dios hermafrodita, porque reúne a la vez rasgos femeninos y masculinos. Es el dios del desorden, la irracionalidad, el caos, los excesos, las orgías y borracheras, el goce, lo natural... Se trataba de un dios social, pues en sus bacanales había sitio para todos, incluidas las mujeres, que no gozaban de la condición de ciudadanas de la polis. A ellas iban destinados los ritos dionisiacos; constituían su séquito y eran sus sacerdotisas, las llamadas ménades o bacantes, mujeres semidesnudas, con el pelo suelto adornado con pámpanos, que se entregaban a la lujuria y la embriaguez en las orgías llamadas bacanales. Lo mismo hacían brotar de la tierra surtidores de leche y miel que raptaban a niños y descuartizaban a hombres, como le sucedió, por ejemplo, a Orfeo.

Pero si hay un ejemplo de feminidad perversa especialmente llamativo en la mitología griega, ese corresponde a las Amazonas. Descendientes de Ares, dios de la guerra, eran un pueblo de cazadoras y guerreras, hasta el punto de quemar su seno derecho para utilizar mejor el arco. Usaban a los hombres

sólo en cortos periodos, con el fin de procrear, y conservaban sólo a las hijas, a las que les imponían matar a un enemigo antes de casarse. Si nacían hijos varones, les quitaban la vida o los mutilaban. Aparte de cubrir sus necesidades reproductivas, los hombres sólo podían permanecer a su lado como siervos. A pesar de su potencial guerrero, fueron derrotadas por los atenienses, pues - como se puede notar hasta ahora - toda figura femenina perversa merecía un castigo. Para Fernand Comte, “poco importa que haya existido realmente ese pueblo de mujeres y que haya realizado esos grandes hechos. Representa el sentimiento de culpabilidad de una sociedad masculina, el miedo de una separación irremediable de sexo y / o de una sumisión de los hombres a las mujeres.”<sup>3</sup>

Jorge David Fernández<sup>4</sup> habla también de ese miedo de los hombres hacia las mujeres, como causa del gran menosprecio con que estas son tratadas por la mitología, que las presenta como seres terroríficos; este hecho contrasta con la situación real de discriminación que soportaban las mujeres griegas; muchas incluso sufrieron depresión por ello, de ahí quizás ese carácter irracional que se les atribuía.

El cristianismo, como se ha dicho, no ha sido mucho más benévolo a este respecto. La Biblia está plagada de mujeres que se ajustan perfectamente a ese prototipo negativo del que estamos hablando. Según las tradiciones judías, no fue Eva, sino Lilit, la primera mujer creada por Dios, y también la primera que se atrevió a demandar la igualdad entre sexos, al negarse a colocarse debajo de Adán durante el coito. No se dejó forzar y desapareció, libre, en el aire. Fue la primera pero no la última en causar problemas a los hombres. Betsabé impactó con su belleza al rey David, que por ella cometió adulterio y mandó matar a su marido.

Para liberar a su pueblo, cercado por los asirios, sedujo Judith a Holofernes y luego lo degolló. Dalila utilizó sus encantos para reducir a Sansón, al que cortó el cabello, origen de su fuerza. Otra mujer fascinante, Salomé, desplegó todo su erotismo mientras ejecutaba la danza de los siete velos y así convenció a Herodes para que matara a Juan el Bautista.

Estos son sólo algunos ejemplos de la misoginia y el desprecio con que la tradición ha tratado a la mujer; hay también figuras históricas que son especialmente conocidas por la maldad que se les atribuye, aunque no siempre esa perversidad está demostrada. De la famosa reina Cleopatra tradicionalmente se nos ha dado una imagen de mujer enérgica y sensual, aunque hoy parece claro que su supuesta belleza, al menos, no corresponde a los cánones actuales. Mesalina, mujer de Claudio, es conocida por su lascivia y sus numerosos amantes. De Lucrecia Borgia, hija del papa Alejandro VI, se dice que mantuvo

relaciones incestuosas con este, que dieron como fruto un hijo; se la conoce además por su fama de mujer pecadora, libertina y autora de varios asesinatos, aunque hoy en día el mito está bastante cuestionado. Otra figura controvertida es la de Catalina de Médicis, a la que se conoce como instigadora de las guerras de religión entre católicos y hugonotes. A pesar de la distancia temporal, estas historias o leyendas son el sustrato del que se nutre el imaginario occidental, y durante siglos han propiciado la aparición de representaciones en el arte y la literatura que no favorecen para nada al sexo femenino. La mujer sigue siendo vista por muchos como fuente de placer y, a la vez, de terror, tal vez por el miedo de los hombres a lo desconocido, a lo Otro.

El mito de la mujer fatal nace en la literatura y en el arte en el siglo XIX, como consecuencia de la Revolución Industrial, que provoca un sentimiento de desilusión, al verse la naturaleza amenazada por el progreso, la modernización y la urbanización. La razón, escribe Giuseppe Scaraffia<sup>3</sup>, transforma la realidad en monstruos, y como consecuencia de las ansiedades y temores masculinos, debidos a la diferencia sexual, se llega a una excesiva mitificación del cuerpo femenino; además, en esa época están en boga las teorías de Freud, que ayudan a justificar el sentimiento de angustia ante la mujer, por el peligro de castración que esta supone para el hombre. Para someterla y neutralizar así la amenaza, hay que controlar la sexualidad femenina. Se impone, por tanto, un prototipo de mujer piadosa, pasiva y sumisa, de rasgos angelicales, confinada en la esfera del hogar y la maternidad. El modelo contrario, el de la mujer orgánica, activa y sensual, que disfruta de los placeres del sexo, se considera muy negativo. No hay que olvidar, sin embargo, que la doble moral de la época llevaba a los hombres a casarse con mujeres del primer tipo, por exigencias sociales, aunque luego acudían a las del segundo para satisfacer sus deseos más carnales.

En el siglo XIX, los pintores prerrafaelistas se hicieron eco de esta dicotomía, mostrando una especial fascinación por la mujer fatal, a la que representaban con una belleza turbia, perversa, sensual y orgánica, destructiva para el hombre; recuperaron historias mitológicas y bíblicas para representar, por ejemplo, a Eva. Se trataba de mujeres activas, vigorosas, fuertes y sexualizadas, que surgían en parte como respuesta a la amenaza que suponía el incipiente - y marginal - feminismo de la época.

En la literatura del XVIII y primera mitad del XIX se encuentran ya, según señala Scaraffia, imágenes precursoras de la mujer fatal, como Manon Lescaut, cortesana de ojos negros, la Marquesa de Merteuil, que usa a su ex amante como ejecutor de sus maldades, Charpillon, capaz de jugar con el mismo Casanova, o la Cleopatra de Gautier, que ofrece a sus amantes una noche de amor para luego provocarles la muerte. No se queda atrás la Carmen

de Mérimée, perdición del soldado que por ella se hace contrabandista y termina asesinandola, despechado, por sus infidelidades. La historia de Salomé ha servido a Huysmans y Flaubert como inspiración de sus novelas, aunque quizás una de las más perversas protagonistas sea Lulú. El personaje creado por Wedekind destaca por su monstruosidad; sin conciencia ni remordimientos, seduce y siembra la muerte a su paso. El que la posee encuentra su perdición, y ella no se libra del merecidísimo y mortal castigo.

Estas fatales decimonónicas normalmente se caracterizan por su rostro ambivalente, que les permite mostrarse como ángeles o demonios, según las ocasiones. Provocan sentimientos de amor y odio al mismo tiempo. Su seducción puede alcanzar tintes hipnóticos y privar a la víctima de toda razón. Su mirada es fascinante, seductora y asesina, como la de Medusa, hace sucumbir al hombre.

Las hay con rasgos infantiles, como la Eva de Giovanni Verga. Emplean la seducción como un juego, en el que el hombre debe seguir las reglas que ellas marcan.

El cabello suelto es un elemento trasgresor y seductor; su belleza es imperfecta y a veces tiene algo de andrógino, como la pelusilla sobre el labio superior; esto aterroriza a los hombres, que fetichizan el cuerpo femenino en busca de algún tipo de alivio. Otros encantos de esta fémina son sus movimientos felinos y sus curvas sinuosas, envueltas en pieles, encajes y transparencias, maquilladas y perfumadas, artificiales y misteriosas. Sin embargo, su estética no siempre resulta de buen gusto, pues más bien son una imitación vulgar de un modelo más refinado. Eso sí, muestran su cuerpo sin pudor, se ofrecen como mercancía, como bailarinas o prostitutas. A pesar de su disponibilidad, se entregan cada vez como si fuese la primera, envueltas en un halo de inocencia y castidad. No en vano la ambigüedad es uno de sus rasgos más característicos; la mujer fatal es generosa y pérfida, fácil y a la vez inalcanzable; sólo la posee el que se convierte en su esclavo. A pesar de su apariencia frígida, ofrece un placer infinito.

Su posición es la de total dominadora; es ella la que elige y lleva las riendas de la relación. Cuando el enamorado se le declara, la fatal ya conocía sus sentimientos desde hace tiempo, por lo que se muestra indiferente. Una vez rota la relación, ella vuelve a atraer al amante, para seguir jugando con él. Sólo puede ser amada a distancia, como una diosa pagana, confundida entre la multitud; ahí reside el secreto de su fascinación, en su banalidad, en ser igual a las otras pero a la vez diferente, fatídica. Sólo el dandy puede gozar sin temor de esta mujer inmoral, peligrosa pero disfrazada de bondad, que despierta en el cortejador el complejo de Edipo pero que al final resulta no ser más que

una falsa madre. Como manda la tradición, eso sí, la fatal merece al final ser castigada con la muerte.

Precisamente en ese fin de siglo, también como consecuencia del progreso industrial, surge un nuevo tipo de arte, el cine, que en sus comienzos bebió hasta la saciedad de las fuentes literarias y pictóricas. El arquetipo de la mujer fatal no tardó en ser absorbido por este nuevo medio, que se convirtió en un terreno más que propicio para su desarrollo y amplificación, y a ello contribuyó especialmente el culto al 'star system'.

En sus primeros años de vida, cohibido por su moral puritana, Hollywood se resistió a introducir figuras de mujeres seductoras y perversas, y optó más bien por reivindicar el arquetipo contrario, el de la ingenua inocente y frágil, encarnada por actrices como Lillian Gish. Fue, pues, en el viejo continente donde en las primeras décadas del siglo XX empezaron a surgir imágenes de mujeres frías, escandalosas, devora-hombres, y fuertemente seductoras. El cine danés introdujo la figura de la *vamp*, que "juega, no goza. Su seducción es perversa y su frialdad encandila y esclaviza al espectador."<sup>6</sup> Se trata de una "mujer-objeto hecha para el placer (...) cuyas características primordiales son el impulso destructivo de sed de violencia y poder, además de provocar un desencadenamiento fatídico."<sup>7</sup> El cine italiano, por su parte, presenta a la *vamp* latina, la gran prostituta mediterránea, adornada con joyas y plumas cual odalisca, lasciva y dominadora.

El cine norteamericano, sin embargo, no tuvo más opción que rendirse ante la gran popularidad de estas vampiresas, y acabó importando el estereotipo. Theda Bara, una de las más admiradas en Hollywood, fue publicitada como "la mujer más perversa del mundo." Jean Harlow, provocativa, desenvuelta y de busto exuberante, se convirtió en la primera heroína moderna.

Si hay un género dentro del cine clásico en que la mujer fatal o vampiresa encaja perfectamente, ese es el cine negro, que vivió su periodo más fructífero entre los años 30 y 50, y que nos ha dejado imágenes difíciles de borrar de nuestras retinas, como la de Gilda quitándose su guante.

El cine negro surge como reflejo de los conflictos del siglo XX, marcado por los vaivenes de la economía, la violencia y la lucha por el poder. Este género tiene su germen en el periodo de entreguerras, en una época de crisis social y económica, corrupción, injusticia, frustración, caos y misoginia.

La ley seca impuesta en los años 20 favoreció el enriquecimiento de la mafia, a la vez admirada y temida. Con el crack del 29, lejos de hundirse, esta se hizo aún más fuerte y amplió su campo de acción al mundo de las drogas. El ciudadano medio se sentía indefenso y amenazado por este incremento del crimen organizado y por la corrupción de los políticos; ante este panorama,

la violación de la ley se presentaba a veces como la mejor alternativa. El cine negro, con su estética de luces y sombras, con su atmósfera opresiva y sus decorados claustrofóbicos, encarna perfectamente el espíritu de esa época en que el individuo, ante la falta de puntos de referencia moral a los que aferrarse, angustiado, ve surgir el lado más oscuro de la naturaleza humana. En cuanto a la situación de la mujer estadounidense, la discriminación es la nota dominante en los años 30. A pesar de su tímido acercamiento a la esfera política, en el mundo laboral seguía estando limitada; sólo podía ejercer ciertos trabajos y su sueldo era menor que el de los hombres. A la altísima tasa de desempleo había que sumar la actitud del Gobierno, que promovía medidas a favor del empleo masculino y en detrimento del femenino. Crecía además la xenofobia ante la oleada de inmigrantes, sobre todo italianas, que querían imitar en todo lo posible a las norteamericanas. En este clima de crisis, floreció la prostitución encubierta en burdeles y cabarets.

La Segunda Guerra Mundial trajo a los Estados Unidos una época de prosperidad económica, junto a la afirmación del país como primera potencia mundial. La URSS pasó a ser la principal amenaza durante la Guerra Fría. Las vacantes dejadas por los soldados americanos durante la contienda fueron cubiertas por las mujeres, que se incorporaron al trabajo en todas las áreas. Sin embargo, tras la vuelta a la normalidad se las forzó a retomar su papel como madres y esposas, entendido este como única forma posible de alcanzar la felicidad. A pesar de la ola de antifeminismo que invadió el mundo laboral, las mujeres ganaron un poco de independencia aunque fuera en el vestuario, que empezó a ser más cómodo y funcional, con una tendencia masculinizadora.

El cine negro de esa década se vio marcado por el Código Hays que, en su intento por defender la moral, propició la ambigüedad; se incrementaron la fatalidad y la criminalidad femeninas, así como sus ansias de venganza, vicio y erotismo. Según Roberto Campari<sup>8</sup>, la guerra propició la aparición de mujeres más diabólicas, que se presentaban a los hombres como un mal sueño de los soldados que volvían del frente. Durante la Segunda Guerra Mundial las vidas de muchos americanos sufrieron un vuelco tremendo, que debilitó su masculinidad, mientras las mujeres comenzaron a cuestionar las barreras tradicionalmente impuestas por los muros del hogar y empezaron a perseguir el bien material, intensificando aún más la amenaza que representaban para los hombres. Se introdujo además la psicología como elemento importante en los filmes, que se poblaron de psicópatas, cleptómanas, fobias, manías persecutorias y fatales chifladas o enfermas mentales.

En los 50, una vez superadas las heridas de la guerra, los Estados Unidos lideraban el mundo, con la seguridad que les proporcionaban el

crecimiento económico y el desarrollo tecnológico. De nuevo hay mujeres que buscan un trabajo fuera de casa, para satisfacer su ansia consumista, aunque el mensaje oficial sigue presionando para mantenerlas en el hogar, donde - aseguran - hallarán su felicidad. En el plano sexual hay una mayor tolerancia y apertura - aumentan las relaciones extra-conyugales -, y un intento por incluir los valores femeninos en la cultura patriarcal. Aparecen, sin embargo, nuevas figuras femeninas consideradas negativas o amenazadoras, como la universitaria y la mujer sola. En esa época de ruptura de la familia y los valores tradicionales, la cultura patriarcal deja a la mujer al margen, la oprime para suavizar la amenaza que esta plantea al dominio masculino del mundo. Toda muestra de independencia femenina se considera peligrosa; para dar fe de ello, el cine negro presenta a mujeres depravadas, mentirosas, asesinas, sexualmente activas, que deben ser eliminadas para evitar así la destrucción del hombre.

El género negro es la expresión de las fantasías masculinas, que tienen a la mujer como protagonista y objeto; se trata de una narrativa elaborada por y dirigida al hombre. El lenguaje del cine dominante está construido desde una óptica patriarcal que concibe a la mujer como objeto de deseo, y como tal la presenta en pantalla, para ser observada y proporcionar al hombre un placer escopofílico o voyeurista. El negro es uno de los géneros en los que la diferencia sexual aparece más marcada, y el cuerpo de la mujer se exhibe claramente como espectáculo. Laura Mulvey<sup>9</sup> habla de la distinción que hace el cine dominante entre espectáculo, representado por la mujer, que detiene la acción del filme, y narración, desarrollada por el hombre como sujeto activo. Normalmente en el cine negro ese papel corresponde al detective o investigador, que lleva el peso de la acción y es el encargado de descifrar el enigma planteado por la mujer fatal.

A pesar de su condición de objeto sexual, el personaje femenino en el cine negro desarrolla un papel importantísimo; gobierna su propio destino, se muestra como dominadora en detrimento del papel sumiso que tradicionalmente le corresponde; usa su sexualidad para lograr sus objetivos, que normalmente tienen que ver con el poder y el dinero. Incluso decide sobre su cuerpo, como en *Que el cielo la juzgue*, donde la protagonista opta por abortar. La mujer fatal, por tanto, es un elemento central de la intriga, y se aleja de los típicos roles femeninos.

Si algo la caracteriza - no en vano le da su nombre - es la fatalidad, la desdicha y la desventura que transmite al varón. Se presenta ante él con un aspecto cautivador. A veces, como ya sucedía en la literatura decimonónica, su apariencia angelical esconde un interior perverso que ella se encargará de mantener oculto, hasta que estime oportuno descubrirse. Tómese como ejemplo el filme *Angel face*, de Otto Preminger. En otras ocasiones, su rostro



pétreo e impasible, la mirada penetrante que sale de sus ojos entornados, su larga melena, sus curvas sinuosas y sus andares felinos la presentan como un volcán de sexualidad y erotismo que arrasa por donde pisa. Además, ellas son conscientes de ese poder y se enfundan en largos trajes de satén y lentejuelas, como muñecas de lujo, objetos de culto y de deseo, dispuestas a atrapar en sus redes a todo el que ose alcanzarlas con su mirada. Mary Ann Doane<sup>10</sup> habla de ese exceso de feminidad que caracteriza a la mujer fatal como una máscara con la que se opone al rol que tradicionalmente le ha asignado la sociedad patriarcal. Para reprimir la amenaza de castración que esta mujer supone para el hombre, el cine negro recurre al sadismo, al placer que el hombre halla en investigar para descubrir el misterio femenino y, de paso, darle su merecido castigo. Otra técnica es la de negar la castración mediante el uso de objetos fetiches o la fetichización del cuerpo femenino en su totalidad, y a ello contribuye en buena medida el culto a la 'star', tan extendido en la época dorada de Hollywood.

Por el carácter trasgresor del género, en el cine negro la sexualidad alcanza cotas elevadas. Flota en el ambiente, de un modo velado, sobre todo en la época del código Hays. Cualquier objeto puede ser símbolo sexual, como una pulsera en el tobillo o el bordado de un pañuelo. Sin embargo, a partir de 1946 la moral se relaja y la fatal se destapa, se desinhibe, y hace gala de su voluptuosidad. Posee una sensualidad oscura e inmoral, y está cargada de símbolos fálicos, como las pistolas o sus largas piernas.

Al ser un tipo de cine eminentemente 'masculino', los hombres proyectan en él sus fantasías más profundas, sus deseos ocultos; la fatal es la mujer que, en el fondo, a todo hombre le gustaría poseer, aunque el prototipo femenino más aceptado socialmente sea otro bien distinto. Esta mujer sexual representa, además, una gran amenaza para el género masculino, pues al incorporarse masivamente al trabajo para cubrir el vacío dejado por los hombres que luchan en el frente, su emancipación comienza a verse cada vez más cercana; la mujer ocupa también durante esa época el puesto del cabeza de familia, y empieza a luchar, aunque sea de forma tímida, por sus derechos.

La protagonista femenina se presenta, por tanto, en el cine negro como deseable pero a la vez fuerte y peligrosa, salvaje como una pantera; el hombre tiene que controlarla y someterla para evitar ser destruido por ella. La sexualidad va íntimamente ligada a la muerte.

En el cine negro el amor es importante pero no imprescindible; cuando existe suele ser por parte del hombre y está marcado por el machismo. La familia tradicional no tiene cabida en este género, en el que las mujeres contraen matrimonio para ascender socialmente y ven el amor como un juego para manejar a los hombres. El amor implica sufrimiento y no está exento de

mentiras y crueldad; a veces incluso es algo patológico, posesivo y turbulento.

El sexo se trivializa y se emplea para saciar las ansias de riqueza y poder que mueven a la mujer fatal. A esta no le importa tanto el amor como estar rodeada de lujo y joyas; la fatal goza con el dinero tanto o más que con el sexo, pues la ambición económica es para ella lo que para el hombre es la potencia sexual.

Para lograr la ascensión social esta mujer está dispuesta a entrar en el mundo del crimen y los bajos fondos. No duda en eliminar a quien pueda ser un obstáculo para sus ambiciones. Las hay que matan al marido para quedarse con su dinero (Por ejemplo, en *Eva al desnudo*) o, mejor aún, convencen al amante para que realice el trabajo sucio (En *El cartero siempre llama dos veces* el amante de Cora mata al marido de esta y además el crimen queda impune); otras asesinan o roban por dinero o para servir al amante mafioso, pero llegado el momento lo delatan sin piedad. Chantajejan, engañan, traicionan incluso a su propia familia; maltratan a la madre, le roban el amante, matan incluso al marido de la hermana. Llegan a pactar con el enemigo de su hombre, pues el amor, como ya se ha dicho, tiene un valor muy relativo en comparación con elementos más materiales.

Su maldad no tiene límites; encarnan el pecado (son lujuriosas, vengativas, iracundas, avaras, soberbias...) y la depravación más absoluta. Son frías, insensibles, despiadadas, crueles, desleales. Se rebelan contra la sociedad que les impone dedicarse al cuidado de los hijos y la familia. Destruyen a los hombres pero también a cualquier mujer que ose hacerles sombra. Según María Dolores Romero, estas mujeres se caracterizan “por su poder seductor para transformar en caos el orden aparentemente existente.”<sup>11</sup> Encarnan lo peor de la feminidad y poseen además cualidades masculinas (la ambición, el materialismo, el gusto por el riesgo, la libertad y los vicios, la egolatría...) que, aplicadas a la mujer, aumentan el temor que esta suscita en el hombre, entendido como “la posibilidad masculina de perder prestigio, la libertad o la vida tras el calvario por la devoción hacia una mujer cuya fatalidad le abrirá la plenitud de los sentidos.”<sup>12</sup>

La mujer perversa del cine negro presenta distintas variantes. Por un lado está la ‘chica del gángster’, su mantenida, que no es más que un simple trofeo, un objeto de disputa entre los hombres. Está sometida pero no goza con su opresor y por ello tiene que buscar el placer en otros hombres.

La ‘aventurera’, en cambio, es más activa, y mantiene con el varón una relación de tú a tú, no se somete a él. Es su cómplice; lo defiende y también lo humilla. No tiene miedo al riesgo y desafía las normas socialmente aceptadas. Sólo la muerte puede redimirla.

La 'lady dark' es sensual y muy inteligente. Sabe bien lo que quiere, y juega con el sexo y el amor para conseguirlo. También es consciente del castigo que merece: la muerte.

La 'bad-good girl' o 'chica buena metida en líos' tiene un aspecto dulce e infantil y buen corazón, pero la fatalidad se apodera de ella cuando se alía al delincuente.

La 'fatal' con mayúsculas es la que encarna todas las maldades, además de la seducción, el riesgo, la actividad, la inmoralidad y la destrucción. Marta Belluscio distingue, dentro de esta categoría, entre la 'adúltera asesina', la 'mala calculadora' y la 'ruin inefable'.

En estos filmes aparece también, aunque en mucha menor medida, la variante contraria, el 'ángel', la mujer buena, pasiva, sumisa y silenciosa, encerrada tras los muros del hogar, que ofrece al bandido la posibilidad de redimirse y volver al buen camino. Esta mujer es incluso capaz de dar su vida por la salvación del hombre.

Hay además esposas-víctimas asesinadas por el marido para quedarse con su fortuna, hermanas incestuosas y depravadas, y madres pasivas, responsables de los delitos de sus hijos.

Junto a estas mujeres desfila por las pantallas del negro toda una galería de maridos sufridores y damnificados, detectives incorruptos que sucumben ante este amor fatal, gángster y criminales de todo tipo, misóginos y violentos, masoquistas que roban, matan y van a la cárcel por una mujer, antihéroes de moral dudosa que se convierten en un juguete en manos de ella, víctimas todos de esa mujer araña que los atrapa en su tela, los esclaviza y los destruye.

Este elenco de personajes se mueve en ambientes turbulentos, asfixiantes, como la atmósfera típica del género; frecuentan garitos, burdeles, hoteles baratos, locales de juego clandestinos, prostíbulos, comisarías y clubes nocturnos en los que la fatal desarrolla su espectáculo. Como chicas de alterne, prostitutas, busconas, coristas... acompañan su voz grave con gestos seductores, y emiten cantos de sirena que atraen y a la vez siembran el caos. Si la canción se enmarca en un espacio típicamente femenino, el de la seducción y el lamento, la danza es la "transposición del acto sexual". De hecho, hace ya siglos que permitió a Salomé ver realizados sus deseos.

Cantando lo expresa todo, pero la fatal es parca en palabras; sus diálogos son rápidos e irónicos; prevalece el misterio de su naturaleza turbia y sospechosa, de su belleza inquietante y ambigua; no necesita realmente hablar mucho, pues emplea, con ostentación, su cuerpo como señuelo y ejerce una atracción fatal con cada detalle: con su voz grave, su mirada pérfida, sus escotes sugerentes, su boca entreabierta fumándose un pitillo, sus movimientos insinuantes... Hay

que aludir de nuevo a Gilda, que al quitarse un simple guante causó estragos en el público masculino.

El lenguaje fílmico juega también un papel decisivo en la construcción de esa aura que envuelve a la fatal, al filmarlas desde abajo, de modo que ellas aparecen en una posición de superioridad respecto a los hombres, filmados desde arriba. La mujer se muestra, además, centrada o en primer plano.

Según E. Ann Kaplan<sup>13</sup>, el patriarcado destruye a la mujer independiente, que lucha por tener un discurso y una subjetividad propia. En el caso de la mujer fatal, ya hemos dicho que destaca por ser no sólo objeto sino sujeto; por ello, irremediablemente, debe ser castigada para restaurar así el orden patriarcal. La mujer fatal se convierte en víctima de la violencia masculina y en la mayoría de los casos paga con su vida los pecados cometidos. Muere de todas las maneras posibles, la traición y el adulterio jamás quedan impunes. Así el hombre elimina el caos originado por la maldad femenina y restaura el orden. A las espectadoras les ha quedado claro, sin duda, el tipo de papel que deben desempeñar en la sociedad y el castigo que les espera a las que osen transgredir las leyes patriarcales.

El mito de la mujer fatal en el cine vivió su época dorada entre los años 30 y 50, aunque todavía hoy sigue vivo y no ha sufrido, a pesar de los cambios experimentados por la sociedad, grandes variaciones. Desde finales de los 50 y, sobre todo, en los 70, las relaciones entre hombres y mujeres empiezan a mostrarse de un modo más directamente sexual, y la generalización del color ha terminado con esas atmósferas turbias propias del género negro en décadas anteriores. En los años 80 y 90 se introducen nuevos elementos temáticos relacionados con el mundo del crimen y la delincuencia, que actualizan las antiguas tramas de gánsteres y corrupción. Pero sigue existiendo, como afirma Marta Belluscio, “la mirada misógina hacia una hembra esculpida a la medida del deseo, el odio y la fantasía de los hombres.”<sup>14</sup> Volvamos al ejemplo inicial: en *Moulin Rouge*, una película del siglo XXI, se nos presenta a una mujer que se ajusta perfectamente al prototipo de mujer fatal, como la describen Díaz Mateos y Mojarro Zambrano: “con una cabellera larga, abundante y rizada, muchas veces pelirroja, con la tez muy blanca, y un aspecto muy seductor y voluptuoso.”<sup>15</sup> Es cierto que demuestra ser más sensible de lo habitual, y que termina enamorándose y renunciando por amor a la riqueza a la que aspiraba, pero esto tampoco le da derecho a salvarse. No hay reinsertión posible, la única solución es la muerte.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELLUSCIO, Marta: *Las fatales ¡Bang! ¡Bang!*, Valencia, La Máscara, 1996.

- CAMPARI, Roberto: *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*, Roma, Bulzoni, 1990.
- COMTE, Fernand: *Las grandes figuras mitológicas*, Madrid, 1992.
- DÍAZ MATEOS, A., DÍAZ MATEOS, V. y MOJARRO ZAMBRANO, M.: “Bésame tonto’: la mujer fatal en el cine”, en *Cien años de cine: la fábrica de los sueños*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1998.
- DOANE, Mary Ann: *Femmes fatales. Feminism, film theory*, Londres y Nueva York, Routledge, Chapman and Hall, 1991.
- DOANE, Mary Ann: “Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice” en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Turín, Rosenberg & Sellier, 1991.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Jorge David: “La dualidad de géneros en el mito griego: el caso del Dios femenino”, en *Mujer, creación y comunicación* (Arriaga Flórez, M. y Vázquez Medel, M.A., Eds.), Sevilla, Alfar, 2001.
- FRAZER, J.G.: *La rama dorada. Magia y religión*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- GONZÁLEZ OVIES, Aurelio: “Mito: masculino singular” en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, ed.), Universidad de Oviedo, 1994.
- KAPLAN, E. Ann: *Women and film. Both sides of the camera*, Londres y Nueva York, Routledge, 1983.
- MONAGHAN, Patricia: *Le donne nei miti e nelle leggende. Dizionario delle dee e delle eroine*, Como, Red, 1987.
- OTTO, W.: *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, París, 1929.
- REY, P.-L.: *La femme. De la belle Hélène au mouvement de libération des femmes*, Paris, Bordas, 1972.
- ROMERO GUILLÉN, M<sup>a</sup> Dolores: *Las mujeres en el cine americano de Fritz Lang*, Zaragoza, Mira Editores, 2000.
- SCARAFFIA, Giuseppe: *La donna fatale*, Palermo, Sellerio, 1987.

(Notas)

- <sup>1</sup> OTTO, W.: *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, París, 1929.
- <sup>2</sup> GONZÁLEZ OVIES, Aurelio: “Mito: masculino singular” en *Género y sexo en el discurso artístico* (Caramés y González, ed.), Universidad de Oviedo, 1994.
- <sup>3</sup> COMTE, Fernand: *Las grandes figuras mitológicas*, Madrid, 1992.
- <sup>4</sup> FERNÁNDEZ GÓMEZ, Jorge David: “La dualidad de géneros en el mito griego: el caso del Dios femenino”, en *Mujer, creación y comunicación* (Arriaga Flórez, M. y Vázquez Medel, M.A., Eds.), Sevilla, Alfar, 2001.
- <sup>5</sup> SCARAFFIA, Giuseppe: *La donna fatale*, Palermo, Sellerio, 1987.
- <sup>6</sup> DÍAZ MATEOS, A., DÍAZ MATEOS, V. y MOJARRO ZAMBRANO, M.: “‘Bésame tonto’: la mujer fatal en el cine”, en *Cien años de cine: la fábrica de los sueños*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, 1998.
- <sup>7</sup> *Ibidem*.
- <sup>8</sup> CAMPARI, Roberto: *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*, Roma, Bulzoni, 1990.
- <sup>9</sup> MULVEY, Laura: “Placer visual y cine narrativo” en *Arte después de la Modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.
- <sup>10</sup> DOANE, Mary Ann: “Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice” en *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema* (Bruno y Nadotti, eds.), Turín, Rosenberg & Sellier, 1991.
- <sup>11</sup> ROMERO GUILLÉN, M<sup>a</sup> Dolores: *Las mujeres en el cine americano de Fritz Lang*, Zaragoza, Mira Editores, 2000.
- <sup>12</sup> BELLUSCIO, Marta: *Las fatales ¡Bang!Bang!*, Valencia, La Máscara, 1996.
- <sup>13</sup> KAPLAN, E. Ann: *Women and film. Both sides of the camera*, Londres y Nueva York, Routledge, 1983.
- <sup>14</sup> BELLUSCIO, Marta: Op. Cit.
- <sup>15</sup> DÍAZ MATEOS, A., DÍAZ MATEOS, V. y MOJARRO ZAMBRANO, M.: Op. Cit.

## CAPÍTULO V LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA POESÍA DE ALDA MERINI

Filippo Giuseppe DI BENNARDO  
Universidad de Sevilla

Siguiendo las indicaciones de Alda Merini, cuando dice que “El nacimiento es el momento más importante para un poeta”<sup>1</sup>, dejemos que ella misma nos describa el estupor de su nacimiento, de su aparición en la vida en la primavera de 1931, recogida en *Vuoto d’Amore*:

SONO NATA IL VENTUNO  
“Sono nata il ventuno a primavera  
ma non sapevo che nascere folle,  
aprire le zolle  
potesse scatenar tempesta.  
Così Proserpina lieve  
vede piovere sulle erbe  
sui grossi frumenti gentili  
e piange sempre la sera.  
Forse è la sua preghiera.”<sup>2</sup>

Ya en esta poesía están presentes algunos de los temas queridos para Alda Merini. Emergen tres. Son los temas en los que profundizaremos en esta disertación y que se reabrirán a la novedad de la religiosidad presente en las líricas merinianas. Son las referencias a la mitología, a la religiosidad cristiana, y se distingue también enseguida la nota de la contradicción. Leamos, pues, los versos:

Primavera / scatenar tempesta  
nascere / aprire le zolle

Es ésta una lectura del nacimiento, obviamente dada a posteriori, pero todavía podemos afirmar más exactamente que es una interpretación, una lectura, que responde a los criterios de la escritura autobiográfica femenina que, en virtud del presente, relea el pasado. Es el ‘yo histórico’ el que adquiere sentido a través del ‘yo poético’ del presente. Una interpretación a posteriori que no puede no hacernos pensar, por una parte, en una lectura heredada del psicoanálisis - con la cual, por obvios motivos, la poeta sin duda se ha familiarizado - y, por otra parte, en el autobiografema de la genealogía y de la

infancia. La lectura a posteriori nos hace entender también, y nos confirma, cómo ver el emparejamiento Merini / Proserpina.

Proserpina se nos presenta como una figura con una nota fuertemente biográfica. El relato de la mitología nos cuenta que fue raptada en el Infierno por Plutón: Ceres se dirigió entonces a Júpiter para que instara a su hermano Plutón a devolvérsela; su hija, apenas llegada al Infierno, había comido siete granos de granada y, por tanto, la diosa sólo pudo conseguir que Proserpina pasase con ella una mitad del año, y la otra con el señor del Infierno.

Es éste un *flashback* de la vida de Alda Merini, que pasa parte de su existencia raptada (y este ‘raptada en el infierno’, en el contexto de la vida de Merini, debemos leerlo como ‘internada’, a veces sin que ella sea consciente de ello), y conducida al infierno del manicomio. Sin duda nos lleva también a ese mundo subterráneo de las escritoras que, conscientes de la trasgresión a la que la cultura patriarcal las obliga para acercarse al mundo de la escritura, no se sustraen a la pesada carga de quien se distingue. Distinguirse significa, del mismo modo, aceptar también un pesado camino de sufrimiento; como dice Sor Juana Inés de la Cruz:

“Additato? Allora soffra perché questo è il premio di chi si distingue!”<sup>3</sup>

Proserpina es normalmente representada con una hoz en una mano y, en la otra, lleva un manajo de espigas; tiene amapolas y espigas esparcidas por la cabeza y las ropas. Es ésta una imagen que no se aleja mucho de la de Alda Merini cuando se la ve aparecer en las orillas del Naviglio, en los diques oscuros y llenos de humo del barrio popular milanés que tanto ha amado y ama, donde vive actualmente.

También la referencia a la plegaria nos introduce en el mundo simbólico catódico al que Merini tantas veces alude para la creación de sus versos y, no por último, como confirmación de ello, podemos hacer referencia a su último libro publicado, *Corpo d'amore, Un incontro con Gesù*<sup>4</sup>, donde la misma Merini, en la entrevista concedida a Lucia Bellaspiga para el periódico *l'Avvenire* del 16 settembre 2001<sup>5</sup>, a la afirmación de la periodista - “De su libro impacta ya el título: Cristo es un ‘cuerpo’ de amor. Fe y deseo se funden en un moderno Cántico de los Cánticos” -, responde:

Jesús es Dios hecho carne: ha querido sentir nuestras pasiones, las injurias del demonio. Lo he escrito: mi amor por el hombre Jesús ha brotado en la infancia, ‘Nunca una niña estuvo más sedienta de Dios que yo’. Tenía una fuerte vocación religiosa, de la que mi madre me disuadió encaminándome a una vida de familia: un marido, cuatro hijas que me han sido arrancadas con la excusa de la locura... La familia la he sufrido y vivido con alegría, pero siempre con un temperamento franciscano, basta con mirar a mi casa....



O como nos presenta el mismo Ravasi<sup>6</sup>, en su prólogo al último libro de líricas de la poeta publicado, nombrado hace un momento:

(...) casi como en la literatura semita que no conoce netas distinciones de género - la prosa se descolora en poesía y viceversa, en una constante armonía de contrapuntos. [Alda Merini] Pronuncia en su poemita una continua declaración de amor, transparente y pura, 'de auténtica enamorada', resaltando de modo ideal el río de la literatura mística, capaz de entrelazar eros e ágape, carne y alma, deseo y fe<sup>7</sup>.

Como una de las constantes de la producción de Alda Merini y, como consecuencia, de la crítica sobre su producción, leemos lo que Pier Paolo Pasolini comenta sobre la religiosidad de nuestra poeta:

(...) Merini no es religiosa, ni católica: el catolicismo corresponde a una hagiografía de estampa sacrílega. Es sólo por la carencia del sentido de la identidad, por lo que ella se expande en el mundo que la rodea, lo que configura en Merini un dato místico: pero la intervención que ella espera, para unificarse, ser persona, no es precisamente la divina...<sup>8</sup>.

La presencia de Dios, en las líricas de Alda Merini, es desde el principio un aspecto muy particular de su imaginario poético. La religiosidad, las imágenes cristianas, forman parte de un lenguaje personal que deriva de la severa educación católica impartida en la infancia por los familiares. La perenne amonestación de la iglesia, la idea angustiosa del pecado, del delito de la carne, crean desde siempre en la mente de la poeta una sensación de culpa por la conciencia imprescindible de la sensualidad del cuerpo, que la induce, en las primeras composiciones, a reprimir su propia personalidad en el frustrante intento de parecerse a una figura angélica, pura, de hacerse "ausente" como, por ejemplo, en la lírica *La vergine*.

A continuación, las fuertes razones del amor por un hombre, por los hombres, que se encuentran con las del amor por Dios y se funden en un canto que se libera, en las poesías, en audaces plegarias e imágenes al límite extremo de la heterodoxia, del sacrilegio.

A través de un camino poético, la poeta llega a la máxima expresión de esta unión casi oximórica de lo sagrado y lo profano, con las líricas publicadas en *Tu sei Pietro*, de 1961:

(Ché cristiana son io ma non ricordo  
dove e quando finì dentro il mio cuore  
tutto quel paganesimo che vivo).<sup>9</sup>

La reconciliación con lo divino y consigo misma, muy buscada en las poesías

de su primera producción poética, encuentra finalmente el espacio para manifestarse plenamente en una religiosidad personalísima en sus motivos, desacralizadora si se inserta en una visión católica convencional, con un Dios muy humano, terreno, sin el privilegio del bien absoluto.

La efigie del Señor mantiene siempre una especie de ambivalencia, de ambigüedad, un aspecto dual que, por un lado, encarna la salvación para el hombre, pero por el otro, es Aquél que no perdona, que infunde temor y somete a su pueblo.

Sei il culmine del monte di cui i secoli  
sovrapposti determinano i fianchi,  
la Vetta irraggiungibile,  
il compendio di tutta la Natura  
per entro cui la nostra mente indaga.  
Sei Colui che ha due volti: di luce  
pascolo delle anime beate,  
ed uno fosco  
indefinito, dove son sommerse  
la gran parte delle anime, cozzanti  
contro la persistente  
ombra nemica: e vanno, in quelle tenebre,  
protendendo le mani come ciechi...<sup>10</sup>

*En esta poesía juvenil, Dios es sentido como un algo lejano, inaprensible, ininteligible, que se erige sobre la natural comprensión humana y pone un veto a la posibilidad de alcanzar un conocimiento más allá del límite insuficiente del dogma.*

Es un Dios soberbio, que con su principio esconde dos caras opuestas: una positiva pero a favor de pocos elegidos, de pocas “almas beatas”, descrita con la metáfora clásica de la presencia de la luz, símbolo de paz eterna, de salvación de los pecados, y otra oscura, angustiosa, que en los versos desarrolla una visión de infierno dantesco, con evidentes alusiones, en la última parte, a las imágenes de la Divina Comedia.

En un vuelco del orden cristiano, las almas inmersas en las tinieblas, excluidas del privilegio de la iridiscencia divina y obligadas a vagar sin guía alguna en la vida, se convierten en las grandes víctimas de la justicia eterna, aquéllas que chocan con la “persistente sombra enemiga”, el rostro de Dios sin gracia, afrontando valerosamente su áspera condición de despojos.

Encontramos en las líricas a una poeta combatida, por una parte, por el tormento y la constricción de los sentidos, y por otra, por las instancias de su amor terreno, y la poeta llega a una rebelión moral, de cuya índole moral,

tan importante y presente en ella, reforzada. El remordimiento de haber pecado (representado con imágenes de ruina y destrucción) se aleja de la relación con el cuerpo, de las descripciones de los encuentros vividos, que son investidos de luz y adquieren el derecho a ser; entonces Dios se convierte en el reclamo privilegiado para súplicas afligidas, en las que el perdón se sustituye por una personal conciencia de Su comprensión con relación a una criatura atormentada, que busca sólo su paz espiritual, su extremo compromiso para no renunciar a la fe cristiana, así encontramos esta plegaria-lírica dirigida a Dios. “Lasciami alle mie notti / ed ai miei benefici di peccato, / lasciami nell’errore”, para luego sostener con confianza pocos versos más abajo “so che mi assolverai dalle mie pene: / ma ora lasciami umana / col cuore roso dalla mia paura”.<sup>11</sup>

Aunque en realidad resulta difícil hablar de total libertad y emancipación de la búsqueda epocal, de las normas generalizadas del periodo literario, en cuanto la ‘memoria poética’, o bien las influencias externas de un autor, no son fácilmente eludibles, sino que entran a formar parte, en el momento de la composición de un verso, de una única génesis creativa. En el caso de Merini, más correcto sería considerar el modo en que la poeta ha ‘hecho añicos’ o ‘plegado’ la tradición a sus exigencias líricas, renovándola y modificando sus términos hasta confundir sus rasgos.

Por tanto, si “sus fuentes parecerían todavía más lejanas...”<sup>12</sup>, tanto “que de fuentes, para la niña Merini no se puede hablar con certitud”<sup>13</sup>, concluiremos que no se puede, pues, hablar con propiedad, en el caso de la obra de Merini, de fuentes comprobadas; por el contrario, se pueden reconocer más allá de la fuerte formación católica, de la formación clásica sobre los mitos “heredada” casi por ósmosis de la cercanía del poeta (y en este caso traductor) Salvatore Quasimodo, los ecos de autores y corrientes próximos a ella o que forman parte de su formación.

En las colecciones incluidas en *La presenza di Orfeo*, algunos nodos simbólicos entre los más significativos parten precisamente de las figuras metafóricas de la semilla / brote, de la planta, con un continuo uso de palabras e imágenes que vuelven al tema principal de la naturaleza materna y generadora; la primavera, la vid, las raíces, las hojas, la rama, la acción de madurar, además del árbol y, como se ha dicho, el brotar, aparecen insistentemente en casi todas las composiciones de la poeta, como por ejemplo, en las líricas *Estasi di San Luigi Gonzaga*, *Ansia*, *Una Maddalena*, ... *E la bellezza non potrà cessare*, *Disarmata io m’odo*, *Vicinanza di esseri*, *Ti ho detto addio*.

A veces Alda Merini expresa un sentimiento tranquilizador que deriva de una relación simbiótica con Ceres, símbolo de la fertilidad de la tierra, el sentimiento comunicado se hace conflictivo y entonces en el tronco de la planta

aparecen las espinas, las zarzas, la locura, así como aparece en *Selvaggia*:

Fu la spina gigante  
del mio fermo complesso  
a nutrirmi di ripide follie  
e d'arsiccie tensioni...

I rovi, i rovi hanno scatenato  
al mio capo inseguito  
questa chioma violenta e tumultuosa,  
la luce della diffidenza! [...].<sup>14</sup>

También la imagen icónica del ángel, con su figura retórica de sinécdoque, como el ala la referencia al cielo, son otra constante de las líricas: *Solo una mano d'angelo, Nelle fervide unghie del dolore, Un tempo Dio, Visito spesso in te, Donna al pianoforte, Di Vanni Scheiwiller*, por citar algunas.

Se ha hablado sólo de las primeras colecciones poéticas, pero en verdad estos símbolos personales, como muchos otros, están diseminados con su responsabilidad esegética en toda la producción sucesiva.

Tomemos como ejemplo la lírica *Quando incorrotta apparsi*, que contiene algunos principios temáticos interesantes:

Quando incorrotta apparsi a dominare  
Venere antica  
ogni cosa di gioia era ripiena  
e l'Amore distante,  
anzi, vicino, ma trasfigurato.

Poi divenni col tempo  
simile ad una grotta abbandonata  
da millenni, fumosa di magia,  
perché feci incantesimi d'amore...

Da agilissima e tenue mi divenni  
grave di errori e dalla mia bellezza  
astruso amante mi calò d'un colpo  
la vereconda immagine di Dea.<sup>15</sup>

La llamada a Amor, hijo de Venus, tiene una frecuencia notable en las poesías de Merini, que a menudo pone a esta palabra la inicial mayúscula de nombre propio y, al mismo tiempo, el artículo, dando a una imagen, que pertenece a la esfera abstracta y sensible, dignidad física y subjetiva (y viceversa),

como parece evidente en esta poesía.

Pero los ejemplos pueden ser numerosos:

Queste folli pupille  
troppo aderenti al ciclo dell'Amore<sup>16</sup>  
(y no 'de Amore'), o  
"Padre, quanta dolcezza  
in questo mistico Amore<sup>17</sup>  
uniendo los dos principios, cristiano y pagano, o incluso  
"Questa sigla d'Amore che mi afferra  
le impavide ginocchia".<sup>18</sup>

*Son todos ejemplos del uso particular del término, portador de un sentido metafísico, abstracto, pero a la vez también del sentido sensual del mito helénico y que al mismo tiempo está conjugado, fundido, con la tradición cristiana. En fin, en el último verso, 'la vereconda immagine di Dea', parece curiosa esta traducción al femenino, por la presencia de la inicial mayúscula, la palabra 'Dio', no un dios mítico, sino místico, cristiano en un continuo - como ya se ha apuntado - vuelco de un significado a otro, y el todo interactuado por el uso de la contradicción.*

Muchas veces la lírica es atravesada por un desarrollo simbólico de entonación bíblica, en el que el hospital se convierte en una 'Tierra Santa' y los enfermos en 'el pueblo predilecto de Dios'. Los personajes y los lugares del Antiguo Testamento (el monte Sinaí, las murallas de Jericó, Moisés, Aarón) asumen así la función precisa de encarnar y elevar hasta un plano mítico y místico una materia existencial tan dramática, de otro modo difícil de soportar:

Ho conosciuto Gerico,  
ho avuto anch'io la mia Palestina,  
le mura del manicomio  
erano le mura di Gerico  
e una pozza di acqua infettata  
ci ha battezzati tutti.  
Lì dentro eravamo ebrei  
e i Farisei erano in alto  
e c'era il Messia  
confuso dentro la folla:  
un pazzo che urlava al Cielo  
tutto il suo amore in Dio.  
[...].<sup>19</sup>

En la poesía de Alda Merini, esta exigencia de transfiguración de lo cotidiano, de elevación espiritual por medio de la transposición de la experiencia personal en motivos e imágenes tomadas de la mitología clásica o la iconografía cristiana, es una constante que se puede reconocer ya en la primerísima producción de *La presenza di Orfeo* (el título mismo sugiere el arquetipo) y de las otras tres colecciones siguientes.

Para concluir, podemos afirmar que en las líricas de Alda Merini, mujer de síntesis, poeta que ha pagado en su carne el precio de la síntesis vital entre sagrado y profano, entre mito y religión, los temas esenciales, la estructura simbólica soporte de sus líricas, están fijados en realidad desde el primer momento, desde los inicios, y se convierten en constantes, en *topoi*, que crecen y se desarrollan en su significado a lo largo de toda su vivencia poética, madurando sus razones profundas e íntimas en el curso de los años.

La simbiosis del sentimiento erótico con el místico, la continua recurrencia a una fusión, por así decirlo, oximórica del dato cristiano y pagano, la antítesis entre la luz y las tinieblas, la presencia de metáforas constantes, de palabras clave, la absoluta verticalidad en las poesías de Alda Merini y, al mismo tiempo, de la plena carnalidad y humanidad presentes en su producción poética, son datos reconocibles con una insistencia obsesiva en su repetición, en su continuo repetirse también dentro de una composición, en una casi continua llamada y amonestación a la exigencia de llegar a una síntesis vital unitiva de la vida, o diciéndolo con las palabras de la poeta:

“L'anima non appagata muore di se stessa, ma lo spirito non pago cerca Dio e, non potendo trovare, lo cerca a volte nella materia.”<sup>20</sup>

(versión castellana: Angeles Cruzado Rodríguez)

(Notas)

- <sup>1</sup> Alda Merini, *Reato di Vita*, op. cit., p. 60
- <sup>2</sup> Alda Merini, Sono nata il ventuno, en *Vuoto d'Amore*, Turín, Einaudi, 1991, p.17
- <sup>3</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea en Prosas y versos*, Madrid, Alba, 1999, p. 126.
- <sup>4</sup> Alda Merini, *Corpo d'amore, Un incontro con Gesù*, Milán, Frassinelli, 2001
- <sup>5</sup> Lucia Bellaspiga, entrevista a Alda Merini, *La logica del diavolo*, 'Avvenire', 16.09.2001
- <sup>6</sup> Gianfranco Ravasi, teólogo y exegeta entre los más autorizados de los contemporáneos en Italia.
- <sup>7</sup> Gianfranco Ravasi, Merini: *Canto un amore chiamato Gesù*, 'Corriere della Sera', 31. 08. 2001 y publicada en, Introduzione a Alda Merini, *Corpo d'amore, Un incontro con Gesù*, Milán, Frassinelli, 2001 p. VIII
- <sup>8</sup> Piero Paolo Pasolini, *Una linea orfica*, en 'Paragone', op. cit., p. 86
- <sup>9</sup> Alda Merini, Rinnovate ho per te, en *Tu sei Pietro*, Milano, Scheiwiller, 1951, ahora en *La presenza di Orfeo*, op. cit., p. 100
- <sup>10</sup> Alda Merini, Chi sei, en *Paura di Dio*, op. cit., p. 41
- <sup>11</sup> Alda Merini, La fuga, en *Paura di Dio*, op. cit., p. 54
- <sup>12</sup> Schwarz, solapa de cubierta de *Nozze Romane*, op. cit., p. VI
- <sup>13</sup> Piero Paolo Pasolini, *Una linea orfica*, en 'Paragone', op. cit., 1954, p. 84
- <sup>14</sup> Alda Merini, *Selvaggia*, en *La presenza di Orfeo*, Milán, Schwarz, 1953, ; ahora en *La presenza di Orfeo*, Milán, Scheiwiller, 1993, p. 30
- <sup>15</sup> Alda Merini, *Quando incorrotta apparsi*, en *Nozze romane*, Milán, Schwarz, 1955; ahora en *La presenza di Orfeo*, op. cit., p. 85
- <sup>16</sup> Alda Merini, *Queste folli pupille*, en *Paura di Dio*, ; ahora en *La presenza di Orfeo*, op. cit., p. 55
- <sup>17</sup> Alda Merini, *Possederti in Dio*, en *Paura di Dio*, op. cit., p. 51
- <sup>18</sup> Alda Merini, *La Trinità*, en *Nozze Romane*, ahora en *La presenza di Orfeo*, op. cit., p.80
- <sup>19</sup> Alda Merini, *La Terra Santa*, en *La Terra Santa*, Milán, Scheiwiller, 1984, p.116
- <sup>20</sup> Alda Merini, *Reato di Vita*, op. cit., p.62

CAPÍTULO VI  
LA IMPORTANCIA DE CONTAR “PEQUEÑAS HISTORIAS”  
SEGÚN SALLY MORGAN Y ARUNDHATI ROY.

Margarita ESTÉVEZ SAÁ  
Universidad de Santiago de Compostela

Con la llegada de la llamada “postmodernidad” y el auge del pensamiento “postmoderno”, hablar de historia se ha convertido casi en un anacronismo. A fin de cuentas el filósofo francés Jean Baudrillard anunció la desaparición de la historia (1983: 111) y Jean François Lyotard se refirió a la decadencia de los grandes relatos o narraciones con una función legitimadora (1994: 31). Esta línea de pensamiento que ha llevado a cuestionar abiertamente la historia como disciplina contrasta con la progresiva proliferación de voces que reivindican la importancia de la literatura precisamente por las verdades históricas que ésta puede encerrar.

El escritor y crítico de arte británico John Berger, a quien Arundhati Roy ha leído y que se ha encargado de prologar el libro de Roy, *El álgebra de la justicia infinita*, nos ha alertado contra los peligros de la llamada “desmemoria” de la cultura capitalista y reivindica el papel de la memoria y del escritor –en tanto que “storyteller” o narrador de historias– para combatir dicha desmemoria y favorecer la recuperación de una llamada “conciencia histórica”.<sup>1</sup> El arte y la literatura contribuyen en este sentido ya que, según Berger, suponen “a kind of recording of experience, of the past for the benefit of the future” (1980: 13). Para Berger “A people or class which is cut off from its own past is far less free to choose and to act as a people or class than one that has been able to situate itself in history” (1973: 33).

Por poner un ejemplo muy reciente, la profesora Carmen Iglesias, miembro de la Real Academia de la Historia articuló su discurso de investidura como miembro de la Real Academia Española en torno a las relaciones entre la historia y la literatura.<sup>2</sup> En el discurso, que llevaba por título *De historia y de literatura como elementos de ficción*, no se resistió a defender la posibilidad de distinguir ambas disciplinas, a pesar del ámbito que ambas comparten y que, en sus palabras, es “la construcción narrativa”. Para Carmen Iglesias “la ficción tiene una libertad creadora de la que carece la historia, donde no cualquier cosa puede ser dicha”. A pesar de mantener y defender que historia y



literatura pueden y deben distinguirse, la académica baraja una concepción de historia similar a la que nosotros adoptaremos a la hora de valorar la dimensión histórica de las novelas de Arundhati Roy, *The God of Small Things* (1997), y de Sally Morgan, *My Place* (1987). Carmen Iglesias destacó que en la historia “ya no caben verdades absolutas” y más que hablar de la historia, ella se refirió a la necesidad de “la recuperación de una conciencia histórica” que contrarreste el peligroso “presentismo” del siglo XXI que “pretende pensar sin la historia, y muestra su total indiferencia hacia ella; esto trastoca las bases de los que es nuestra historia cultural e intelectual, lo que puede tener efectos serios”. Y en cuanto al papel concreto que la literatura puede desempeñar con respecto a la historia, Iglesias ha afirmado, en una reciente entrevista, que “la literatura, cuando es buena, contribuye a la historia con una actitud interrogativa” (Mora, 2002: 2). En la respuesta al mencionado discurso de Carmen Iglesias, Ángel Martín Municio, citaba a Claudio Guillén para quien “el estudioso de la literatura es un historiador como otros historiadores, entre otros historiadores”.

En esta ocasión, pretendo no sólo evaluar la contribución de las mencionadas novelas a la historia de sus respectivas comunidades, sino también ver qué noción de historia las escritoras de las mismas están barajando de forma más o menos explícita en sus respectivas obras.

Susana Arundhati Roy nació el 24 de noviembre de 1961 en la India y pasó su niñez en una aldea llamada Ayamenem, situada en el estado marxista de Kerala. Es hija de una cristiana originaria también de Kerala y de un plantador de té bengalí que profesaba la religión hindú. El divorcio de su madre convirtió a Roy en un personaje marginal en su villa natal a una temprana edad. Roy, que se formó como arquitecto, ha trabajado como guionista de cine, profesora de aeróbic, etc., hasta el momento en que decidió abandonarlo todo para escribir *El dios de las pequeñas cosas*. El éxito del libro, que la convirtió en la primera escritora india a la que se le concedió el prestigioso Booker Prize en 1997, le ha permitido dedicarse desde ese momento a desarrollar una intensa actividad intelectual que ha orientado a defender causas sociales como la lucha contra la construcción de presas en la India y la consiguiente destrucción de valles como el del Narmada, contra las pruebas de armamento nuclear o la privatización de la electricidad que se lleva a cabo en el país, etc. En su último libro, *El álgebra de la justicia infinita* (2001), plantea al lector la necesidad de cuestionar el discurso de los que ostentan el poder en cuestiones como el enfrentamiento entre Oriente y Occidente desencadenado tras los ataques del 11 de Septiembre en Nueva York.

Por su parte, Sally Morgan nació en Perth, al Oeste de Australia, en 1951. Su padre, Bill Milroy, perteneciente a una familia blanca de clase media,

se casó con una descendiente de aborígenes por línea materna, algo que su familia nunca aceptó. Pero Milroy, además, nunca pudo superar el trauma de su participación en la Segunda Guerra Mundial, que lo llevó al alcoholismo, a pasar numerosos períodos en hospitales y a una muerte temprana. Sally Morgan se licenció en Psicología en la University of Western Australia en 1974, está separada y tiene tres hijos. La publicación de su primera obra, *My Place*, le reportó un éxito inmediato y se convirtió en un auténtico best-seller que ha visto la luz también en Estados Unidos, China, Malasia, Italia, Indonesia, Japón, Alemania, Suiza y Holanda. Su segundo libro, publicado en 1989, se tituló *Wanamurranganya: The Story of Jack McPhee* y también ha publicado con posterioridad cinco libros ilustrados para niños, y una obra teatral, *Sistergirl* (1992) que ha sido representada en diferentes puntos de Australia. Además de escritora y pintora, Morgan es la directora del Centro de Historia y Arte Indígenas de la Universidad de Western Australia.

Como se puede apreciar, se trata de dos mujeres que provienen de dos comunidades muy diferentes y que han plasmado sus respectivas historias de forma distinta. Pero comparten, para empezar, el carácter autobiográfico de ambos textos. En el caso de Sally Morgan, *My Place* es descrito por la misma autora como una autobiografía que surge a raíz de una progresiva inquietud ante su desconocimiento de sus orígenes. La escritora cuenta que siendo adolescente le preguntaban en el colegio de dónde provenía su familia ya que tenían rasgos peculiares como una piel muy oscura. La joven Sally trasladó esa pregunta a su madre y a su abuela quienes intentaban acallarla diciéndole que eran de origen indio. Posteriormente, su hermana Jill le descubriría su condición aborígen y éste fue el detonante de la tortuosa decisión de investigar la historia de su madre y abuela. El que luego esa historia se plasmara en un libro se debió, según la autora, a su deseo de que sus propios hijos no se sintieran desposeídos de ese legado familiar, tal y como le había ocurrido a ella: "I felt that it was a record for them [her children] and if no one else read it, it kind of didn't matter" (Morgan en Wright, 1987: 1)

El libro de Morgan se puede considerar, en realidad, un homenaje a las figuras de su madre Gladys y de su abuela Daisy que son presentadas como dos mujeres capaces, que supieron sacar a los cinco hijos de Gladys adelante tras la muerte del marido de ésta. Amantes de la naturaleza, trabajadoras incansables, con un sentido del humor fino e irónico, y una personalidad fuerte y atrayente, madre e hija parecen haber tomado la decisión de ocultar a sus descendientes la herencia aborígen que corre por sus venas. No obstante, y ante la insistencia de la hija mayor, la propia Sally Morgan, las historias de estas dos mujeres se van desengranando. Así, descubrimos que la abuela es hija de una aborígen, Annie Padawani, y de un terrateniente blanco, Alfred Drake-Brockman, para el cual Annie trabajaba como sirvienta. La hija, Daisy, abuela de Sally Morgan, también se verá obligada a trabajar para los Drake-Brockmans y cuando queda embarazada –en el

texto se da a entender que está embarazada de su propio padre-, la hija de éstos, Gladys, será enviada a una serie de instituciones a las que llevaban a los hijos de matrimonios mixtos, ya que se consideraba que una aborigen no estaba capacitada para cuidar a sus descendientes. El libro cuenta las trágicas vicisitudes que madre e hija tuvieron que soportar hasta conseguir reunirse de nuevo, y se infiere en el texto que Daisy tuvo más hijos que le fueron irremediamente arrebatados y a los que perdió definitivamente la pista. El miedo a esta política de las autoridades australianas es el motivo de que las dos mujeres se hagan pasar por indias y decidan ocultar a sus descendientes su condición de aborígenes.

Arundhati Roy, que no define su libro como una autobiografía, ha mencionado, sin embargo, que ella nació en Ayemenem, el mismo pueblo en el que tiene lugar la historia de *El dios de las pequeñas cosas*, y reconoce que las circunstancias en las que transcurrió su infancia son muy similares a las de los dos jóvenes protagonistas de su novela. Al igual que los gemelos de su libro, Roy es hija de una mujer divorciada y ambas sufrieron una semejante situación de marginalidad en medio de la excesivamente tradicional sociedad india:

I grew up in very similar circumstances to the children in the book. My mother was divorced. I lived on the edge of the community in a very vulnerable fashion. Then when I was 16 I left home and lived on my own, sort of... you know it wasn't awful, it was just sort of precarious... living in a squatter's colony in Delhi. (Roy en Jon Simmons, 2002: 1)

Roy ha puesto especial énfasis en la experiencia personal y privada a raíz de la cual surgió el libro: "I just started putting down what was going on in my head. It was a very private thing" (Roy en Sanghvi, 1997: 1); "It is a very fragile, personal book and I have never had any perspective about it. [...] I mean, why would anyone abroad be interested in the book? I am not very well educated. I haven't lived abroad" (Roy en Sanghvi, 1997: 2)

El libro cuenta la historia de dos hermanos gemelos, un niño (Esthappen) y su hermana Rahel que son hijos de Ammu, divorciada de su esposo Sirio. La historia comienza cuando los dos jóvenes se reúnen tras veintitrés años de separación en su pueblo natal. Esta larga separación es la cumbre de una serie de tragedias que han asolado a la familia en general y afectado a los niños en particular. A través de Rahel se nos cuenta retrospectivamente la trágica historia de una familia acomodada formada por los abuelos Pappachi y Mammachi, la tía abuela de los niños, Baby Kochamma, y Chacko –hermano de Ammu y por tanto tío de los niños. La muerte de su prima Sophie Mol, la hija que su tío Chacko tuvo con una mujer inglesa de la que se ha divorciado, y el descubrimiento de que Ammu mantiene una relación amorosa con Velutha, un

Paravan o Intocable, desencadenan la tragedia familiar que obliga a madre e hijos a separarse. Aún así, cada uno de los adultos acarrea ya hasta ese momento sus propias miserias. Así, descubrimos que Pappachi maltrataba a su esposa por lo que su hijo dejó de hablarle; que Chacko, el hijo, se siente desgraciado por su divorcio de la inglesa Margaret Kochamma y el consiguiente alejamiento de la hija que tuvo con ésta, y se debate entre su condición de intelectual educado en Oxford con ideales comunistas y su papel de cabeza de una familia de clase acomodada dueña de una fábrica de conservas. También Baby Kochamma es infeliz: siendo joven se enamoró platónicamente de un sacerdote irlandés por lo que se convirtió al Catolicismo aunque irónicamente, más tarde, y ya lejos de la aldea, el sacerdote se convertirá al hinduismo. Por su parte, Ammu, divorciada de su esposo, se ve condenada a una posición marginal en el seno de su propia familia y de la sociedad de Kerala.

En ambas historias proliferan las alusiones a la condición de víctimas del colonialismo y del imperialismo británico de las dos comunidades representadas. A los gemelos de El dios de las pequeñas cosas no se les permite hablar en el dialecto local –Malayalam– y se les castiga cuando lo hacen (36). De hecho su tío Chacko reconoce, muy a su pesar, la condición anglófila de la familia y lo que esto supone para su propia historia y para los sueños y aspiraciones como comunidad, que se pierden irremediabilmente:

Chacko said that the correct word for people like Pappachi was Anglophile. He made Rahel and Estha look up Anglophile in the Reader's Digest Great Encyclopaedic Dictionary. It said Person well disposed to the English. Then Estha and Rahel had to look up disposed.

It said:

(1) Place suitably in particular order.

(2) Bring mind into certain state.

(3) Do what one will with, get off one's hands, stow away, demolish, finish, settle, consume (food), kill, sell.

Chacko said that in Pappachi's case it meant (2) Bring mind into certain state. Which, Chacko said, meant that Pappachi's mind had been brought into a state which make him like the English.

Chacko told the twins that though he hated to admit it, they were all Anglophiles. They were a family of Anglophiles. Pointed in the wrong direction, trapped outside their own history, and unable to retrace their steps because their footprints had been swept away. (52)

'We're Prisoners of War,' Chacko said. 'Our dreams have been doctored. We belong nowhere. We sail unanchored on troubled seas. We may never be allowed ashore. Our sorrows will never be sad enough. Our joys never happy enough. Our dreams never big enough. Our lives never important enough. To matter.' (53)

También en la obra de Sally Morgan, se alude de forma reiterada a la marginalización de los aborígenes australianos que comenzó con el desembarco de los ingleses en 1770, cuando arrebataron las tierras a los indígenas y los sometieron a las más tremendas injusticias hasta casi conseguir su total desaparición mediante distintas masacres, abocándolos a la pobreza y la marginación y arrebatando a sus hijos. Los sucesivos gobiernos australianos no erradicaron esta situación a través de los años, a pesar de las llamadas leyes de protección de mediados del siglo XIX. De hecho, no se les ofreció la posibilidad de solicitar su propia condición de ciudadanos hasta 1944 y tuvieron serias dificultades para conseguirla y mantenerla hasta 1971. Sally Morgan recuerda en su obra que los aborígenes no eran considerados seres humanos sino esclavos y eran sometidos a las más inhumanas vejaciones (151, 181, 212-13, etc.)

Ante estas circunstancias, ambas obras presentan otra versión, otras historias distintas de la historia, de la versión hegemónica oficial. En la edición del libro de Roy aparece la siguiente cita del escritor inglés John Berger encabezando la novela: “Never again will a single story be told as though it’s the only one”. Y, de hecho, Roy ha afirmado en una entrevista que el libro no versa sobre lo que ocurre sino que reflexiona sobre cómo lo que ocurre afecta a la vida de las personas (Simmons, 2002: 2). La historia es, por tanto, vista desde otra perspectiva. Chacko, en la novela de Roy, compara la historia con una casa vieja por la noche con todas las luces encendidas. Para Chacko es necesario escuchar los sonidos, y respirar los olores que se desprenden en el interior de la casa. Se trata, por tanto, de entrar, de escuchar desde dentro:

He [Chacko] explained to them that history was like an old house at night. With all the lamps lit. And ancestors whispering inside.

‘To understand history,’ Chacko said, ‘we have to go inside and listen to what they’re saying. And look at the books and the pictures on the wall. And smell the smells.’ (52)

Una vez dentro, se trata de atender no sólo a lo que es aparentemente grande e importante sino a lo pequeño, a lo que en apariencia no tiene importancia, y ver la dialéctica que se establece entre lo pequeño y lo grande. Ahí radica el significado del título de la novela, que la propia Roy ha explicado:

To me the god of small things is the inversion of God. God’s a big thing and God’s in control. The god of small things...whether it’s the way the children see things or whether it’s the insect life in the book, or the fish or the stars –there is a not accepting of what we think of as adult boundaries. This small activity that goes on is the under life of the book. All sort of boundaries are transgressed upon. At the end of the first chapter I say little events and ordinary

things are just smashed and reconstituted, imbued with new meaning to become the bleached bones of the story. It's a story that examines things very closely but also from a very, very distant point, almost from geological time and you look at it and see a pattern there. (Roy en Words Worth, 1997: 3-4)

Y en este sentido la ha interpretado Prasenjit Maiti, quien aduce que en *The God of Small Things* tiene lugar un ejercicio entre dos historias, la que nos propone la versión oficial y la que resulta de la atención que la escritora presta a los detalles que conforman la realidad cotidiana (Maiti, 2002: 1). La escritora, además, ha precisado que su intención es desmontar las barreras entre ficción y realidad:

I don't see a great difference between *The God of Small Things* and my works of nonfiction. As I keep saying, fiction is truth. I think fiction is the truest thing there ever was. My whole effort now is to remove that distinction. The writer is the midwife of understanding. It's very important for me to tell politics like a story, to make it real, [...] (en David Barsamian, 2001: 2)

En consecuencia con esta actitud, en la novela *Chacko* lleva a cabo una reflexión sobre las distintas posibilidades de contar una historia, sobre las diferentes versiones que se pueden ofrecer, sobre los comienzos y la importancia de tener en cuenta la forma en que los pequeños acontecimientos y las cosas ordinarias pueden y deben entrar a formar parte de una historia y dotarla de nuevo significado:

In a purely practical sense it would probably be correct to say that it all began when Sophie Mol came to Ayemenem. Perhaps it's true that things can change in a day. That a few dozen hours can affect the outcome of whole lifetimes. And that when they do, those few dozen hours, like the salvaged remains of a burned house – the charred clock, the singed photograph, the scorched furniture – must be resurrected from the ruins and examined. Preserved. Accounted for.

Little events, ordinary things, smashed and reconstituted. Imbued with a new meaning. Suddenly they become the bleached bones of a story.

Still, to say that it all began when Sophie Mol came to Ayemenem is only one way of looking at it.

Equally, it could be argued that it actually began thousands of years ago. Long before the Marxists came. Before the British took Malabar, before the Dutch Ascendancy, before Vasco da Gama arrived, before Zamorin's conquest of Calicut. Before three purple-robed Syrian Bishops murdered by the Portuguese were found floating in the sea, with coiled sea serpents riding on their chests and oysters knotted in their tangled beards. It could be argued that it began long before Christianity arrived in a boat and seeped into Kerala like tea from a teabag.

That it really began in the days when the Love Laws were made. The laws that

lay down who should be loved, and how. And how much. (32-33)

En *My Place*, Sally Morgan reconoce que los aborígenes han sido borrados de la historia y que no existen testimonios públicos de los propios interesados sobre su situación en Australia. Precisamente, ella pretende proporcionar —a sus hijos y descendientes, como hemos mencionado— la otra cara de la historia de Australia:

‘Well, there’s almost nothing written from a personal point of view about Aboriginal people. All our history is about the white man. No one knows what it was like for us. A lot of our history has been lost, people have been too frightened to say anything. There’s a lot of our history we can’t even get at, Arthur. There are all sorts of files about Aborigines that go way back, and the government won’t release them. You take the old police fields, they’re not even controlled by Battye Library, they’re controlled by the police. And they don’t like letting them out, because there are so many instances of police abusing their power when they were supposed to be Protectors of Aborigines that it’s not funny! I mean, our own government had terrible policies for Aboriginal people. Thousands of families in Australia were destroyed by the government policy of taking children away. None of that happened to white people. I know Nan doesn’t agree with what I’m doing. She thinks I’m trying to make trouble, but I’m not. I just want to try to tell a little bit of the other side of the story.’ (163-64)

La otra versión que las escritoras pretenden ofrecernos sobre la historia de las comunidades a las que hacen referencia, se refleja, además, en una serie de particularidades temáticas y formales que presentan ambas obras. El texto de Morgan, una autobiografía, se convierte más bien en la biografía de su madre y de su abuela. Morgan grabó las historias de su madre, su abuela y su tío abuelo y las incluyó tal cual en su autobiografía. La escritora está así insertando la costumbre aborígen de llevar a cabo narraciones colectivas en un contexto moderno como es el del género autobiográfico. Y la escritora australiana enfatiza, además, a lo largo del texto, la importancia y la dificultad, la cruzada personal en la que se convierte su deseo de recuperar la historia, o más bien las historias, de las mujeres de su familia: su madre Gladys y su abuela Daisy.

En constantes las alteraciones en la secuencia temporal de los acontecimientos, en la que se juega con el lenguaje cuyas leyes son transgredidas, se reflexiona sobre las distintas versiones que se pueden ofrecer de la historia y en la que se opta por ofrecernos principalmente el punto de vista de los gemelos. Comprobamos, por tanto, cómo ambos textos intentan subvertir géneros y tradiciones literarias, nos proporcionan la perspectiva y la voz de aquellos a quienes no se les había ofrecido la oportunidad de hacerlo y se centran en el

modo y el grado en que los acontecimientos les afectaron.

Ya hemos mencionado que la primera dificultad con la que se encontró Sally Morgan a la hora de recuperar las historias de su madre y abuela fue la reticencia y el temor de las mismas a contarla. Madre y abuela decidieron ocultar su condición de aborígenes por el bien de los hijos para que éstos pudieran, en primer lugar, estar a salvo a su lado y, en segundo lugar, para que no se encontraran con obstáculos de índole racial que les impidieran progresar en la vida (305).

La abuela, por su parte, reconoce haberse avergonzado de su condición pero también explica la difícil posición en la que se encontraba como mujer al no ser ni blanca ni completamente aborigen:

I'm 'shamed of myself, now. I fell 'shamed for some of the things I done. I wanted to be white, you see. I'd lie in bed at night and think if God could make me white, it'd be the best thing. Then I could get on in the world, make somethin' of myself. Fancy, me thinkin' that. What was wrong with my own people?

In those days, it was considered a privilege for a white man to want you, but if you had children, you weren't allowed to keep them. You was only allowed to keep the black ones. They took the white ones off you 'cause you weren't considered fit to raise a child with white blood.

I tell you, it made a wedge between the people. Some of the black men felt real low, and some of the native girls with a bit of white in them wouldn't look at a black man. There I was, stuck in the middle. Too black for the whites and too white for the blacks. (336)

A pesar de estas actitudes inicialmente adversas, y ante la insistencia de la joven, Sally Morgan consiguió desvelar las historias que, por temor a perder sus hijos, su madre y su abuela habían mantenido ocultas. Especialmente significativa resulta la preocupación de la abuela Nan sobre la salvaguarda de su historia y su reivindicación del valor de la misma que ella misma equipara a la de su hermano Arthur:

'You'll keep what I told you safe, won't you?

'Of course I will.'

'You liked it?'

'I thought it was really good.'

'You see, Arthur's not the only one with a good story.'

'He sure isn't!' (353)

En *My Place* destaca el lugar predominante que ocupan la caracterización y las historias de las mujeres de la familia, aunque también se trata la figura del tío abuelo. Preguntada por esta peculiaridad, Morgan respondió que se trataba de un hecho que no pretende sino hacer justicia a la cultura aborigen, que ella considera claramente matriarcal, y en la que las figuras femeninas destacan por su fortaleza psicológica (Morgan en Wright, 1987: 5).



También en *The God of Small Things* se presta una atención especial a las historias de los personajes femeninos, se adopta mayoritariamente el punto de vista de la niña –Rahel–, son numerosas las reflexiones en las que se alude a las limitaciones que la sociedad india impone a la mujer, y se llega a criticar las actitudes machistas de las que son víctimas. No sólo se explica que Pappachi acostumbraba a maltratar a su esposa, sino que vemos que la hija de ambos, Ammu, por su condición de divorciada, es condenada al ostracismo. Además, como mujer no tiene derechos de herencia, a pesar de que trabaja al igual que su hermano para el negocio familiar, circunstancia que ella misma critica (57). Ammu transmitirá a su hija su recelo hacia el mundo masculino, lo que llevará a la niña a desconfiar del amor de los hombres hacia las mujeres, incluso hacia las de la propia familia:

Rahel's 'list' was an attempt to order chaos. She revised it constantly, torn forever between love and duty. It was by no means a true gauge of her feelings.

'First Ammu and Chacko,' Rahel said. 'Then Mammachi—'

'Our grandmother,' Estha clarified.

'More than your brother?' Sophie Mol asked.

'We don't count,' Rahel said. 'And anyway he might change. Ammu says.'

'How do you mean? Change into what?' Sophie Mol asked.

'Into a Male Chauvinist Pig,' Rahel said. (151)

A pesar de estas actitudes desafiantes ante una sociedad tan tradicional como la india, de la crítica que en el mismo se vierte sobre la división de clases o castas de la sociedad, y del ambiente de turbulencia política al que se alude, el libro de Roy fue sorprendentemente bien acogido en su país natal. Para la escritora esta actitud es una muestra de la madurez alcanzada en la sociedad india ya que no ha tenido una historia fácil pero no se deja llevar por meras lamentaciones y es capaz de verse a sí misma con ojos críticos (Roy en *Words Worth Books*, 1997: 2). Roy reconoce que, en cualquier caso, la India está todavía despertando de lo que ella llama el “insulto cultural” al que ha estado sometida y en pleno proceso de búsqueda de su propia identidad: “India is still flinching from a cultural insult, still looking for its identity” (Roy en Barsamian, 2001: 5). A pesar de reconocer esta búsqueda de la identidad que todavía está teniendo lugar en la comunidad india, la autora es prudente a la hora de valorar si su obra proporciona alguna respuesta definitiva al lector interesado en saber qué significa ser indio. La autora rechaza definiciones homogeneizantes y fáciles que no den cabida a la pluralidad y multiculturalidad del país y de sus habitantes:

You know, I think that a story is like the surface of water. And you can take what you want from it. Its volubility is its strength. But I feel irritated by this idea, this search. What do we mean when we ask, “What is Indian? What is India? Who is Indian?” Do we ask, “What

does it mean to be American? What does it mean to be British?” as often? I don't think that it's a question that needs to be asked, necessarily. I don't think along those lines, anyway. I think perhaps that the question we should ask is, “What does it mean to be human?”

I don't even feel comfortable with this need to define our country. Because it's bigger than that! How can one define India? There is no one language, there is no one culture. There is no one religion, there is no one way of life. There is absolutely no way one could draw a line around it and say, “This is India” or, “This is what it means to be Indian”. The whole world is seeking simplification. It's not that easy. (Roy en Reena Jana, 1997: 1)

La publicación de *My Place* también ha tenido una excelente acogida en Australia y ha sido el detonante de numerosas búsquedas de antecedentes y ascendentes aborígenes en el país. La propia escritora continúa con la labor de indagar en su árbol genealógico y son muchas las personas que, para su asombro le piden ayuda para sus casos particulares o le desvelan sus historias ocultas hasta entonces.

Se trata, por tanto, de dos escritoras que hurgan en la historia de sus respectivas comunidades a raíz de una necesidad o un impulso personal, no por un afán de convertirlas necesariamente en documentos representativos, testimonios universales de las culturas de dichas comunidades. A pesar de ello, las sociedades retratadas, india y aborígen australiana respectivamente, se han visto reflejadas en esas obras y se han sentido identificadas con las mismas. Ambas escritoras han cuestionado la historia por medio de las otras historias, de las pequeñas historias. Y la diferencia fundamental parece ser la óptica adoptada que no toma como punto de partida una serie de acontecimientos sino el modo en que los seres humanos se han visto afectados por esos acontecimientos. Para ello, Morgan se inmiscuyó en una comunidad y en una cultura que, a pesar de correr por sus venas, le era ajena dada la educación recibida. Roy, por su parte, tomó distancia para hablar y cuestionar aspectos y tradiciones de la cultura y de la comunidad en la que se había educado. Se trata de los dos movimientos distintos a los que Spivak se había referido, en su ensayo “Practical Politics of the Open End” (1990), como *Vertretung* –ponerse en el lugar de, en la piel del Otro– y *Darstellung* –re-presentar, retratar, volver allí. En este ensayo, y con motivo de la mencionada distinción, nos alertaba de los peligros de hablar sobre el Otro sin permitirle que lo hiciera por sí mismo. Y en su seminal ensayo “Can the Subaltern Speak?” (1988) argumentaba que no se podía responder a esta pregunta en afirmativo porque eso implicaría barajar una noción homogeneizadora y romántica del sujeto subalterno que da por sentado que realmente todos pueden hablar, cuando hay muchas escalas y situaciones, clases y distinciones de género y condición que les dificulta a unos más que a otros –especialmente a otras– esa posibilidad. Considero que los textos de Arundhati Roy y de Sally Morgan son, a este respecto, dos obras en las que las autoras ejemplifican en su propia persona y en la de los protagonistas de sus historias que existen otras versiones y otras formas de negociar

la dialéctica que ha de establecerse no sólo entre las distintas historias, las grandes y las pequeñas, sino en el modo o los modos de contarlas. Se trata, por tanto, de recuperar las historias perdidas, las pequeñas historias, y entablar un diálogo entre las mismas y la versión oficial de las mismas, y ese diálogo contribuirá a que los lectores recuperemos la conciencia histórica que, desde la segunda mitad del siglo XX, corre el riesgo de perderse.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Barsamian, David. "Arundhati Roy: The Progressive Interview", *The Progressive* (April 2001): 1-6, <http://www.progressive.org/intv0401.html>.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*, New York, Columbia University Press, 1983.
- Berger, John. "Seeing Red: An Interview with Richard Appignanesi (1)", *In These Times* (May 1980): 13.
- . *Ways of Seeing*, London, BBC-Penguin, 1972; New York, Viking Press, 1973.
- Estévez Saá, José Manuel. *Cultura de Supervivencia vs. Cultura de Progreso: una aproximación antropológico-literaria a la trilogía "Into Their Labours" de John Berger*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- Jana, Reena. "Interview with Arundhati Roy", *Salon*. 1-6, 30 September 1997, 9/10/2002. <http://www.salon.com/sept97/00roy2.html>
- Lytard, Jean-François. *La postmodernidad*, 1986, Barcelona, Gedisa, 1994.
- Maiti, Prasenjit. "Credence and Reality: On the Said and the Implied in Postcolonial Narratives – Roy's *The God of Small Things*", *The Postcolonial Web*, 19/08/02, 5 págs. <http://www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/india/roy/maiti11.html>
- Mora, Rosa. "Carmen Iglesias historiadora y académica: 'La literatura vende bien la historia'", *El País*. Es, Lunes 30 de septiembre 2002, 1-4.
- Morgan, Sally. *My Place*, 1987, London, Virago, 2001.
- Roy, Arundhati. *El álgebra de la justicia infinita*, 2001, Barcelona, Anagrama, 2002.
- , *The God of Small Things*, 1997, London, Flamingo, 1998.
- Sanghvi, Vir. "Interview with Arundhati Roy", *Rediff on the Net*, 1997, 9/10/2002, <http://www.rediff.com/news/apr/05roy.htm>
- Simmons, Jon. "Childhood", *Arundhati Roy Web Page*, 1-2, 07/08/02, <http://website.limeone.met/jon.simmons/roy/tghost2.htm>.
- Spivak, Gayatri Chakravarty. "Can the Subaltern Speak?" *En Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg, London, Macmillan, 1988.
- . "Practical Politics of the Open End", *en The Post-Colonial Critic*:

Interview, *Strategies, Dialogues*, ed. S. Harasym, Routledge, London, 1990.  
“Words Worth Interview with Arundhati Roy”, *Words Worth Books*,  
6/15/97, 1-4, 09/10/2002,  
<http://curiousgeorge.wordsworth.com/www/epresent/royint>  
Wright, Mary. “An Interview with Sally Morgan”, *Freemantle Arts Centre*  
*Press*, 25 Mayo 1987, 3 octubre 2002, 1-11.  
<http://members.iinet.net.au/facp/sallyinterview.htm>

**(Notas)**

<sup>1</sup> José Manuel Estévez Saá ha precisado que, en la obra de Berger, se comprueba que “conciencia histórica” es una noción de carácter relacional “basada no en una recuperación cientifista del pasado sino en la revisión de la dimensión histórica del presente, una dimensión que muchas veces se pretende ocultar u obviar” (125). Ver “Cultura y Conciencia histórica” en *Cultura de Supervivencia vs. Cultura de Progreso: Una aproximación antropológico-literaria a la trilogía “Into Their Labours”* de John Berger, (107-125).

<sup>2</sup> Las citas del discurso de investidura de la Profesora Carmen Iglesias como miembro de la RAE –inérito todavía– han sido sacadas de las siguientes fuentes: M. J. Díaz de Tuesta, “La familia Real acompaña a Carmen Iglesias en su ingreso en la Academia Española”, *El País.es*, martes 1 octubre 2002; Gregorio García Maestro, “Carmen Iglesias pide en su ingreso en la RAE buscar la verdad frente a las falsificaciones de la historia”, *La Razón Digital*. Martes 1 octubre 2002; y de la sección de actualidad de *Unidad en la diversidad*. Servicio informativo sobre la lengua castellana. 2 octubre 2002. [http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad/actualidad\\_021002\\_03.htm](http://www.unidadenladiversidad.com/actualidad/actualidad_021002_03.htm)

## CAPÍTULO VII ESCRITORAS CON DADOS.

José Antonio GARCÍA  
Universidad de Sevilla

Está claro que, desde sus inicios, el Periodismo confluyó con la Literatura en campos de observación e interpretación de la realidad, una relación básica para la comprensión de los hechos sociales y de la vida. A fin de cuentas, si como dice Chillón (1993:25), “conocemos el mundo a medida que lo designamos con palabras”, toda traducción que hagamos pasa, necesariamente, y en consecuencia, por aquella relación.

Es por otra parte evidente que, en la misma línea interpretativa, la aportación de las revistas literarias es grande, fundamental también desde sus posibilidades de *detener el curso de la actualidad para reverlo, para volver a contemplarlo con mayor detenimiento* (M.P.Palomo,1997:169), modo de mirar, desde una distancia suficiente, sin duda necesario para el estudio no sólo de la obra de los autores y autoras que publicaron en ellas, sino, obviamente, para la más amplia y mejor comprensión de los hechos literarios, en particular, y de la vida, en general.

Así entendida dicha aportación, y desde el marco andaluz como territorialidad nada caprichosa, habida cuenta de la participación e influencia de Andalucía en la renovación de los movimientos literarios españoles, la aparición en 1984 de la revista *Con dados de Niebla*, desde el área de cultura de la Diputación de Huelva, con la idea de “promover la creación literaria en Huelva como punto de particular interés, pero sin ridículos criterios empobrecedores ni torpes provincianismos ( *si es arte, es universal*, decía Juan Ramón Jiménez )” viene a suponer una original y distinta concepción de este tipo de publicaciones, de estética propia y muy cuidada, ayuntamiento de continente y contenido bajo la premisa de la creación, cuyo resultado acaso pueda ser considerado como verdadero producto artístico tanto en lo referente a la cualidad de sus textos como a la cabida que en sus páginas tiene igualmente lo imaginativo.

Y dado que, aparte del carácter orientador de su mismo nombre, en alusión precisa al Condado histórico de Niebla, la cabecera, en homenaje a Mallarmé, está inspirada en aquel principio del poeta francés *un golpe de dados nunca eliminará el azar* ( léase, cómo no, de la creación poética), el presente trabajo, dedicado a creadoras sobresalientes que, en la ya larga trayectoria de la revista ( más de quince años), fueron reconocidas por la revista, viene a titularse *Escritoras con dados*, bajo el que se reúnen las autoras Sor Juana Inés de la Cruz, María Zambrano, Emily Dickinson y Pureza

Canelo, poetisas, narradoras o pensadoras de aquí y de allá, para que tampoco se olvide la vocación americanista de la revista.

### SONETOS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ PARA CELEBRAR UNA DÉCADA

Mil novecientos noventa y cuatro marca la fecha de celebración del décimo cumpleaños de *Con dados de Niebla*, edad considerada adulta para este tipo de publicaciones, cuyas vidas suelen ser efímeras.

Y para abrir el sumario, la voz de Sor Juana Inés de la Cruz. Comenta Briaschi (1988: 252), a propósito: “se destaca que el estatuto particular de los clásicos de la literatura, de la pintura, etc. deriva de que nos acerquemos a ellos no sólo, o quizás no tanto, por su excelencia estética, sino acaso porque son eslabones indispensables de una tradición cultural o lingüística en sentido amplio, de la que formamos parte”. Juan Ramón Jiménez (1990:799), orienta, además, en otra convergente dirección: “Actual: es decir, clásico; es decir, eterno”.

Sor Juana Inés de la Cruz es, en los dos sentidos expresados anteriormente, un clásico, tan reducto inexpugnable la literatura para ella como ella para la literatura, mujer que hubo de sobrellevar para el desarrollo de sus inquietudes ( como en otros tantos casos) todos los condicionamientos que imponía una sociedad de hombres y para hombres y en la que su avidez por la lectura sólo tuvo como vía accesible la biblioteca del convento. “La sublimación por la cultura ( O. Paz en L.S. de Medrano, 1991:10) resolvió transitoriamente su conflicto. El costo fue grande : las letras – los signos de las cosas – sustituyeron a las cosas”.

Y no es asunto soslayar ahora sus convicciones religiosas, ni siquiera poner en tela de juicio la autenticidad de su fe católica, aunque es claro que su vocación intelectual se hace más manifiesta. Ella misma no se reprime al decir que sus “atrevimientos literarios-religiosos” no son resultado de su estado monjil, solamente, sino que apuntan a otros motivos personales.

Como fuere, lo cierto es que la figura de Sor Juana Inés de la Cruz – “pasión censurada desde fuera y mal reprimida desde dentro” (L.S. Medrano, 1991:9) - se erige como principal de la lírica de su época, poesía barroca de claras influencias calderonianas y gongorinas, si bien “su formación clasicista hace que la violencia del barroco se suavice y se transforme en un arte de cámara auténticamente rococó y en gran manera musical” (L.F.Cardona, 1994: 10).

La brevedad que exige, por lo demás, un trabajo de estas características no da lugar al comentario detallado de su célebre *Carta Anatenagórica* (1690), tan considerada entre los escritos de la historia de la emancipación de la mujer. Obligada nuestra autora por la autoridad eclesiástica a manifestar desagravio por la defensa realizada ante las acusaciones y recomendaciones del padre Vieyra, la *Respuesta a Sor Filotea* se define,

precisamente, por la reafirmación de sus convicciones personales, las cuales reclaman mayor reconocimiento de la sabiduría de las mujeres, para las que solicita una mayor presencia en todas las ramas del saber, y por lo que se recogerían “grandes frutos”.

En el número conmemorativo de *Con dados de Niebla* al que hacemos referencia se publican cuatro sonetos: “Que contiene una fantasía contenta con amor decente”, “De una reflexión cuerda conque mitiga el dolor de una pasión”, “En que satisface un recelo con la retórica del llanto” y “Discurre inevitable el llanto a la vista de quien ama”.

### MARÍA ZAMBRANO Y LA REVISTA “SEMANA”.

César Antonio Molina, en el número seis de la revista ( 1988), destaca la colaboración en prensa de la pensadora andaluza (Vélez-Málaga,1904-Madrid,1991), en tiempo comprendido entre 1928 y 1936, esto es, antes que aquel fatal acontecimiento que fue la Guerra Civil provocase la separación de nuestros intelectuales, agrupados a partir de entonces en torno al bloque de los exiliados o al del interior, la misma división que cabe observar igualmente en el destino de la prensa literaria.

Del período que se cita, el nombre de María Zambrano aparece ligado a publicaciones como lo fueron *Cruz y Raya*, *Revista de Occidente*, *Hora de España y Madrid*, trabajos todos que constituirían el cuerpo del libro de la misma autora, *Nuevo liberalismo* (*Horizonte del liberalismo*, Ed. Morata, Madrid, 1930).De la misma manera, colaboraciones de María Zambrano se recogen en revistas y periódicos diversos, y de todo el ámbito de la geografía nacional: *Manantial*, *La Libertad*, *El Liberal*, *Nueva España*, *Hoja literaria*, *Azor*, *Los cuatro vientos*, *Diablo Mundo*, *Almanaque Literario*, *Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras*...Entre tanto quehacer periodístico, la temática a tratar por nuestra filósofa es asimismo muy variada, siempre impulsada desde su compromiso vital con la época que le tocó vivir y desde su personal humanismo, razones para un ideal de convivencia en el que, tal como llegó a expresar, “el planeta entero es nuestra casa”.En esta misma línea de pensamiento, escribiría en *El Liberal* (17/mayo/1928):

Sabemos que nada nuevo vamos a decir en el campo público; pero nos consta que debemos ser la base de todo lo nuevo que tenga posibilidades de afirmarse..” Este hilo conductor la llevó a mostrarse “no sólo como mujer, sino –sobre todo- como componente de una nueva generación que deseaba abrirse paso a través de las difíciles fisuras de un régimen marchito como era el de la monarquía ( C.A.Molina, 1988:90).

De todo ello, *Con dados de Niebla* se hace eco. Así, el conjunto de los trabajos de María Zambrano en los periódicos y revistas de referencia aparecen recogidos, aparte, en este número de la revista bajo el título general “Artículos periodísticos anteriores a la Guerra Civil. *Con dados*, de esta forma, viene a demostrar su predilección por el encarte, tan vinculado a su identidad y a la interpretación visual de sus contenidos.

Mas la presencia de María Zambrano en la publicación no se reduce a lo

comentado. Por el contrario, muy recientemente *Con dados de Niebla* ha presentado como novedad un monográfico dedicado por entero a la filósofa malagueña, conjunto integrado por la totalidad de los artículos (cuarenta y cinco) que María Zambrano había publicado en la revista puertorriqueña *Semana*, entre 1963 y 1965, y que ahora, por la variedad de sus contenidos ( reflexiones antropológicas, cuestiones metafísicas, temas políticos, etc.), constituyen un valioso material para la mejor comprensión del pensamiento zambraniano. Mercedes Gómez Blesa, que nos introduce en la lectura de este número, destaca, además, que la mencionada relación de artículos, “escritos ex profeso para *Semana*”, no sólo no han aparecido nunca en formato libro, sino que ni siquiera se contemplan en las bibliografías existentes hasta la fecha, sobre la obra de María Zambrano. Lo que viene a reforzar, cómo no, la línea editorial de *Con dados de Niebla* y, ya con la suficiente perspectiva de los años, su contribución literaria en el campo de nuestra cultura.

### POEMAS DE EMILY DICKINSON EN EL NÚMERO TRES

Julia Castillo, otra interesante voz de la lírica actual española, es la traductora, esta vez, de los poemas de Emily Dickinson ( 1830-1886), que presenta la revista, bien arropada en el número por los nombres de Luis Antonio de Villena, Saúl Yurkievich, Carlos Drumond de Andrade, Lorca, Cumming, Heiner Müller, Washington Irving, Juan Ramón Jiménez y Pureza Canelo, autora ésta última que incluimos, asimismo en el presente trabajo. Como se ve, un reparto amplio, una galería abierta a la reunión de tiempos, géneros y estilos, de resultados ciertamente sorprendentes.

Predominan en los poemas traducidos de Emily Dickinson la forma del poema breve, mas impregnada de intimidad y pensamiento, rasgos todos muy en la línea de la lírica de esta norteamericana “cercana al romanticismo, más no romántica”( M.Manent, 1979 : 18), que se apartó de la sociedad a los treinta años, manteniendo este régimen de voluntario retiro hasta su muerte. Poesía original, expresión compleja de un alma vertida hacia adentro, que encontró, sin embargo, hacia afuera, en la naturaleza, su mejor campo de observación.

Poesía de lenguaje sencillo, pero de ricas connotaciones, a partir siempre de lo natural y hacia los conceptos de vida, amor y muerte como grandes temas universales:

*Entre la vida y la imagen de la vida  
la diferencia es tanta como  
entre el licor en su frasco  
y el licor en los labios.  
Excelente el primero  
si se ha de conservar.  
Mas tratándose de extática exigencia,  
muy superior es el sin corcho.*



*Lo sé pues lo he probado.*

Habremos de convenir, acaso, que el arte es, antes que nada, emoción, tras la cual caben todos los demás planteamientos acerca de la obra que se estudia. Y nadie podrá dudar, siquiera por esta muestra poética que hemos ofrecido, que la lectura de la poesía de Emily Dickinson provoca dicho temblor, resultado inconfundible de la existencia de un mundo franco y propio, que supo ajustar - y depurar- su formas a su fondo, alcanzando cotas de honda belleza. No sin razón comentaba Juan Ramón Jiménez ( R. Gullón, 1958: 89), que “Cuando estuve en Estados Unidos, el año 1916, el puritanismo me pareció una de las cosas más puras de la nación. El puritanismo para mí eran Emily Dickinson, Emerson. Lowell... los puritanos eran, o parecían, lo mejor de Nueva Inglaterra”.

Emily Dickinson murió el 15 de mayo de 1886. Hubo de esperarse hasta 1960 para la publicación de su obra completa.

### **ELEMENTO AMOR EN PUREZA CANELO**

Ya la habíamos citado antes, y aun cuando por razones que establecen siempre distancias entre obras de creación o investigación literarias de punto y aparte, como las correspondientes a las autoras ya presentadas, respecto de las de punto y seguido, como la actual, de Pureza Canelo, el nombre de esta cacereña de Moraleja (Cáceres, 1946 ), viene a cerrar la relación de *Escritoras Con dados* que desarrollamos, por derecho propio y como una de las creadoras más sobresalientes de la actual lírica española.

No, no se equivocaba Gerardo Diego cuando ante tan lírica “pasión inédita” de entonces ( este entrecomillado de ahora sería título, más tarde, de uno de sus libros), le recordaba de continuo: “La creación, extremeña, la creación...”.

Tampoco lo hizo el jurado del premio “Adonais” de poesía (1971), al reconocer el nombre de Pureza Canelo ligado a la obra ganadora de aquella edición, *Lugar común*, libro a partir del cual críticos como Guillermo Díaz -Plaja comenzaron a reclamar abiertamente desde la prensa una configuración cuidadosa de los epígonos de la Generación del 27.

Del mismo año pero anterior a *Lugar común*, es *Celda verde*, (Col.”Poesía”. Ed. Nacional. Madrid, 1971) su primer libro, uno y otro aunados por aquella voz de “límpisimo manantial y hondas resonancias,...que ya no es una promesa”, tal como llegara a manifestar el poeta y crítico, José García Nieto (1974 : 3)

Tres años después ( 1974), nuestra autora publica un nuevo libro, *El barco de agua*, con el que, en sus mismas palabras, “comenzaba a sosegar mi poesía...”. Para entonces, su “No decido por ninguna vez/ lo que toco diariamente” ya se hace distinguir y no faltan comentarios entrecruzados en los que se destacan su audacia, su riqueza de imágenes, su fluidez rítmica...

Aunque, “presa en el poema, por él conducida y no todo lo contrario” (Carlos Murciano, 1974:3), lo por venir y que verdaderamente determinaría una nueva reinstalación en su misma palabra, vendría a titularse *Habitable* (Ed. Adonais. Madrid, 1979), tan sorprendente su lectura como imposible de dejar de creer en ella, pues ya su autora se ha adentrado de una manera definitiva en la “naturaleza animal, vegetal o mineral del poema”, cuya exploración, aparte de la vibración por el riesgo que supone siempre la aventura, le va a suponer nuevos desafíos, a la vez que Pureza vaya materializándolos en riquísimos hallazgos expresivos.

Es el camino lógico y natural hasta *No escribir*, libro con el que la autora obtendría en 1999 el II Premio “Ciudad de Salamanca”, cuya temática, en la unidad trabada a lo largo de todos sus años de entrega a la creación poética, trata de representar precisamente esa despedida o huida, ahora, de la fabulación, tal vez porque, como reconoce, “la vida real, día a día, tal vez supere lo inefable de la creación misma”. Ya en *Tendido verso* (Col. Pentésilea, Madrid, 1989), cabía la pregunta sobre “cuál sería el lindero que atesore turnos y distancias entre el poema y la vida”, respuesta aún por llegar, claro, tan por dar sus mejores frutos su capacidad creadora, tan imposible que aquel lenguaje en eclosión de sus primeros momentos, deje de seducirnos, por más que tan humana desconfianza trate de descoser los dorados hilos de su *Pasión inédita* (Ed. Hiperión. Madrid, 1990).

Pureza Canelo, María Zambrano, Emily Dickinson, Sor Juana Inés...*No, un golpe de dados nunca eliminará el azar.*

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV ( 1974) : “Algunos juicios sobre la poesía de Pureza Canelo”, encarte en *El Barco de Agua*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid.

BRIASCHI, F. DI GIROLANO, C.( 1998): *Introducción al estudio de la Literatura*. Ariel. Barcelona.

CANELO, Pureza (1986): “Elemento Amor” en <Con dados de Niebla>, número 3, páginas 25-28.

CARDONA L.F.(1994): *Sor Juana Inés de la Cruz: Poesía lírica*. Edicomunicación. Barcelona,.

CHILLÓN L. A. (1993): *Literatura y Periodismo*. Universita Jaume. Universita de València.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés ( 1994): “Cuatro sonetos”, en < Con dados de Niebla>, números 15 y 16, páginas 4-9.

DICKINSON, Emily (1986): “Emily Dickinson, poemas”. Traducción de Julia Castillo en < Con dados de Niebla>, número 3, páginas 4-8.

GÓMEZ Blesa, Mercedes (2002) : “ María Zambrano. Artículos de la Revista Semana”. <Con dados de Niebla>, números 21 y 22, páginas 3-8.

## En el Espejo de la Cultura: Mujeres e Iconos Femeninos

GULLÓN, Ricardo (1958): *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Taurus. Madrid.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1990) : *Ideología ( 1897-1957)*.*Metamorfosis, IV*. Anthropos, Barcelona.

MANET, M (1979): *Emily Dickinson. Poemas*. Visor. Madrid.

MEDRANO, L.S (1991): *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra selecta*. Planeta. Barcelona.

MOLINA, C.A. (1990):*Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*.

Endymión. Madrid

MOLINA, C. A. ( 1988): “Prehistoria de María Zambrano”, en < Con dados de Niebla>, número 6, páginas 89-101.

PALOMO, M. P. (1997): *Movimientos literarios y periodismo en España*.

Síntesis. Madrid.

## CAPÍTULO VIII

### “LA REPRESENTACIÓN DE LA VEJEZ EN LOS PERSONAJES FEMENINOS DE LA NOVELÍSTICA RECIENTE DE DORIS LESSING”, EN *EL ESPEJO DE LA CULTURA: ICONOS E IMÁGENES DE LO FEMENINO*.

Carmen GARCÍA NAVARRO

El propósito de este trabajo es revisar el modo en que se representa la vivencia de la senectud en los personajes femeninos de Doris Lessing en una parte importante de sus novelas, en concreto las escritas en las décadas de los 80, 90 y primeros años del siglo en curso.

A lo largo de su trayectoria literaria, Lessing ha puesto de manifiesto su interés por la representación de la identidad sexual o étnica, habiendo quedado demostrado lo anterior de modo más patente en su escritura reciente. Cuando hablo de su escritura reciente estoy haciendo referencia a las obras producidas por la autora en las décadas antes mencionadas, pues su literatura ha visto diferentes etapas según ha ido dando a conocer al público y a la crítica su evolución desde el punto de vista teórico y estético. La atención prestada por Lessing a los que no ocupan un lugar favorable en la sociedad, especialmente a aquellos personajes femeninos que han experimentado o experimentan algún grado de rechazo por circunstancias que atañen su ubicación o procedencia desde el punto de vista social y cultural ha sido creciente en su obra, ha sido una constante, como ha sucedido con los que ven peligrar el trato en igualdad con el otro por razones de salud mental o física. Así, este estudio se dedica a revisar las formas de representación que elige Lessing de los que de una u otra manera habitan un territorio fronterizo entre la integración y el rechazo.

Las implicaciones de los hechos vividos por los personajes femeninos de Lessing muestran unas creaciones cuyas relaciones, creencias, necesidades y costumbres se han visto como causas de desvío en la sociedad capitalista occidental de corte patriarcal a la que pertenecen. De este modo, cuando se estudia la ficción narrativa de Lessing debe hacerse notar que lo que más interesa a la autora es la representación de mujeres que cuestionan los significados de lo aprendido, así como su propia subjetividad, en un discurso que da la bienvenida a la manifestación de la diversidad y a lo heterogéneo. Podría decirse que la narrativa de ficción de esta escritora no está exenta de carácter subversivo puesto que al leer y estudiar su obra encontramos claras muestras de ruptura con los términos bajo los que se construye la cultura dominante. Al igual que ha sucedido con autoras que comparten intereses similares a los de Lessing, como por ejemplo A. S.

Byatt, Angela Carter o Margaret Drabble, ésta empezó a crear el espacio de su propia escritura a principios de los años 50 con textos como *The Grass is Singing* (1950)<sup>1</sup> y la pentalogía *Children of Violence* (1952-1959),<sup>2</sup> aunque fue con novelas tan significativas como *The Golden Notebook* (1962),<sup>3</sup> que rompió moldes tanto desde el punto de vista formal como ideológico, cuando pasó a conocerse como una de las autoras cuya obra temprana iba a ser fundamental para tantas mujeres que hicieron suyos los postulados del feminismo radical de los años 60 y 70.

Con respecto al tema que nos concierne, hay que decir que la vejez y el modo en el que se afronta el proceso de envejecimiento, han sido trasunto principal de algunos textos de autores como Plauto, Cicerón, Juvenal, Shakespeare, Cervantes, Milton, Goethe, Keats, W. B. Yeats or Hemingway, entre otros. La contribución de Lessing a la mirada de autores que han escrito sobre la vejez, refuerza, pues, la orientación temática de novelas como *The Diary of a Good Neighbour* (1983),<sup>4</sup> *If the Old Could* (1984),<sup>5</sup> publicadas como serie bajo el título *The Diaries of Jane Somers*<sup>6</sup> ese mismo año, *Love, again* (1995)<sup>7</sup> o *Mara and Dann. An Adventure* (1999),<sup>8</sup> producidas por Lessing cuando formaba ya parte del grupo de edad que la aproxima a la denominada población vieja. Por ello, es importante señalar que cuando hago referencia a la representación de mujeres en edad vieja o cercana a la senectud en la narrativa de Lessing se hace necesario centrarse en las novelas que proporcionan una valiosa información al respecto, y éstas son las que produjo en los años 80, las cuales ayudan a integrar así de manera coherente la lectura de las escritas en los 90, especialmente la citada *Love, again*, muestra incuestionable de la maestría de la autora desde el aspecto formal y estructural hasta el temático. Lessing es una escritora que no se deja encasillar, que huye de etiquetas y de métodos que pretendan encuadrarla en una determinada corriente o grupo. Sus intereses han sido siempre, y lo son aún hoy en día, de naturaleza amplia. Ahora bien, es innegable que la posición que ocupan las mujeres en la sociedad occidental capitalista y la dificultad que encuentran muchas de ellas para alcanzar un acomodo dentro de sí mismas constituyen los puntos centrales mediante los que se articula una obra extensa, crítica y original. Aparte de los temas mencionados, principales en el conjunto de su obra, existen otros que definen también las líneas de trabajo de Lessing, como la falta de recursos que perciben hombres y mujeres para mejorar sus niveles de comunicación, el desarrollo de la vida laboral de las mujeres, o la relaciones entre mujeres, tanto en el seno familiar como fuera de este ámbito.

Este último aspecto es el que ofreceré como punto principal de este análisis. No omitiré que mi cometido es el de compartir con el lector una visión panorámica, pues razones de espacio impiden una mayor profundización en el asunto que nos concierne. Como se ha dicho más arriba, centraré mi exposición

en la aproximación a la serie citada, a la que seguirá un comentario sobre el tercer texto que ilustra este análisis, *Love, again*. En tercer lugar, *Mara and Dann. An Adventure* servirá para ahondar en la idea que sostienen estas páginas. Por último, se ofrecerá una conclusión, que pretende ser válida sólo tras el contraste que ofrezca la opinión del lector de este trabajo.

Será útil empezar diciendo que Lessing decidió voluntariamente dar un cambio de rumbo a su escritura a finales de los años 70, cuando escribió su segunda pentalogía, *Canopus in Argos: Archives* (1979-1983),<sup>9</sup> después de que hubieran visto la luz *The Golden Notebook*, algunas obras de teatro y una importante cantidad de relatos cortos. De igual modo, su trayectoria literaria estaba marcada por la calidad de otros textos que habían contribuido a consagrarla como autora de culto, como *Briefing for a Descent into Hell* (1971)<sup>10</sup> y *The Summer Before the Dark* (1973),<sup>11</sup> en los que se ocupaba de diferentes procesos mentales que provocan distintos grados de aislamiento, o incluso de minusvalía, en los individuos. La serie de ficción del espacio *Canopus*, de alguna manera, dividió el flujo de la producción narrativa de Lessing hasta ese momento. Cuando estudiamos las novelas propuestas aquí se advierte el matiz de una perspectiva temática distinta a las de los años 70, que las distingue del que había sido hasta entonces el conjunto de su escritura. Algunas autoras han prestado atención a estas manifestaciones del trabajo de Lessing, como Jenny Taylor (1982), Gayle Greene (1994) o Shadia Fahim (1994). Taylor ha hablado de una nueva etapa desde la aparición de *Canopus*. Afirma que las obras de ficción científica pueden situarse “*in the boundaries of liberal humanism*” (Taylor 1982:6)<sup>12</sup>, si bien esta crítica advierte también un tono moral y escéptico en la serie (1982:6). Fahim afirma que, desde entonces, la narrativa de Lessing se caracteriza por mostrar la búsqueda de un modo diferente de vivir en la sociedad contemporánea (Fahim, 1994:301). Esta búsqueda sería posible mediante la puesta en marcha por parte del sujeto de un proceso de interiorización, lo que conectaría a Lessing con las teorías de autores tan influyentes como Carl Jung o Robert Laing (Asensio Aróstegui 1992:92-94). En opinión de Fahim, “*For (Lessing) the Sufi way is a source of wisdom that can help people transcend their limited cognitive capacity as a key to a fuller understanding of reality, hence giving them the possibility of acting on it more competently*” (Fahim 1994:14).<sup>13</sup> Lo anterior tendría una clara conexión con la evolución personal de Lessing a través de las enseñanzas del Sufismo, escuela que la autora conoció en el período en el que redactaba *The Golden Notebook*, y que llegaría a ser el principio espiritual por el que ha transcurrido su vida.

En su deseo de poner distancias entre su manera de entender la respuesta de ciertos sectores de la crítica a la serie *Canopus* y el modo de percibir

su tarea como autora, escribió *The Diary of a Good Neighbour*, novela que sirvió para marcar el nuevo rumbo que Lessing iba a dar a su literatura en años venideros. La novela fue publicada bajo el seudónimo de Jane Somers y, como opina Lessing en el prefacio para la edición de 1984, obtuvo una respuesta que no escondía la carga de fuerte crítica que editores y críticos le dedicaron al discutir la decisión de la escritora de publicar de manera anónima, (Lessing, 1985:5). Lo anterior animaría el interés de Lessing por mantener una actitud distante hacia aquellos que intentaban clasificar su obra bajo el paraguas de una nomenclatura: feminista, marxista o producto de una simple moda si se referían a su contribución al género de la ficción científica. Igualmente, Lessing quiso dejar claro que, como autora, se daba el derecho de producir su trabajo bajo dicho nombre y por las razones que consideraba más adecuadas para su desarrollo como escritora.

Así, *The Diary of a Good Neighbour* iba a ser la primera novela de esta serie que permite una lectura independiente de ambos textos, aunque desde el punto de vista argumental se planearon como una historia única que da a conocer los conflictos, sueños, esperanzas y temores de su protagonista principal, Jane Somers, una mujer trabajadora, de mediana edad. En mi opinión, los dos textos constituyen una ejemplar introducción a la consideración social y política de la vejez. Marcándolos como introducción intento señalar que sirven como primer punto de apoyo para estudiar, y entender, los intereses novelísticos de Lessing todavía por llegar si observamos su desarrollo como escritora desde esos primeros años de la década de los 80. En este sentido, textos como *Love, again* y *Mara and Dann. An Adventure* demuestran que lo que había empezado siendo un giro radical después de la serie *Canopus* se ha convertido en uno de los temas a los que la autora se ha dedicado con más ahínco desde entonces. No pretendo hacer esta referencia centrándome en el número de novelas que contienen dichas preocupaciones temáticas, que, recordemos, se centra principalmente en cuatro, sino por la complejidad y la riqueza contenidas en estas obras a la hora de valorar la representación que hacen de la edad vieja.

Es sabido que las imágenes de la vejez y de los procesos de envejecimiento abundan en la literatura, sin embargo la vejez, o las características de los procesos de transición hacia el envejecimiento a través del curso de la vida son, si comparamos, un tema del que no se habla aún lo suficiente en nuestra cultura. Es cierto que las instituciones han hecho y hacen esfuerzos para mostrar sus intereses en el plano político en este sentido. Ahora bien, a pesar de la oferta con la que contribuyen los organismos públicos y las instituciones privadas, así como las organizaciones no gubernamentales, se ofrecen pocas soluciones concretas para la realidad de los problemas que trae consigo el envejecimiento y para las necesidades de ciertas sociedades. Ello puede probarse si

atendemos al todavía reciente congreso de la UNESCO celebrado en Madrid, que ofrecía una lista insuficiente de conclusiones para abordar dichos problemas (2002:30). En la era de la internacionalización, las respuestas de las instituciones, los contenidos de los discursos de la clase médica y los diversos programas políticos están faltos de una serie de medidas de intervención de carácter práctico, rápido y directo que cubran las necesidades que demanda un grupo social en crecimiento en el mundo desarrollado. El creciente número de personas que permanecen solas después de llegar a la edad de la jubilación y las necesidades médicas y sociales que acompañan su vivir las hacen pertenecer a un grupo con necesidades e intereses especiales que, al mismo tiempo, representa también un número significativo de votantes. Por ello, y de manera similar a como sucede en campos como el científico y médico, la cuestión no permanece oculta en el ámbito artístico.

### 1. *THE DIARIES OF JANE SOMERS*

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, puede decirse que el interés de Lessing en este grupo de edad se puso ya de manifiesto en la serie mencionada. El valor artístico de estos textos se sostiene no sólo por la fuerza y la complejidad de los personajes, sino por el compromiso de su autora con los temas sociales a los que he aludido. Situada en Inglaterra en los años inmediatamente anteriores al gobierno de Margaret Thatcher y concebida formalmente como un diario, la novela *The Diary of a Good Neighbour* muestra cómo la protagonista, la eficiente Jane Somers, encamina su deseo de introducir cambios en su manera de vivir para conseguir un grado profundo de libertad personal y, al propio tiempo, una mayor capacidad para entender al otro. En el desarrollo de la novela se otorga importancia al pasado de la protagonista, en el que su madre y su marido, recientemente fallecidos, han tenido un papel poco relevante, aspecto éste animado voluntariamente por la propia Jane. Sus prioridades han sido siempre su desarrollo laboral como co-editora de una afamada revista de moda destinada principalmente al público femenino, así como el exquisito cuidado de su aspecto personal y de su casa. Tras la muerte de su marido, Janna, conocida así familiarmente, acoge la necesidad de dar un cambio a su vida. Incapaz de mostrar sus emociones, descubre que debe dedicarse a una causa que la ayude a encontrar, o a recuperar, el equilibrio de una tendencia que le ha proporcionado una vida interior poco descansada: necesita ser más humana, dedicar un poco de su energía al otro sin esperar una recompensa económica o social por ello. De esta manera, Janna comienza una compleja relación con la anciana Maudie, que vive sola en una casa pobre y sucia, sin calefacción ni cuarto de baño. Este tipo de relación, que va tomando la categoría de compromiso emocional, se enriquecerá en la segunda novela de la serie. En ella podremos comprobar la



fuerza que ha adquirido el compromiso de Janna en los cinco años que separan el hilo argumental de una y otra obra, dedicada ahora a acoger la relación que mantiene con Annie, el personaje anciano de *If the Old Could*.

A través de Janna el lector percibe las condiciones de vida de Maudie y de Annie, su pobreza, sus enfermedades, y, al mismo tiempo, su dignidad y su credibilidad como personajes de ficción. No estoy hablando, pues, de una caricatura grotesca de la vejez. Estoy de acuerdo con Wayne Booth en que algunos lectores pueden preguntarse si el propósito de un autor al escribir sobre la vejez es manifestar los signos de una celebración o de una exhortación religiosa (Booth, 1996:106). En principio, podría pensarse así en el caso de Lessing, pero la lectura de estas novelas impide, finalmente, afirmar lo apuntado. En efecto, y como afirma Booth, “*There is no one answer to any question about aging. It is the glory of our human history [...] that provides us with any one answer but with manifold experiences that in their very existence ‘demonstrate’ gains and losses*” (Booth, 1996:107).<sup>14</sup> Lo interesante de estas novelas es que pretenden ir más allá de la negación, es decir, de las aseveraciones que ignoran lo que se ha visto, lo que se ha vivido. Por ello, Lessing ha desarrollado un minucioso trabajo de observación objetiva, que se acompaña de una mirada profundamente compasiva a los pensamientos, miedos y esperanzas de las ancianas, así como a su deseo de permanecer autónomas dentro de los límites que impone su ya asumida situación de dependencia. Al tiempo que descubre un mundo de sensaciones a través de la situación de Maudie y de Annie y una nueva noción de la consideración social de los ancianos, -por ejemplo, la exclusión de la vida social que experimentan las mujeres ancianas, su necesidad de unos minutos de compañía, su deseo de compartir un tiempo de conversación con aquél que esté dispuesto a brindárselo- Janna empieza a incorporar una conciencia que revela la existencia de un mundo de eficacia, éxito y salud, al que ella pertenece, y otro, real, que es “*the world I once hardly knew existed, that of the poor, the old, the sick; and those people who minister to them, social workers, Home Helpers, Good Neighbours, Church Visitors; a world so different from mine, which is populated with those who keep successfully balanced on life*” (Lessing 1884:320).<sup>15</sup>

La estructura de *If the Old Could* es similar a la de la primera novela. Ahora, Janna vive una etapa diferente de la que se dio a conocer en el texto anterior. Lessing utiliza las mismas técnicas para completar los datos sobre el personaje: se observa abundancia de *flashbacks* y una cuidadosa transcripción del monólogo interior. Así mismo, se ofrece una detallada descripción de los diálogos, breves, desprovistos de artificios sintácticos, que se acompañan de una profundización en los rasgos del carácter de las protagonistas, de sus cambios de humor, así como de la variedad de matices que ofrece la vida en

Londres, el medio en el que se desarrolla la acción. De nuevo están presentes la minusvalía, la enfermedad y la muerte, percibida por las protagonistas como una compañera que se aproxima cada vez más y a la que no siempre es deseable evitar. De modo similar, Lessing no renuncia a poner sobre la mesa cuestiones relacionadas con la vida diaria de las ancianas, como la percepción del paso del tiempo en soledad, como se observa en este ejemplo: “*Out pours the long day’s and long night’s deprivations, in a savage, dirty stream*” (Lessing 1984: 428).<sup>16</sup>

## 2. LOVE, AGAIN

Con respecto a esta novela, conviene decir que hay todavía muy pocos estudios críticos sobre *Love, again*. Cabe mencionar el ensayo de Roberta Rubenstein “*Love, again: Doris Lessing and the Erotics of Loss*”<sup>17</sup>, así como la tesis doctoral de la autora de estas páginas escribe.<sup>18</sup> La concepción de la novela como narración en tercera persona se usa como recurso que unifica el criterio narrativo del texto. Esta técnica permite una escrupulosa formulación de los hechos acontecidos en el relato. Claro ejemplo de historia dentro de otra historia, *Love, again* desarrolla un estudio sobre el amor desde el punto de vista del personaje femenino central, Sarah, de 65 años de edad.

La novela perfila su línea argumental dando a conocer a Sarah. Su bagaje intelectual le permite ser *alma mater* de parte de la vibrante vida cultural de Londres, especialmente en lo que se refiere a su trabajo como directora, guionista y traductora de la compañía de teatro “The Green Bird”<sup>19</sup>. El objetivo de Sarah es rescatar la historia personal y artística de la pintora, compositora y dibujante Julie Vairon, que vivió en el sur de Francia entre las postrimerías del siglo XIX y principios del XX. Al tiempo que se revela el desarrollo de la trayectoria artística y vital de Julie, una mujer que no encajaba en el patrón social impuesto en la época que le tocó vivir, aflora el proceso que desenmascara la nueva situación de la vida de Sarah, que no es otra que la referida a su encuentro con el amor, de forma inesperada, después de haberse quedado viuda veinte años atrás y tras haber alcanzado lo que califica como “*those heights of common sense. You know, the evenly lit unproblematical uplands where there are no surprises*” (Lessing 1995: 42).<sup>20</sup>

En *Love, again*, el tiempo es visto como una serie diacrónica de eventos en el pasado aunque su orden de presentación se ofrece manipulado en el discurso narrativo de la novela. Es claro que adquiere un sentido prioritario el tratamiento de la memoria, por tanto, y que se trata de un recurso que comunica la existencia de un proceso doloroso en la vida del mayor. El tema excede el propósito concreto de este trabajo, pero debe anotarse que uno de los propósitos de Lessing al escribir la novela fue el de investigar a fondo cuáles

son los mecanismos que convierten a la memoria en un recurso engañoso en ocasiones (Lessing, en Rountree, 1999:71).

Dicho esto, traeré aquí dos cuestiones cruciales que reflejan las obras recientes de Lessing. En primer lugar, qué propósito y qué lógica posee el hecho de afrontar la experiencia del amor y el dolor en la persona de una mujer que se encuentra de pronto atrapada entre las energías del amor y el deseo, es decir, las que implican dependencia y liberación, soledad y compañía, derrumbe y construcción de las fuerzas que conlleva el secreto del amor. En segundo término, y como consecuencia de lo anterior, me pregunto qué se puede esperar del papel que ejerce la memoria en este juego en el que los recuerdos y las experiencias se almacenan en nuestro cerebro. La última pregunta se deriva de la idea de aceptación de las emociones vividas con anterioridad al tiempo presente. Como se ve, la primera merece un estudio más amplio que no es posible desarrollar en unas pocas páginas.

Por lo que respecta a la segunda cuestión, la autora ha decidido presentar a Sarah como una mujer en proceso de envejecimiento, aunque la narración permite conocer algunos de los momentos decisivos de su adolescencia, su primera juventud y de su tiempo de mujer adulta. Para lograrlo, la articulación del discurso se presenta mediante los ritmos que impone el flujo de los recuerdos de Sarah. Ello demuestra el importante papel que adquiere la memoria en la narración de las diferentes experiencias del proceso vital del personaje y de la conciencia que dicho personaje tiene de la necesidad de atender su subjetividad. Los hechos de la ficción de *Love, again* muestran el modo en el que se ordena la forma en la que se manifiesta el paso del tiempo en la novela. La memoria libera las posibilidades de la protagonista para recrear los momentos cruciales de su vida y de aquellos a los que ha amado o con los que, de alguna manera, su vivir se ha visto involucrado: una herida escondida en algún rincón de su corazón con respecto al adulterio de su marido, amores tempranos, amores de la niñez y de la pubertad, el amor por su hijo y su hija, o el dolor por la vivencia de los procesos de envejecimiento de su madre y su abuela materna, o por la situación mental desequilibrada de su amigo y mecenas teatral Stephen Ellington-Smith. Este ejercicio de recuerdo se combina con el continuo de la narración sin sobreponerse uno a otro, sin fragmentar el hilo narrativo de la novela. De esta manera, Lessing no está sólo dando a conocer la historia de Sarah sino recreándola, alimentándola con la historia paralela de Julie. Ésa es la razón por la que el ritmo cronológico de la obra no es estricto, es decir, se observa una ausencia de interés en la autora por establecer un orden determinado en la secuencia que revela el recuerdo, si bien existe una progresión homogénea en la que se enmarca el relato de la experiencia presente de Sarah: el año y medio

en el que se presenta la historia principal de la novela. Irvin Yalom (1998) ha escrito que recientes investigaciones sobre los recuerdos indican que, entre los reales se pueden instalar otros falsos de tal modo que los sujetos son muchas veces incapaces de distinguirlos de aquellos que sucedieron realmente. De esta manera, se explica que la distinción entre lo real y lo imaginario resulte a veces brumosa. Sarah describe el segundo tipo de recuerdos como “*a series of frames, like photographs, or scenes in a novel*” (Lessing 1995: 105).<sup>21</sup> Así se explica por qué en la narración los recuerdos no siguen un orden estricto desde el punto de vista cronológico. La memoria juega un papel principal a la hora de entender el esquema de esta compleja novela, lo cual no es una novedad cuando hablamos de la literatura de Lessing. La autora ha escrito sobre esta cuestión en los dos volúmenes de su autobiografía, (1994, 1997 respectivamente), afirmando que nuestro concepto de verdad se basa en la memoria, aunque esta es perezosa y, en cierto modo, descuidada: “*Telling the truth or not telling it, and how much, is a lesser problem than the one of shifting perspectives, for you see life differently at different stages, like climbing a mountain while the landscape changes with every turn of the path*” (Lessing 1994:12).<sup>22</sup> Para Lessing, esta debilidad de la naturaleza humana en la que están implicados los procesos de almacenaje y recuerdo se convierte en el mejor argumento para situar a los lectores al comienzo de su autobiografía. Su inviolable determinación de ilustrar lo que considera que podía o debía contar sirve como lema ante el que Sarah se rinde a la recapitulación de su pasado ahora que está próxima a alcanzar la edad anciana, un panorama en el que se mezclan, como en un juego, el silencio, el recuerdo consciente y el olvido.

### 3. MARA AND DANN. AN ADVENTURE

En cuanto al texto de 1999, éste debe leerse desde una noción en la que se entrelazan elementos del relato fantástico con otros propios de la narración de corte realista. Lo fantástico ha obtenido gran preponderancia en la literatura de Lessing, como así ha sucedido en la respuesta crítica a tal manifestación artística de la escritora. Destacan, sobre todo, los estudios llevados a cabo por Fahim (1994), Margaret M. Rowe (1994), Phyllis Perrakis (1999) y Claire Sprague (1988). Estas autoras han escrito sobre la importancia de la serie *Canopus* como ejemplo de una narrativa que habla sobre un mundo imperialista en el que la experiencia individual se enriquece con la reflexión y el recurso a la interiorización (Fahim, 1994).

Como se ha dicho, una presencia similar de lo fantástico se halla en *Mara and Dann. An Adventure*. Esta novela da cuenta de la lucha que deben mantener los hermanos Mara y Dann para sobrevivir en una sociedad en la que

sus padres se han visto obligados a separarse de ellos. En un mundo violento y desconocido, los dos niños se encuentran a cargo de la anciana Memory, que jugará un papel decisivo en la vida de los hermanos, especialmente en la niña Mara. La pequeña encontrará en Memory no sólo una tutora y una amiga sino una guía espiritual cuyas enseñanzas hará suyas durante el resto de su vida. Como para el resto de los personajes femeninos que se han nombrado, los procesos de transición de una etapa a otra de la vida de Mara empiezan pronto, al igual que sucedió con la joven Martha Quest en la novela de título homónimo ya en el año 1950, primera de la citada serie *The Children of Violence*.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras este breve repaso a los modos de representación de la vejez en la narrativa reciente de Lessing, puede afirmarse que hasta la aparición de *The Diary of a Good Neighbour* e *If the Old Could*, la autora no había tratado el tema de manera profunda en su novelística. Su interés puede probarse atendiendo a tres niveles distintos.

En primer lugar, ambas novelas muestran que la vejez y el envejecimiento representan estadios de enfermedad, aislamiento y soledad. El discurso narrativo de estos textos sirve para establecer un paralelismo con el espíritu de la época Thatcher, caracterizado por la pérdida de los valores sociales que habían emergido después de la Segunda Guerra Mundial y con el establecimiento del Estado del Bienestar. Ambas novelas constituyen una reflexión sobre la inquietud y la incertidumbre con la que vive un sector de población en un período en el que la los presupuestos destinados a servicios sociales se redujeron drásticamente.

En segundo lugar, la vida en la ciudad *life in the city*, donde acontecen las historias descritas en las novelas, da lugar a que se produzcan situaciones de extrañamiento, soledad y anomía para las personas ancianas. Ésa es la razón por la que es necesario dirigir la vista a las instituciones que se hacen cargo de los ancianos. Como consecuencia de la dependencia a la que se ven sometidos, los ancianos encuentran dificultades para prescindir de ese sentido que les mantiene ineludiblemente ligados a sus cuidadores. Se infiere, pues, que la posición de Lessing con respecto al grupo de edad de la población vieja cuando se encuentran confinados en sus hogares o en los dominios de las instituciones públicas o privadas, siendo estos últimos centros a los que la mayoría tiene el acceso restringido por razones económicas.

Lessing reflejó su preocupación en las novelas de 1983 y de 1984 desde un punto de vista opuesto al mostrado en *Love, again*. Por un lado, se encuentran los personajes ancianos que pertenecen a un sector que recibe un grado apenas suficiente de consideración política, después de haber dedicado su vida a

trabajar y en espera de una pensión de jubilación que dignifique su posición en la sociedad. Por otro, se halla el personaje en proceso de envejecimiento perteneciente a la esfera de la alta cultura y que cuenta con las ventajas de su situación desde el punto de vista social y económico. En *Love, again* se vindica una oportunidad para estas personas: la de trabajar en unas condiciones que les permitan sentirse parte válida de la realidad social y cultural del medio en que habitan. Lo anterior llevaría a la aceptación de situaciones personales que crean unas condiciones favorables para vencer el tabú que trae consigo la consideración de la edad vieja. Así, la aceptación de asumir nuevos retos, como enamorarse, de nuevo, son un ejemplo de ello. La experiencia del encuentro con el amor serviría igualmente como catalizador a través del cual se revisa el pasado y se acepta la historia individual, reservando a la memoria el papel de guardadora de las líneas maestras que dibujan la peripecia vital individual.

Estos modos de encontrarse en el otro se entienden como posibilidades para superar el tabú impuesto por la cultura dominante, que, el ámbito occidental, no ha destinado un lugar prevalente para el viejo ni en el medio familiar ni en el social. La condición de los ancianos que retratan estas novelas es valiosa porque la autora no insiste en presentar casos que pudieran calificarse de clínicos ni pretende inventar un manual de uso para tratar al mayor. Los textos en cuestión dan testimonio del compromiso de Lessing con una sociedad que desea más democrática, justa y libre. La autora consigue su propósito manteniéndose a distancia de sus personajes reescribiendo hechos que no son desconocidos, como las condiciones de vida de los ancianos que no poseen un nivel económico que les permita vivir en condiciones dignas. De igual modo, Lessing no restringe el discurso de otros de sus personajes ancianos a la esfera privada, como sucede en *Love, again*. Al contrario, los hace participantes de la vivencia de su realidad y del orden social. En todos los casos, una delgada línea de sereno pesimismo dibuja el perfil de sus escritos, impregnados de una noción altamente desarrollada de una *pietas* que no necesariamente se ajusta a un credo o a una ideología concretos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO ARÓSTEGUI, María del Mar. 1993. "Briefing for a Descent into Hell: A Metafictional Archetypal Quest for the Self". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* (26-27): 85-102.
- BOOTH, Wayne. 1996. *The Art of Growing Old. Writers on Living and Aging*. The University of Chicago Press.
- FAHIM, Shadia. 1994. *Doris Lessing and Sufi Equilibrium. The Evolving Form of the Novel*. London:Macmillan.

- GREENE, Gayle. 1994. *Doris Lessing. The Poetics of Change*. University of Michigan Press.
- LESSING, Doris. 1983. *The Diary of a Good Neighbour*. London: Picador.
- 1984. *If the Old Could*. London: Picador.
- 1995. *Love, again*. London: Flamingo.
- 1999. *Mara and Dann. An Adventure*. London: Flamingo.
- NOGUEIRA, N. 2002. "Asamblea de Naciones Unidas sobre los Mayores". *El País* 8 de abril: 30-32.
- PERRAKIS, Phyllis. (Ed). 1999. *Spiritual Exploration in the Works of Doris Lessing*. Westport: Greenwood Press.
- ROUNTREE, Cathleen. 1999. *On Women Turning 70. Honoring the Voices of Wisdom*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- ROWE, Margaret Moan. 1994. *Doris Lessing*. London: Macmillan.
- SPRAGUE, Claire. 1988. "Doris Lessing redefines the front: the (Un) Common Places of War". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* (21): 53-65.

(Notas)

<sup>1</sup> Trad.: *Canta la hierba*.

<sup>2</sup> *Hijos de la violencia*.

<sup>3</sup> *El cuaderno dorado*.

<sup>4</sup> *Diario de una buena vecina*. El título de la obra posee un doble significado. Aparte de hacer referencia a la proximidad geográfica de las viviendas que habitan las dos protagonistas, este título alude a la noción de *Good Neighbour*, literalmente *Buen Vecino, -a*, figura que fue impulsada por las corporaciones locales para complementar el papel que ejercían los trabajadores sociales, los empleados del servicio de ayuda a domicilio o los repartidores de comidas, proporcionados por los distintos programas de ayuda municipal al anciano en Gran Bretaña desde finales de los años 70.

<sup>5</sup> *Si la vejez pudiera*. El título admite también otra traducción, menos frecuente en las ediciones en castellano: *Si los viejos pudieran*.

<sup>6</sup> *Los diarios de Jane Somer*.

<sup>7</sup> *De nuevo, el amor*.

<sup>8</sup> *Mara y Dann. Una aventura*.

<sup>9</sup> *Canopus en Argos: Archivos*.

<sup>10</sup> *Instrucciones para un descenso a los infiernos*.

<sup>11</sup> *El verano antes de que anocheciera*.

<sup>12</sup> Trad.: “En las fronteras del humanismo liberal”. La traducción de las citas es responsabilidad de la autora de este trabajo.

<sup>13</sup> “Para (Lessing) el Sufismo sería una fuente de sabiduría que puede ayudar a la gente a trascender su limitada capacidad cognitiva y una llave para entender mejor la realidad, ofreciendo así una manera de actuar en ella de modo más competente.”

<sup>14</sup> “No hay una única respuesta a las preguntas sobre la vejez. Lo grandioso de nuestra historia consiste en que no nos proporciona una única respuesta, si no una variedad de experiencias que son, en sí mismas, la demostración de que existen ganancias y pérdidas.”

<sup>15</sup> “El mundo que yo apenas sabía que existía, el de los pobres, los viejos, los enfermos, y el de la gente que los dirige, trabajadores sociales, cuidadores, buenos vecinos, visitantes eclesíasticos; un mundo tan distinto al mío, lleno de aquellos que se mantienen en equilibrio en la vida.”

<sup>16</sup> “Como en una sucia y brutal corriente va revelándose la conciencia de las pérdidas que traen consigo el día y la noche”.

<sup>17</sup> Artículo presentado en el Congreso Anual de la MLA (Modern Language Association) en Washington el 30 de diciembre de 1996.

<sup>18</sup> Véase García Navarro, C. *Análisis temático de la narrativa de madurez de Doris Lessing*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Granada:2001.

<sup>19</sup> “El pájaro verde”.

<sup>20</sup> “Esas cimas de sentido común, ya sabes, las superficies llanas y no problemáticas en las que ya no hay sorpresas.”

<sup>21</sup> “Una serie de marcos, como fotografías, o como escenas de una novela”.

<sup>22</sup> “Decir la verdad o no, y cuánto decir, es un problema menor que el de aunar perspectivas porque la vida se ve de modo diferente en distintos momentos; es como escalar una montaña mientras el paisaje va cambiando a cada paso del camino”.



## CAPITULO IX

### LA MUJER Y LA CULTURA POPULAR EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVIII: THE TEA-TABLE <sup>1</sup> DE ELIZA HAYWOOD

María Jesús LORENZO MODIA  
Universidad de A Coruña

Este trabajo parte de la idea comúnmente compartida de la importante función de las mujeres como generadoras y transmisoras de cultura en la historia en los ámbitos privados. Sin embargo, como la crítica literaria de fines del siglo XX ha reconocido, la función de las escritoras dieciochescas inglesas en el ámbito público fue relevante, ya que nos han legado una ingente producción literaria en todos los géneros, y han contribuido decididamente a la formación cultural femenina en primer lugar, y por ende, a la cultura general del país. En los textos de autoría femenina se expone habitualmente la visión que las mujeres tienen del mundo circundante, su relación con el mismo, y cómo pueden actuar en él para modificar el statu quo. A modo de ejemplo mencionaremos a algunas de las escritoras más famosas de finales del siglo XVII y del denominado período de la ilustración como Aphra Behn (1640-1689)<sup>2</sup>, Mary Delarivier Manley (c. 1673-1724)<sup>3</sup>, Mary Davys (1674-1732)<sup>4</sup>, Eliza Haywood (1693-1756)<sup>5</sup>, Sarah Fielding (1710-1768)<sup>6</sup>, Charlotte Lennox (1729?-1804)<sup>7</sup>, Frances Sheridan (1724-1766)<sup>8</sup>, Fanny Burney (1752-1840)<sup>9</sup>, Maria Edgeworth (1768-1849)<sup>10</sup>, y ya en el período de la Regencia, Jane Austen (1776-1817). Estas y otras escritoras contribuyeron al desarrollo de la cultura del período desde la escena, el verso o la narrativa de formas diferentes, y la mayoría de las veces esta tarea se realizó desde el anonimato, el aislamiento o el ostracismo debido a las críticas recibidas o al temor al oprobio público.

Existe otra faceta del trabajo de creación femenino en este período que resulta menos conocido, pero no por ello de menor importancia. Se trata de su contribución al desarrollo de la prensa periódica en Inglaterra y de su importante labor dentro de la prosa didáctica. Como es sabido, en el siglo XVIII se sentaron las bases de la prensa en lengua inglesa y todavía hoy salen a la luz publicaciones tan prestigiosas como (*El espectador*) *The Spectator*, creado por Joseph Addison y Richard Steele, (1711-1714)<sup>11</sup>, o *The Guardian* (*El guardián*) (1713)<sup>12</sup>, que nacieron en este período. La contribución de las escritoras al desarrollo de los círculos culturales y las letras del período no fue menor. En la tarea específica

de sacar a la luz publicaciones periódicas destacaron, entre otras, Mary Delarivier Manley<sup>13</sup>, Eliza Haywood<sup>14</sup> y Charlotte Lennox<sup>15</sup>.

La popularidad que algunas escritoras alcanzaron en vida, y que posteriormente la historia literaria no ha considerado hasta la actualidad, podría medirse a modo de ejemplo por el volumen de ventas de sus libros. Como sabemos, *Love in Excess (Amor en Exceso)* (1719-20) de Eliza Haywood tuvo un éxito similar al de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, publicado en el mismo año de 1719, y del mismo tenor que la acogida de *Gulliver's Travels (Los viajes de Gulliver)* (1726) de Jonathan Swift, y estos tres textos fueron los más demandados del siglo desde los años veinte hasta la publicación de *Pamela* de Samuel Richardson en 1740<sup>16</sup>.

Uno de los textos de esta autora que probablemente no han merecido la atención crítica requerida es *The Tea-Table (La mesa de té)* (1725). No existe unanimidad sobre las características ontológicas de este texto, aunque habitualmente se considera que ésta es una publicación periódica<sup>17</sup>, en la línea de otras con títulos similares como *The Tea-Table To be Continued every Monday and Friday (La mesa de té que continuará todos los lunes y viernes)* (1724)<sup>18</sup>, y *The Tea-Table Miscellany (Miscelánea de la mesa de té)* (1723)<sup>19</sup>. Otros críticos relacionan el texto con los manuales de conducta puesto que en él se vierten pautas sobre el modo de comportamiento conveniente para las mujeres<sup>20</sup>. Adicionalmente, también existen estudiosos que relacionan esta obra con otros textos de ficción de Eliza Haywood (Petit: 35). Creemos que el texto denominado *The Tea-Table: Or, A Conversation between some Polite Persons of both Sexes, at a Lady's Visiting Day (La mesa de té, o una conversación entre personas educadas de ambos sexos, en día de visita de una dama)* publicado en su primera y segunda entregas en 1725, tiene similitudes con otras publicaciones periódicas de la primera mitad del siglo XVIII, y por esa razón se considera habitualmente como tal<sup>21</sup>. Sin embargo, puesto que el texto contiene un porcentaje elevado de narración no es baladí relacionarla con la prosa de ficción, como también sucede con muchas otras publicaciones periódicas del momento. No hay que olvidar que el género que hoy conocemos como novela se está conformando en Inglaterra desde finales del siglo XVII y hasta comienzos del siglo XIX, y lo hace también a través de las revistas<sup>22</sup>. En 1725 todavía fluctuaban las denominaciones para catalogar los textos de ficción que salían de la pluma de escritores y escritoras y que variaban tanto en forma como en extensión. Aunque en la actualidad en castellano designamos a los textos de ficción de manera general como novelas, en las primeras décadas del siglo XVIII su denominación oscilaba entre 'history', 'secret history', 'tale', 'romance' y 'novel' (historia, historia secreta, cuento y novela). Esto se puede apreciar en el texto de ficción intercalado en *The Tea-Table* que, con una extensión de catorce páginas, aparece subtítuloado como novela: "BERALDUS and CELEMENA: OR, *The*

*Punishment of Mutability. A NOVEL*” (Beraldo y Cleomena: o, el castigo de la mutabilidad. Una novela) (17-33).

Otro de los elementos que han de ser tenidos en cuenta al analizar la prosa de ficción dieciochesca es su carácter moralizante. *La mesa de té* que nos ocupa se enmarca dentro de esta línea, ya que pretende educar a las mujeres mediante el deleite de la conversación y la lectura. Utiliza por lo tanto la máxima clásica del *docere y delectare*, y por lo tanto comparte elementos constitutivos tanto de la prosa ensayística de las publicaciones periódicas, que además solían insertar composiciones poéticas y textos de ficción de extensión variable, como de la ficción propiamente dicha.

Como sabemos, una de las características de la literatura de autoría femenina en el siglo XVIII es su finalidad didáctica y reformista. *The Tea-Table* no es una excepción, ya que pretende la reforma de la conducta y la mejora del nivel cultural de las mujeres, en un intento de que no se centren únicamente en cuestiones menores, como la indumentaria, y en llevar una vida vacua. El propio título completo de la publicación ya anuncia su interés crítico y, a la vez, instructivo

THE TEA-TABLE: OR, A CONVERSATION between some Polite Persons of both Sexes, at a *LADY'S VISITING DAY*. Wherein are Represented The Various Foibles, and Affectations, which form the Character of an Accomplished *Beau*, or Modern *Fine Lady*. Interspersed with several Entertaining and Instructive Stories. BY MRS. ELIZA HAYWOOD<sup>23</sup>.

Existe un claro intento de mitigar el impacto de la crítica en el ambiente cercano, mediante una advertencia inicial de que no se pretende hacer referencia alguna a “[...] ninguna persona particular o familia [...]”, puesto que la intención es “[...] mostrar los pequeños defectos que desagradan a la Humanidad, y hacen a aquellos que son culpables de ellos incapaces de recibir la admiración y el respeto, ya que sus otras buenas cualidades y habilidades les granjearían, en caso contrario, mérito ante el mundo [...]” y con ello “[...] corregir solecismos de carácter [...]” (5)<sup>24</sup>

Otro de los elementos relevantes que aparecen en el peritexto es el reconocimiento de autoría, lo que no fue habitual en la carrera de muchas mujeres, que publicaban sus obras con seudónimos o con la coletilla “Por una dama”. Esta situación no se aplicó a Eliza Haywood en los años veinte de la centuria que nos ocupa, ya que había alcanzado gran notoriedad con sus novelas. Sin embargo, desconocemos la mayor parte de las actividades de esta escritora y actriz durante los años treinta, probablemente condenada al ostracismo por la dura referencia que de ella apareció en *The Dunciad* del poeta Alexander Pope<sup>25</sup>. No obstante, reapareció en la década de los cuarenta con una nueva publicación periódica, la

revista *La espectadora* ‘*The Female Spectator*’. En esta ocasión, Haywood la publica de forma anónima, con la estructura de un club de composición femenino, y en la que se incluyen artículos de gran variedad temática.

El título *The Tea-Table*, que Haywood utiliza para esta publicación, alude a la costumbre existente en Londres por la que grupos de mujeres y hombres se reunían en casa de alguna dama con el fin de hacer sociedad, cumplir con la costumbre de visitarse e intercambiar opiniones sobre temas de actualidad. Estas reuniones tenían como elemento aglutinador la mesa en la que era servido el té, que en Londres se seguía disfrutando incluso después de la quiebra de la Compañía de los Mares del Sur producida en 1721. Las mujeres eran las más numerosas en este tipo de actividades, puesto que tenían vedado el acceso a los ‘coffee houses’ o cafés, supuestamente públicos, pero en los que la segregación sexual era la norma que impedía el acceso a las mujeres. Como se sabe, en los cafés se discutían asuntos políticos y de negocios, mientras que en estos salones de té los temas de conversación se referían preferentemente a asuntos de tipo social o personal, y que preocupaban especialmente a las mujeres por su vulnerable posición como tales. Estos salones tuvieron parangón en Francia, en los que también se daban a conocer a los ‘saloniers’ muchas literatas, su preocupaciones y sus textos.

Con objeto de poder apreciar en su globalidad la función de la mujer en la cultura popular de la Inglaterra dieciochesca, hay que tener en cuenta la aportación de las escritoras, que nos han legado la voz de las mujeres de su tiempo, pero también procede considerar la función de las mujeres como público lector. La mayor parte de las escritoras construían sus textos con figuras femeninas, tanto en el papel de narradora, en el de personaje principal, o en el de lectora implícita, representada habitualmente como señora: ‘madam’. Así, Eliza Haywood en *The Tea-Table* también utiliza a una mujer como *persona literaria*, aunque el análisis narratológico no sea absolutamente concluyente en este punto, puesto que no se identifica explícitamente como tal, si bien su comportamiento y lenguaje parecen indicar que lo es; asimismo, en la ficción intercalada en el texto hace uso de un personaje femenino llamado Brillante como narradora (17), y la mujer y su mundo constituyen la principal materia narrativa. En *The Spectator* Joseph Steele también considera que el público potencial de su revista ensayística es mayoritariamente femenino y afirma que será un honor que su obra sea materia de discusión en torno a las mesas de té (No. 4).

Las actividades conversacionales de las mujeres en estas reuniones privadas fueron criticadas como “cotilleos” o ‘tatling’ al carecer de altura intelectual y ética. Sin embargo, algunas publicaciones trataron de dignificarlas. Una de ellas fue *The Tatler* ‘*El cotilla*’, que parece utilizar el término en su título para darle una connotación positiva y dice reservar una pequeña mesa de té para mujeres virtuosas,

tratando así de incluir a las mujeres dentro de su cuota de mercado (No. 84)<sup>26</sup>. No obstante, salió a la luz *The Female Tatler* 'La cotilla' (1709-10), de la mano de Mary Delarivier Manley, cuyo título indicaba expresamente que estaba dirigido a un público lector femenino. La propia Eliza Haywood critica el comportamiento de alguna de las visitas femeninas en este salón, mediante la reprobación de las otras tertulianas debido a su conversación carente de profundidad. Las mujeres frívolas solían representar a la aristocracia o a las clases altas, así como los valores que ellas encarnaban, como el libertinaje; mientras que las que tenían intereses reformistas simbolizaban a la clase media emergente y a los nuevos valores de la burguesía y el comercio, poniendo de manifiesto una moral centrada en un mayor respeto por las personas (Shevelov: 9).

La estructura del texto de Eliza Haywood gira en torno al emblema de la mesa alrededor de la cual se reúnen los invitados. El grupo principal está formado por cinco personas, tres mujeres y dos hombres. La pieza de mobiliario es el eje en torno al cual se escenifican situaciones ridículas por parte de nuevas visitas que entran en la sala, como la de un alardeante petimetre que interrumpe la conversación en curso haciendo "que se detenga todo rastro de buen sentido para dar paso a la impertinencia"<sup>27</sup>. La mesa de té también simboliza el entendimiento entre posturas divergentes mediante el diálogo y las buenas maneras. La propia narradora se enfrenta discretamente a una dama que muestra de manera muy afectada sus padecimientos de salud, una de las tertulianas le recomienda a la primera que no preste atención a un ataque fingido. Ante esta actuación la voz narrativa se ausenta del grupo, aunque acto seguido pide disculpas por su propio comportamiento carente de elegancia y retorna a la mesa, de la que ya se han ausentado las voces discordantes y a la que se han incorporado nuevas visitas. Mientras no exista ningún comportamiento vano que monopolice la conversación, las discusiones giran en torno a temas de interés general. Uno de ellos es el planteado por Philetus, un caballero que considera que hay que exculpar a los amantes por sus acciones, ya que en sus circunstancias no son libres para la toma de decisiones porque el amor les priva de sus facultades.<sup>28</sup> Este contertulio representa un punto de vista masculino y también aduce un *exemplum* de mujeres que no saben disfrutar la bonanza en la vida y se angustian por asuntos nimios. Ante la primera intervención de Philetus que provoca un enfrentamiento entre los géneros, Brillante replica que ésa es una buena vindicación masculina pero que las mujeres no están en la misma posición

Well have you argued, Gentlemen! Replied the charming BRILLANTE, in Vindication of your selves: A View of Pleasure in the Gratification of your Wishes, join'd with the Pride of having it in your Power to subdue, are powerful Motives to excite your Prosecutions.—No Ruin of Character, no Loss of Fame, glare in

your Face, and Stop the Progress of your Passion.–*Religion* is all that can defend you from the joint Assaults of Love, and Vanity, and Nature.–But 'tis not so with us; a thousand different, dread Ideas strike us with Horror at but a Thought of giving up our Honour.–When Woman falls a Prey to the rapacious Wishes of her too dear Undoer, she falls without Excuse, without even Pity for the Ruin her Inadvertency has brought upon her.– (11)<sup>29</sup>

Uno de los aspectos didácticos desarrollados en esta publicación es, pues, el de orientar a las mujeres enamoradas ante los peligros de ceder el control de su vida. Sobre esta cuestión se insertan varios poemas alusivos y versa la narración intercalada, en la que una joven enamorada es traicionada por su supuesto enamorado. La situación de la joven es el epítome de lo menesteroso, puesto que en ella se representa la discriminación de género, edad, clase social y raza. Se trata de la hija ilegítima de un caballero que no la puede sostener económicamente, ella carece de figura materna o protectora alguna, y es enviada al extranjero como sirvienta. Se infiere que su situación de desarraigo y falta de apoyo personal, familiar y social es la razón por la que la muchacha cae en el engaño. Sólo la solidaridad femenina intentará mitigar su dolor. No obstante, su final es trágico ya que pierde la razón y en última instancia fallece. El detonante es la noticia de que el libertino al que amaba ha asesinado a la que con posterioridad fue su esposa por imperativo legal, y que ha sido ajusticiado. Se puede incluso establecer un paralelismo entre este personaje de Celemena y Ophelia, que también careció de apoyo femenino alguno. El hecho de ser huérfana de madre y carecer de figura materna o apoyo femenino alguno incrementa su desamparo, hace que pierda la razón por no comprender el comportamiento de Hamlet y del mundo circundante y, consiguientemente, que pierda también la vida.

Otro elemento relevante en esta publicación es la discusión metaliteraria que presenta sobre los elementos constitutivos de la narración y la valoración de los mismos por parte de los receptores del producto literario. También se hace una defensa indirecta del género narrativo que se está cimentando en Inglaterra en este momento y al cual se reconoce explícitamente la aportación de escritores y escritoras francesas

[...] there is little occasion of Defence for writing of *Novels*, the very Authority of those great Names which adorn the Title-Pages of some large Volumes of them, is a sufficient Recommendation; and we cannot believe that the celebrated Madam D'ANNOIS, Monsieur BANDELL, SCUDERY, SEGRAIS, BONAVENTURE Des PERRIERS, and many other learned Writers, would have been at the Expence of so much Time and Pains, only for the Pleasure of inventing a Fiction, or relating a Tale. No, they had other Views. They had an Eye to the Humours of the Age they liv'd in, and knew that Morals, merely as Morals, wou'd obtain but slight

Regard: to inspire Notions, therefore, which are necessary to reform the Manners, they found it most proper to cloath Instruction with Delight. (33)

En conclusión, podemos decir que la prensa periódica de autoría femenina, y en particular *The Tea-Table*, representa un panorama dialógico de la situación de las mujeres en el primer cuarto del siglo XVIII creando espacios en los que sus voces pudiesen expresarse, alejándose de forma clara de los tópicos de las discusiones banales y centrándose en los verdaderos problemas personales, culturales y sociales de género en el momento histórico que les ha tocado vivir.

**(Notas)**

<sup>1</sup> *The Tea-Table* en *Selected Works of Eliza Haywood*, vol. 1. Ed. Alexander PETIT, Biographical Intro. Christine BLOUCH. Londres: Pickering & Chatto, 2000; todas las referencias aparecerán en el texto y serán a esta edición y las traducciones serán propias, salvo indicación en contrario.

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo: *The Rover, The Feigned Courtesans, The Lucky Chance, The Emperor of the Moon*, Ed. Jane Spencer. O.U.P., Oxford, 1995; *Oroonoko and Other Writings*, Ed. Paul Salzman, O.U.P., Oxford, 1994.

<sup>3</sup> *The New Atalantis* (1709), Ed. Rosalind Ballaster (1991), Penguin, London, 1992; *The Secret History of Queen Zarah and the Zarahzians* (1705), *Memoirs of Europe* (1710), *The Adventures of Rivella; or the Secret History of the Writer of Atalantis* (1714), Reproducciones facsimilares, ed. Con una introd. e índice de Patricia Koster, 2 vols., Gainesville, Florida, Scholars Facsimiles & Reprints, 1971.

<sup>4</sup> *Familiar Letters, Betwixt a Gentleman and a Lady*. Reimpresión facsímil en *The Reform'd Coquet and Familiar Letters Betwixt a Gentleman and a Lady by Mary Davys* (B. M. C. 633.3.14). *The Mercenary Lover by Eliza Haywood*, Garland, Nueva York, 1973, pp. 264-307, Introd. J. Grieder.

- <sup>5</sup> *Love in Excess: Or, The Fatal Enquiry. A Novel. In Three Parts.* Edit David Oakleaf. Nueva York: Broadview Press, 2000; *The History of Miss Betsy Thoughtless.* Edit. Beth Faowkes Tobin. Londres: O.U.P., 1998. Cf. LORENZO MODIA, M<sup>a</sup> Jesús (1998). *Literatura femenina inglesa del siglo XVIII.* A Coruña: Universidade da Coruña.
- <sup>6</sup> *The Adventures of David Simple. Containing An Account of his Travels through the Cities of London and Westminster in Search of a Real Friend,* ed. Malcolm Kelsall (1964), Londres: O.U.P., 1994; *The Governess, or Little Female Academy. Being the History of Mrs. Teachum and her Nine Scholars,* Londres: Pandora, 1987.
- <sup>7</sup> *The Female Quixote or the Adventures of Arabella.* Edit. Margaret Dalziel, introducción de Margaret Anne Doody, cronología y apéndice de Duncan Isles. Londres: O.U.P., 1989; *The Life of Harriot Stuart, Written by Herself.* Edit. e introd. de Susan Kubica Howard. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1995.
- <sup>8</sup> *Memoirs of Miss Sidney Bidulph.* Edit. Patricia Köster & Jean Coates Cleary. Londres: O.U.P., 1995.
- <sup>9</sup> *Evelina: Or the History of a Young Lady's Entrance into the World.* Edit. Edward A. Bloom (1982). Londres: O.U.P., 2002; *Camilla, Picture of Youth.* Edit. Edward A. Bloom & Lillian D. Bloom (1983). Londres: O.U.P., 1999.
- <sup>10</sup> *The Absentee.* Edit. W. J. McCormack & Kim Walker. Londres: O.U.P., 1988; *Belinda.* Edit. Kathryn Kirkpatrick (1994). Londres: O.U.P., 1999.
- <sup>11</sup> BOND, Donald F., ed. (1987). *The Spectator*, 5 vols. Oxford: Clarendon Press.
- <sup>12</sup> CALHOUN STEPHENS, John, ed. (1982). *The Guardian.* Kentucky: The University Press of Kentucky.
- <sup>13</sup> *The Female Tatler.* (1702-10). Edit. Fidelis Morgan. Londres: Dent, 1992.
- <sup>14</sup> *Selections from the Female Spectator.* Edit. Patricia Meyer Spacks. Nueva York: O.U.P., 1999. Cf. LORENZO MODIA, M<sup>a</sup> Jesús (1998). "The Female Spectator: An Experiment in Women's Press in the Eighteenth Century". *The Grove. Working Papers on English Studies.* 5: 45-56; e "Intertextuality in the Eighteenth-Century Women's Press: Male and Female Cultural Contrasts" en *I Congreso de Lingüística Contrastiva. Lenguas y culturas.* Santiago: Universidad de Santiago de Compostela.
- <sup>15</sup> *The Lady's Museum. By the Author of The Female Quixote.* Londres: Printed for J. Newburry in St. Paul's Church-Yard, and J. Coote in Pater Noster Row. (1994) Edición electrónica: Brown University Women Writers Project.
- <sup>16</sup> BACKSHEIDER, Paula R. and Richetti, John J., eds. (1996). *Popular Fiction By Women 1660-1730. An Anthology.* Londres: Clarendon Press: 153; y SKINNER, John (2001). *An Introduction to Eighteenth-Century Fiction. Raising the Novel.* Hampshire y Nueva York: Palgrave: 156.
- <sup>17</sup> SCHOFIELD, Mary Anne. (1985). *Eliza Haywood.* Boston: Twayne: 104-105.
- <sup>18</sup> Atribuido a Haywood por WATSON, George ed. (1971). *The New Cambridge Bibliography of English Literature. Vol. 2 1660-1800.* Cambridge: CUP: 791.
- <sup>19</sup> De Allan Ramsay. Edimburgo: Printed by Thomas Ruddiman for Allan Ramsay, según el Catálogo de la British Library *English Short-Title Catalogue 1473-1800.* CD-ROM.
- <sup>20</sup> SPENCER, Jane. "Eliza Haywood", en TODD, Janet, ed. (1987) *A Dictionary of*



*British and American Writers 1660-1888*. Londres: Methuen.

<sup>21</sup> De hecho, según el *English Short-Title Catalogue*, op. cit., *The Tea-Table [...] Part The Second*. By Mrs. Eliza Haywood. London: Printed and Sold by J. Roberts, and the booksellers of London and Westminster, 1975, figuran tres páginas de anuncio de James MacEuen de una continuación de *The Tea-Table*, que según el ESTC vió la luz ese mismo año.

<sup>22</sup> Cf. MAYO, Robert D. (1962), *The English Novel in the Magazines 1740-1815 with a Catalogue of 1375 Magazine Novels and Novelettes*. Evanston: Northwestern U. P.

<sup>23</sup> LA MESA DE TÉ: O, UNA CONVERSACIÓN entre personas educadas de ambos sexos, en *DÍA DE VISITA DE UNA DAMA*. En la cual están representadas las variadas debilidades y afectaciones, que constituyen el personaje de un consumado *galán*, o el de una *dama elegante* moderna. Entremezclada con historias entretenidas e instructivas. POR LA SEÑORA ELIZA HAYWOOD.

<sup>24</sup> “THE World is so apt to pick Meanings out of every thing, especially if there be the least Room for Censure or Ridicule, that I think my self obliged to acquaint my Reader, that I have no View to any particular Persons, or Families in the Characters contained in the following Sheets.— The Design of them being only to expose those little Foibles which disgrace Humanity, and render those who are guilty of them incapable of receiving that Admiration and Respect, which their other good Qualities and Accomplishments would else merit from The World. If I succeed in my Aim so far as to influence but one Person to correct any of these Solecisms in Humour, I shall think my self happy; and if I fail, I have yet this Comfort, that it is less my Fault than my Misfortune.

<sup>25</sup> Cf. BLOUCH, Christine, op. cit., xi-lxxxii.

<sup>26</sup> SHEVELOW, Kathryn (1989). *Women and Print Culture. The Construction of Femininity in the Early Periodical*, Routledge, Londres: 97.

<sup>27</sup> We had just began to enter into a Conversation, which wou'd have been very Entertaining, when a Titled *Coxcomb* came into the Room, and with an Inundation of Impertinence put a Stop to every Current of good Sense.— (8)

<sup>28</sup> Ought any one to be blam'd for Actions, which are not only imposible to be shun'd, but also such as the very Person guilty of 'em knows not that he is so, till the Cause which enforced him to commit them is no more?—*Love*, as it differs from all the other Passions in its Consequences, does so too in the Manner by which it first gains the Soul, and after wholly engrosses all the Faculties of it (10).

<sup>29</sup> ¡Bien habéis argumentado, Caballeros! replicó la encantadora Brillante, vindicándoos a vosotros: Una imagen de placer en la gratificación de vuestros deseos, unida al orgullo de tener en vuestro poder el sojuzgar, son motivos poderosos para urgir vuestro procesamiento.—Sin afectar al carácter, sin pérdida de fama, ostentación en el semblante, y cesa el avance de vuestra pasión.— La religión es lo único que os puede defender por los ataques conjuntos del amor, la vanidad y la naturaleza.—Pero no es así con nosotras; absolutamente diferente, ideas de pavor nos asaltan con horror sólo con pensar en la renuncia a nuestro honor.—Cuando una mujer cae como presa ante los deseos rapaces de su traidor amado en exceso, cae sin excusa, incluso sin piedad por la ruina que su descuido le ha granjeado.—

## CAPÍTULO X DESCUBRIENDO A AMALIA NIZZOLI

Mar MARQUÉZ ESPINOS

A lo largo de la historia de la literatura, muchos son los textos publicados sobre viajes o memorias de intrépidos viajeros, y digo intrépidos no tanto por el supuesto carácter osado del personaje-autor en sí, sino más bien por la aventura que constituía en sí mismo el desplazarse a otro lugar en otros tiempos. Exploradores y arqueólogos han querido plasmar por escrito sus vivencias, las cuales proliferaron principalmente durante el siglo XIX. La corriente romántica y su interés por lo exótico fue motor de abundantes experiencias en países orientales y la visión romántica de los mismos contribuyó a una idealización de las sociedades o de las partes más inaccesibles de las mismas para los occidentales, como es el caso de la mujer en la sociedad islámica.

La historia literaria nos ha dado a conocer textos de viajes escritos por hombres, que son quienes, tradicionalmente han tenido la posibilidad y el privilegio de tener una vida pública que les permitiera acceder a estas experiencias. Pero a lo largo de la historia siempre hubo féminas extraordinarias que rompieron todos los cánones y viajaron movidas en su mayor parte por el deseo de conocer. Viajaron para conquistar otros países, como peregrinas y sobretodo como exploradoras. En el siglo XIX algo empieza a cambiar y las mujeres, que tradicionalmente no han podido acceder a la vida pública, pero en cambio han sabido adaptarse a las circunstancias sociolaborales de los varones de su familia, en ocasiones desplazándose de sus raíces, alejándose de sus costumbres, amigas, familiares, lengua, desarraigándose por voluntad ajena, empiezan tímidamente a introducirse en terrenos tradicionalmente masculinos. Es un siglo que tambalea esquemas paleolíticos y en el que la mujer, que siempre se ha movido, que siempre ha trabajado, decide plasmar por escrito sus experiencias.

A pesar de haber existido más viajeras de lo que en principio podríamos pensar debido a la escasa información de la que disponemos al respecto, no hay mucha literatura escrita sobre ellas y sus textos no han sido tan difundidos ni tan populares como los masculinos. Manu Leguineche mantiene que la razón fundamental podría ser "...que (ellas) nunca se dieron importancia, nunca sintieron ese afán masculinista de sacar pecho, de batir plusmarcas, de presumir de sus hazañas en sociedades geográficas, de gritar al mundo –yo fui el

primero-, de epatar a plebeyos, burgueses y aristócratas”<sup>1</sup>. En cambio, Cristina Morató, autora del libro *Viajeras, intrépidas y aventureras*, en el que recoge a numerosas mujeres que han realizado viajes intrépidos dejando muchas de ellas sus experiencias por escrito, fuente de estudios posteriores, mantiene que “mujeres intrépidas y aventureras han existido desde los tiempos más remotos, aunque la inmensa mayoría han sido silenciadas y olvidadas por la historia, escrita por hombres.....Durante siglos un puñado de mujeres ni tan locas ni tan excéntricas como nos han hecho creer algunos biógrafos, han contribuido con sus viajes al conocimiento geográfico y han participado en importantes acontecimientos históricos. Ni un monumento, ni una triste placa recuerda sus hazañas y sus nombres tampoco aparecen en los libros.”<sup>2</sup>

Entre todas las mujeres que se lanzaron a recorrer mundo y que reflejaron sus experiencias por escrito, ya sea en cartas o en diarios de viaje se encuentra Egeria, gallega del S.IV que relató en latín las peripecias de su peregrinación a Tierra Santa en las cartas que escribió a las hermanas del convento y que se recogen en un libro titulado *Itinerario*, la austriaca Ida Pfeiffer que publicó en 1850 su *Viaje de una mujer alrededor del mundo* y en 1855 edita dos tomos más, la británica lady Mary Montagu cuyas cartas se publican en 1763, tras su muerte, con el título de *Cartas desde Estambul*, o Alexandra David-Neel reconocida orientalista cuyos libros y relatos de viajes por el Tibet y sus estudios sobre el budismo son fundamentales para comprenderlo, Isabelle Eberhardt, Anne Blunt, Flora Tristan, Emilia Serrano, Elisa Chimenti, Cristina Trivulzio de Belgioioso, Carla Serena, Amalia Nizzoli y tantas otras que realizaron estudios de campo importantísimos por tierras desconocidas, o fueron aceptadas en instituciones de prestigio como la Real Sociedad Geográfica de Londres.

De entre todas ellas vamos a detenernos en la última de las mencionadas y de entre las más desconocidas como autora<sup>3</sup>, la italiana Amalia Nizzoli y sus *Memorie sull'Egitto. Sui costumi delle donne orientali e gli harem*.<sup>4</sup>

Procedente de la familia Sola, originaria de Turín, Amalia nace en la bella región italiana de Toscana en 1806 y a la edad de trece años se ve obligada a trasladarse junto con su familia a Egipto, invitados por su tío el doctor Filiberto Marucchi, médico de la corte del ministro de economía de Mohamed Ali. Al poco tiempo de llegar, con catorce años le fue atractivamente propuesta por parte de su mismo tío la posibilidad de casarse con Giuseppe Nizzoli, canciller del cónsul de Austria en Alejandría y secretario de la Sociedad Anticuaria de Egipto de origen lombardo, la cual ella aceptó sin apenas reflexionar.

All'età di quattordici anni si riflette tanto poco, ed io fui talmente soggiogata dall'eloquenza che miozio adoprò, che non mi fu possibile di rispondere altro che un sì.<sup>5</sup>

Casada por poderes se trasladó desde El Cairo a Alejandría para conocer al que de hecho ya era su marido y quedarse a vivir con él, aunque tuvo la posibilidad de regresar a El Cairo y al afecto familiar enseguida, gracias al ascenso profesional de su esposo. En 1822 por motivos del estado de salud de Giuseppe, obtienen un permiso para viajar a Italia, y allí nace su primera hija Elisa. Además, Amalia seguiría aprendiendo, forjando conocimientos y sobretodo satisfaciendo su curiosidad con visitas a ciudades como Florencia y Milán, donde transcurrió algún tiempo con su familia. A su regreso a Egipto se entrega al descubrimiento de cada rincón de la ciudad de El Cairo, integrándose más de lleno en la vida de las mujeres, vistiéndose como ellas, hablando su lengua, acercándose a su realidad sin abandonar su mirada etnocentrista, sabiéndose privilegiada por conocer desde dentro la intimidad de la vida femenina en un país musulmán. Fue a partir de entonces cuando Amalia asumió responsabilidades en los asuntos arqueológicos que hasta entonces había controlado su marido, y en los que desempeñó funciones propiamente masculinas como la de comprar negociando precios, trasladándose a vivir a las propias excavaciones con su hija y miembros de su servicio. Profundizó en el conocimiento del país, de su historia y arqueología.

En 1826 su marido fue ascendido y volvieron a Alejandría donde Amalia tuvo a su segunda hija Luisa Antonietta, aunque Giuseppe se vio obligado a dimitir, nuevamente por motivos de salud, trasladándose a Trieste, mientras que ella viaja a Esmirna en la península de Anatolia, con su padre y sus hijas en espera de reunirse con su marido en este lugar. Y es en esta travesía donde Amalia nos transmite el mayor sentimiento de dolor, el desgarró de la muerte repentina de su pequeña en pleno trayecto.

*Era la fine di luglio quando partii per Smirne con mio padre, le mie figlie, la nutrice e il moro. Dopo quattro giorni trovandoci sotto la Caramania, la mia bambina d'improvviso morì. In preda al più acerbo dolore, io non credevo di sopravvivere, pure l'amor di madre mi diede la forza di stringerla moribonda fra le braccia finché la vidi spirare. Quale orribile momento! trovarsi in un bastimento, costretta di starmene nello stesso luogo ove giaceva estinta la mia povera figliuolina! Invano mi allontanarono da lei. Io sentivo i colpi del martello con cui si preparava la cassa per racchiuderla. Oh Dio, datemi la forza di continuare questo tristissimo racconto. Qual rimembranza straziante! Io sentivo quei colpi che mi rimbombavano fino nel fondo dell'anima, e chi non si è trovato in tale circostanza non potrà mai comprendere tutta l'angoscia che mi martoriava!<sup>6</sup>*

Nuestra autora permanece en Esmirna con su familia esperando reunirse con su marido, desde el verano de 1828 hasta septiembre de 1829, fecha en la que, no pudiéndose confirmar el traslado de Giuseppe se reúne con él en Trieste y nuevamente reside en Italia por un tiempo, desplazándose por diferentes ciudades tal y como hizo la vez anterior. Finalmente en 1835 parte hacia la isla de Zante, en el mar Jónico, donde el

marido ejercería como vicecónsul de Austria. Y a partir de aquí Amalia se convierte en misterio, su vida se transforma en enigma, pero nos quedan sus memorias incompletas, pues la autora al final del libro, tras instalarse en Zante, promete un anexo con el desembarco, la estancia, costumbres y el clima de la isla que no ha llegado a nuestras manos, ni siquiera sabemos si llegó a escribirlo.

En cuanto a su obra, *Memorie sull’Egitto* consta de diecisiete capítulos en los que describe desde las circunstancias de su partida de Livorno hacia Egipto en 1819, hasta el momento en el que se traslada a vivir a la Isla de Zante en 1828.

A lo largo de estas doscientas diecinueve páginas<sup>7</sup>, Amalia Nizzoli relata acontecimientos y episodios relativos a su experiencia dibujando paisajes, costumbres, ceremonias y personajes o regodeándose en la descripción de exteriores e interiores de palacios, casas y excavaciones como corresponde a la visión didáctica de la época. En cambio, las personas con las que durante sus años egipcios comparte momentos de vivencias, son descritas sin demasiada profundidad, se trata de una parte más dentro de un escenario distinto que despierta curiosidad en Occidente, y ella es bien consciente de ello. El corazón de su obra es propiamente dicho el corazón físico del libro, el centro, los capítulos VIII, IX y X en los que se refiere al subtítulo de las memorias “I costumi delle donne orientali y los harem” que según señala M. Arriaga en el prólogo de su reedición “funciona como una sinécdoque (la parte por el todo)”<sup>8</sup>. En ellos se centra en el momento en el que establece contacto con la mujer de un varón influyente turco, describiendo su harem y las costumbres de las mujeres musulmanas, pasatiempos, fiesta y visita al mítico baño turco. Pero la lectura más atractiva y cautivadora es el relato de Rossane sobre su propia historia. En éste, Amalia escucha atentamente la historia de la vida de una joven esclava con la que intima gracias al hecho de haber aprendido su lengua, de vestir como ella, de deslizarse diplomáticamente entre los abismos culturales, que después, en el fondo, no son tales abismos. Para Graziella Parati, “aprender árabe llega a ser para Amalia Nizzoli un camino para encontrar una voz y empezar a dialogar con otra mujer. Ese es también su medio para adquirir poder, más tarde en la vida, en su relación con su marido que nunca aprendió árabe. En su narración, Amalia Nizzoli afirma repetidamente que cuando está con su marido ella es la única capaz de comprender a los nativos y en consecuencia actúa como intermediaria entre su marido y los demás. Su habilidad lingüística hizo que Nizzoli desempeñara diversos roles y que entrara en la esfera pública de su marido, sus intereses y su trabajo”<sup>9</sup>. Ambas mujeres son esclavas de un destino impuesto por otros, por hombres, ambas son desarraigadas, con desconocidos convertidos en maridos por criterio ajeno y ambas creen que su civilización es

la civilizada.

Los restantes capítulos se centran en la descripción de las excavaciones de Saqqara que estaban bajo su responsabilidad, deteniéndose en la explicación de asuntos arqueológicos que al fin y al cabo eran el centro de su vida, de la de su esposo y que respondían además al interés científico de la época. Amalia detalla ceremonias turcas, dibuja con palabras la ciudad de El Cairo y las riquezas monumentales de sus alrededores, episodios sociopolíticos y aventureros como el dinámico relato del asalto de los piratas griegos cuando partió para Esmirna y termina sus memorias con la promesa de un apéndice que se perdió en el olvido.

A través de su narración, nuestra viajera deja traslucir aspectos de su personalidad, proporcionándonos de esta forma una imagen determinada de sí misma o como dice M. Arriaga, “su presencia en el texto indica los pasajes en los cuales Amalia Nizzoli “sale al descubierto” y se rebela bajo su perfil más humano, como presencia de mujer y voz autobiográfica que narra el mundo siguiendo el mapa de sus propios sentimientos”<sup>10</sup>. Siguiendo la huella de sus sentimientos en el relato de Amalia encontramos vivencias de soledad *mi pareva di essere sola in quel vasto orizzonte; júbilo, Il console di Cairo ebbe ordine di trasferirse a Alessandria, e da quello di Alessandria al Cairo. Fu grande il mio giubilo per questa notizia; placer, io provavo un'impresione deliziosa alla vista di quelle sponde verdeggianti, dei boschetti di datteri..; miedo, io credevo di essere schiacciata ad ogni istante, ed essi si smascellavano dalla risa. Mio cugino mi suggeriva di non mostrarmi paurosa perché farebbero peggio ancora; dolor y llanto, Nel passare innanzi la caserma en el vedere quegli infelici prigionieri che tutto avevano perduto al mondo, mi sentii lacerare il cuore e piansi di compassione, aburrimiento, Il nostro viaggio sul Nilo non presentò alcuna variazione del già fatto da Rosetta al Cairo. Gli stessi boschi, gli stessi punti di vista; abandono y desolación, Dopo sei giorni fu desolata per la partenza si mio padre e di mia madre...avrei dato non so che cosa per ritornare con loro. Quell'addio di separazione nel veder partire i miei genitori mi spezzò il cuore, ché parevami rimanere abbandonata. Ero rimasta così afflitta;<sup>11</sup> pero sin duda el predominante es la añoranza. Melancolía y soledad de verse arrancada de su realidad para ser llevada a un lugar totalmente diferente al suyo.*

*Mi chiusi in istanza, ed ivi nel silenzio lasciai libero corso alle lacrime, cercando così di sollevare l'incerto cuore. Ah dove mi hanno mai condotta! Dicevo fra me. Cara mia patria, ah bella Italia! Chi sa quando più ti rivedrò! Oh quanto ti piangerò lontana! Mio Dio, non vi domando altra grazia che ritornare in Europa. Ma frattanto io dovevo fra breve allontanarmi invece di più e internarmi nell'Africa, e quest'idea mi desolava.*<sup>12</sup>.

Este sentimiento unido a la incomprensión de los familiares que pensaban que sus lágrimas y su reclusión eran causa más bien de sus caprichos que del dolor de verse arrancada de su tierra siendo tan joven le hacía sentirse aún más encerrada en una cárcel en la que cualquier detalle podía evocarle melancolía: la gente, el paisaje o la voz del muazzim en su llamada a la oración.

*Quelle voci risuonanti per l'aria sì melanconiche in quella città silenziosa, mi scendevano al cuore e mi facevano versare un torrente di lagrime non amare, delle quali alleviata poteva piú facilmente infingermi lieta. Nel corso di otto mesi che durò il mio soggiorno a Asyut, mi rammento di aver pianto ogni giorno.<sup>13</sup>*

Pero aunque su sentimiento era de estar segregada del resto del mundo, a sus catorce años estaba aprendiendo a consolarse oyendo hablar de su tierra a otros, compartiendo la melancólica tristeza le ayudaron a aprender a sufrir. Más tarde tendría que enfrentarse a un nuevo desarraigo, el de ser apartada de su familia para casarse.

*Era per me così dolorosa l'idea di dovere fra poco lasciare per sempre i miei genitori, che ero quasi lì per chiedere a mia madre se all'altare io potevo ancora ritirarmi e dire di no, ma il prete non avendomi chiesto niente, mi venne in tal modo risparmiato di dire sì e no. A lui soltanto domandò il sacerdote se io ero la sua vera sposa, e se ne fosse contento?<sup>14</sup>*

Para Graziella Parati este silencio y aceptación muda de la decisión de su dueño-marido es de alguna manera neutralizada en su narrativa, en la cual Amalia Nizzoli encuentra un camino para volver a apropiarse de su derecho a hablar. Su silencio inicial, que define su identidad de esposa y víctima adquiere un nuevo significado visto retrospectivamente a través de los repetidos momentos en los que Amalia escribe sobre el silencio de su marido, su incapacidad para expresarse en árabe y para comprender y ser comprendido fuera de la limitada esfera occidental<sup>15</sup>. Este sentimiento que experimenta es el de un doble exilio, el de su tierra y el de su familia. A la edad de trece años nuestra autora es ya una nómada que siempre tiene las maletas hechas, que pasará la mayor parte de su vida fuera de la tierra que la vio nacer como tantos otros emigrados y emigradas, aunque ella no lo hace por voluntad propia. Y este mismo sentir de exiliada contrasta con el exilio voluntario que supone sus memorias. Amalia construye un lugar de encuentro consigo misma, donde fijar su identidad, donde nos muestra lo que de ella quiere mostrar y donde refleja un mundo de mujeres bajo la conciencia del que tiene un poder absoluto. Nadie podrá jamás contradecir o comprobar sus observaciones sobre el harén egipcio, porque se sabe en un

mundo de mujeres con el que los hombres han fantaseado dando rienda suelta a la imaginación y creando una imagen de la mujer oriental más cercana a la mitología de la prepotencia que a la humildad del desconocimiento. Amalia se esmera en destruir el mito oriental desde el principio, anticipándonos que va a proporcionar una idea diferente a la habitual romántica.

*Io restai così avvilita nell'avere veduto quanto poco Alessandria corrispondesse all'idea che mi ero formata.*<sup>16</sup>

El viaje en Oriente, dice L. Ricaldone, se dibuja más bien entre las mujeres como itinerario interior o como ocasión para contrastar la identidad individual, el propio patrimonio cultural e ideológico y la diversa realidad con la que el viaje activa el contacto, en ambos casos como búsqueda o afirmación de sí misma<sup>17</sup>. En el caso de Amalia se afirma su identidad con relación a la cultura oriental con una mirada de superioridad respecto a la cultura anfitriona. Para ella estas mujeres llevan una vida monótona cuya forma de divertirse es infantil, que hacen preguntas simples y son pobres de ideas. Toda esta superioridad etnocéntrica enmascarada a veces de maternalismo respecto a la mujer turca nos recuerda en cierto modo una rivalidad parecida a la de las mujeres del harén en la fiesta a la que acude el matrimonio Nizzoli. Ellas están detrás de las celosías observando cómo ellos se divierten viendo a las odaliscas bailar y mueren de los celos descargando su rabia, no contra los hombres que les obligan a ser testigos de la libertad masculina sin que puedan intervenir, sino contra las bailarinas que provocan la excitación de los invitados masculinos. Es más fácil descargar la rabia contra otra oprimida que contra el opresor. De la misma manera Amalia prefiere romper el misterio, la pasión, la voluptuosidad, la magia en definitiva que las mujeres orientales despiertan en los hombres occidentales derribando el mito y ascendiendo así a un plano superior, el mismo en el que se encuentra la cultura occidental frente a la oriental. Esta actitud contrasta con la humildad que muestra al presentarnos sus memorias, disculpándose por escribir, por expresarse, por publicar, por ser mujer y tener inquietudes y capacidades “de hombre”. La autora deja bien claro que no tiene pretensiones intelectuales, sólo accede a peticiones ajenas, explotando así la imagen femenina de saber complacer a los demás. En Amalia se abrazan su superioridad respecto a unas y su inferioridad respecto a otros, el orgullo de pertenencia a un pueblo y la humildad de ser mujer. A lo largo de su estancia en Egipto Amalia se ha convertido en una mujer conocedora de las riquezas y del entorno en el que vive; ha dirigido y negociado yacimientos arqueológicos; ha ejercido el arte de la diplomacia como herramienta de adaptación y supervivencia; ha aprendido



árabe gracias a su juventud y ganas de conocer. En definitiva, Amalia Nizzoli rompe sin romper, denuncia sin pretenderlo y vive cuarenta años de aventuras sin desprenderse de su traje de corte burgués teñido de feminidad por los roles tradicionales de una mujer de la época: el de madre y esposa.

### (Notas)

<sup>1</sup> Manu Leguineche en el prólogo al libro de Cristina Morató Viajeras, intrépidas y aventureras, ed. Plaza y Janés, Barna 2001. Pág. 14

<sup>2</sup> Cristina Morató, op. Cit., pág. 30

<sup>3</sup> Ignorada incluso por Cristina Morató en su recopilación de mujeres viajeras occidentales.

<sup>4</sup> Memorias de Egipto. Las costumbres de las mujeres orientales y los harenes.

<sup>5</sup> A la edad de catorce años se reflexiona tan poco, y yo fui subyugada de tal manera por la elocuencia de mi tío, que no pude responder más que sí. Pag. 39

<sup>6</sup> Fue a finales de Julio cuando partí hacia Esmirna con mi padre, mis hijas, la nodriza y el árabe. Después de cuatro días de navegación sobre la Caramania, mi niña de repente murió. Presa del más amargo dolor, no creía que pudiera sobrevivir, el amor de madre me dio la fuerza de apretarla moribunda entre mis brazos hasta que la vi expirar. ¡Qué horrible momento!

¡hallarse en un buque, obligada a quedarme en el mismo lugar donde yacía muerta mi pobre niñita! Intentaron separarme de ella en vano. Yo sentía los golpes del martillo con el que se preparaba la caja para encerrarla. ¡Oh Dios, dame la fuerza de continuar este tristísimo relato! ¡Qué recuerdo desgarrador! Sentía aquellos golpes que me retumbaban hasta el fondo del alma, y quien no se ha encontrado en circunstancias similares no podrá jamás comprender toda la angustia que me martirizaba. Pág 204

<sup>7</sup> La edición utilizada para este trabajo es la reedición del Texto de Amalia Nizzoli a cargo de Mercedes Arriaga, Mario adda editore, Bari 2002.

<sup>8</sup> M. Arriaga, Op.cit. pág. VIII

<sup>9</sup> Graziella Parati, *Penetrating the harem, giving birth to memory: Amalia Nizzoli's memorie sull'Egitto*, Romance Languages Annual, 1994.

<sup>10</sup> M. Arriaga, *La viaggiatrice: viaggio e identità*, Grafie del sé. Letterature Compareate al Femminile, Adriatica Editrice, Bari 2002.

<sup>11</sup> El cónsul del Cairo recibió la orden de transferirse a Alejandría y el de Alejandría al Cairo. Grande fue mi júbilo por esta noticia. Pág 43. Experimenté una impresión deliciosa con la vista de aquellas riberas reverdecientes, de los bosquecillos de dátiles. Pág. 21. Me sentía aplastada por momentos y ellos se partían de la risa. Mi primo sugería que no me mostrase miedosa porque sería todavía peor. Pág. 25. Al pasar delante del cuartel, al ver a aquellos infelices prisioneros que lo habían perdido todo en el mundo, se me desgarró el corazón y lloré de compasión. Pág. 26. Nuestro viaje a lo largo del Nilo no presentó variación respecto al realizado desde Rosetta al Cairo. Los mismos bosques, los mismos puntos de vista. Pág. 29. Después de seis días me encontré desolada por la partida de mi padre y de mi madre...lo hubiera dado todo por volver con ellos. Aquel adiós de separación al ver partir a mis padres me destrozó el corazón de tal manera que parecía que me quedaba abandonada. Me quedé tan afligida. Pág. 42.

<sup>12</sup> Me encerré en la habitación y allí en el silencio di rienda suelta a las lágrimas, tratando así de calmar mi corazón incierto. ¡Ah a donde me han traído! Me decía a mí misma. ¡Querida patria mía, ah bella Italia! ¡Quién sabe cuando te volveré a ver! ¡oh cuánto te lloraré en la distancia! Dios mío no te pido más que volver a Europa. Pero mientras tanto, en breve, tenía que alejarme más e internarme en Africa, y esta idea me desolaba. Pág. 34

<sup>13</sup> Aquellas voces resonantes a través del aire tan melancólicas en aquella ciudad silenciosa, me llegaban al corazón y me hacían verter un torrente de lágrimas no amargas, con las cuales, una vez consolada podía fácilmente ponerme contenta. Pág. 35

<sup>14</sup> Para mí era tan dolorosa la idea de tener que dejar dentro de poco y para siempre a mis padres, que estaba allí a punto de preguntar a mi madre si en el altar podía todavía retirarme y decir que no, pero al no preguntarme nada el cura, se me ahorró el decir sí o no. Sólo a él pregunté el sacerdote si yo era su esposa de verdad y si estaba contento con ello. Pág. 42

<sup>15</sup> G. Parati, op. Cit. Pág. 3

<sup>16</sup> Yo me quedé tan desalentada al ver qué poco correspondía Alejandría a al idea que me había formado. Pág. 8

<sup>17</sup> Ricaldone L. *Uscire dall'Occidente, donne e harem nelle esperienze di viaggio di Amalia Nizzoli, Cristina di Belgioioso e Matilde Serao* DWF Scritture del mondo, 2000. Pág. 55

## CAPÍTULO XI

### LAS REVISTAS FEMENINAS: ¿EXPRESIONES DE CULTURA *DE LAS* MUJERES O *PARA LAS* MUJERES?

Patricia MAZZOTTA

Traducción: M<sup>a</sup> Ángeles Cruzado Rodríguez.

A la pregunta contenida en el título de este artículo un lector desencantado se vería inclinado a responder inmediatamente que las revistas femeninas son expresión, no de una cultura *de las* mujeres, es decir, elaborada autónomamente por esta mitad del género humano, sino de un modelo que otro desde hace siglos ha pensado *para las* mujeres y al que querría que ellas se adecuasen. De un examen en profundidad de unos cincuenta números, desde 1996 hasta el 2002, de algunas de las revistas femeninas italianas de mayor difusión, *Anna*, *Grazia*, *Gioia*, *Amica* y *Cosmopolitan* (también en versión inglesa), se deduce, sin embargo, que una respuesta tan categórica no refleja plenamente la mayor complejidad que el fenómeno de la prensa femenina ha asumido hoy respecto al pasado.

A partir de los años setenta, de hecho, las mujeres de los países desarrollados no sólo reivindican, sino que comienzan en concreto a conquistar un rol más activo y comprometido en el mundo del trabajo y en la vida social y cultural: tienen menos tiempo libre, pero más independencia económica, más poder de adquisición y posiciones cada vez más directivas; pierden las certezas sociales derivadas de delegar al hombre (padre, marido) las elecciones que respectan a su propio futuro, a su propia subsistencia y a su propio rol familiar y social, pero ganan una mayor seguridad en las relaciones personales.

Las revistas femeninas se adecuan a esta mutada realidad, en primer lugar con la ampliación de la gama de los temas tratados y en segundo lugar con el cambio de prioridad en la selección del *target*.

En lo que concierne a las temáticas, si hasta hace treinta años era posible encontrar en la prensa periódica una rígida distinción entre los temas reservados a las mujeres, como moda, casa, hijos, gastronomía, maridos, precios, amor, y los reservados a los hombres, como trabajo, política, economía, deporte, automóviles, sexo, más o menos desde la mitad de los años setenta las revistas femeninas se abren a los temas sociales, políticos y económicos, que están fuera de la esfera de la experiencia cotidiana y que desde siempre han

sido considerados pertinentes a la información llamada “seria”, contrapuesta a la “frívola” destinada a los usuarios femeninos. Los ámbitos existenciales por tradición asignados a las mujeres conservan en cambio un espacio exclusivo en un más exiguo número de revistas, de costo inferior y de satinado más humilde, como *Confidenze*, *Tu*, *Chi*, etc., y sobre todo en otra categoría de publicaciones, de temática sectorial, de moda, cocina, bordado, decoración, que se presentan con una impresión más o menos elegante o a veces incluso en forma de folletos, como *Vogue*, *AD*, *Cose di Casa*, *Bravacasa*, *Rakam* y, entre los folletos, *Guidacucina*, *Punto croce*, *Filet*, etc.

A la expansión de la tipología de los temas tratados por las revistas femeninas, que llega a tocar también temas en otro momento considerados tabú o de cualquier modo inaccesibles o inadecuados para un público femenino, como sexo, política, economía, no corresponde, sin embargo, un cambio sustancial en el modo en que estos temas son afrontados. Del análisis del *corpus* de revistas se deduce, en efecto, que en la exposición de la actualidad la perspectiva sigue siendo la subjetiva de la experiencia y de lo personal, que se traduce en reportajes y entrevistas que se refieren al político más que a la vida política nacional e internacional, al o a la protagonista de una batalla ecologista antes que a las intrigas económicas de la cuestión ambiental, a la lucha del individuo o de la comunidad de voluntarios contra la guerra, al hambre del mundo o a la tóxica dependencia más que a los intereses y las elecciones políticas y sociales subyacentes a estos problemas. Vale la pena nombrar algunos ejemplos: “*Qui ci vuole una donna*” (Aquí hace falta una mujer), subtítulo: “*Ecco le magnifiche otto che hanno lavorato con successo per migliorare la nostra vita*” (Aquí están las magníficas ocho que han trabajado con éxito para mejorar nuestra vida); en la sección de sueltos de actualidad *Notabene* de *Gioia* (serie 2002), título: “*Le sfide di Lula: salvare il Brasile da fame e miseria*” (Los retos de Lula: salvar a Brasil del hambre y la miseria).

A veces se llega incluso a la paradoja de reportajes periodísticos centrados en los matrimonios, amores y pasatiempos de los personajes de la vida pública antes que en las acciones que los han hecho elevarse a los honores de la crónica, como en el caso de la entrevista a Irene Pivetti: “*Un’unione vera aiuta a sentirsi più forti*” (Una unión verdadera ayuda a sentirse más fuerte) (*Anna*, serie 2002), o sobre la biografía de las mujeres emergentes en la mafia en vez de sobre la gravedad el fenómeno en sí (*Cosmopolitan* versión inglesa, serie 1997). No se puede no advertir, sin embargo, que una perspectiva de este tipo, además de ser casi inexistente en publicaciones como *L’Espresso*, *Panorama*, *Oggi*, etc, que no tienen un *target* definido sobre la base del género sexual, probablemente sería también inaceptable para sus lectores.

El modo en que son afrontadas las temáticas canónicas de la feminidad, es decir, moda, belleza, hijos, marido, está sustancialmente en línea con la tradición, aunque se aprecien, respecto al pasado, una atención más marcada hacia la belleza y el *fitness* y un guiño explícito a la sensualidad. El modelo difundido por las revistas sigue siendo, en efecto, el de una mujer que, aunque presentada como trabajadora, empresaria, ocupada fuera de las paredes del hogar, no sólo es esposa y madre ejemplar, sino que es también llevada al paroxismo en el cuerpo y en el vestido, es seductora y, en caso necesario, odalisca. De la actriz Nicole Kidman, por ejemplo, el semanal *Anna* (serie 1996), en el subtítulo, declara: “*Due figli, un marito invidiatissimo, Tom Cruise, e tanti progetti - e piú oltre - Ritratto indiscreto di una attrice ricca, famosa, felice. E terribilmente sexy*” (Dos hijos, un marido envidiadísimo, Tom Cruise, y muchos proyectos - y mucho más - Retrato indiscreto de una actriz rica, famosa, feliz. Y terriblemente sexy); también en *Anna* (serie 2000) se lee: “*Manager e politiche (...) il potere va bene, ma vuoi mettere la soddisfazione di godersi i figli?*” (Manager y políticas (...) el poder está bien, pero ¿quieres poner la satisfacción de disfrutar de los hijos?); en *Gioia* (serie 2002): “*Un corpo sensuale deve essere piacevole da accarezzare*” (Un cuerpo sensual debe ser agradable de acariciar) y de las imágenes se deduce que el *corpo* de referencia es el de la mujer.

Se trata, en fin, de un modelo femenino “de parte” del varón, frustrante en su carácter inalcanzable, que no sólo hace difícil creer que es expresión auténtica y autónoma de una cultura de las mujeres, sino que se nos ha llevado también a pensar que puede impresionar sólo a lectoras con una escasa capacidad crítica o con un modesto nivel social y de instrucción, más indefensas, por tanto, ante una prensa que parece tener propósitos *formativos* antes que *informativos*. Inesperadamente, en cambio, parece que son precisamente las mujeres de condición socio-económica más desahogada, más cultas y más exigentes, las que constituyen el *target* al que se dirigen hoy las revistas femeninas y es en realidad en la franja de usuarios medio-alta en la que se da la mayor concentración de estas publicaciones. Algunas elecciones lingüísticas de las revistas confirmarían esta orientación hacia lo alto, aunque, por el contrario, no se puede evitar percibir una amplia tendencia a la simplificación morfosintáctica y a la genericidad léxica, que es sintomática de un registro informal y restringido (cfr. Bernstein 1964, 1971; Dittmar 1978).

La primera, y rápida, consideración respecta al estilo, que oscila entre la complicidad, que da a la lectora la impresión de ser la destinataria exclusiva del artículo y hace por tanto más fiables y convincentes las promesas de belleza, felicidad y amor contenidas en el mensaje, y el guiño malicioso del cotilleo. Los expedientes lingüísticos utilizados para seducir y persuadir son muy similares

a los del lenguaje publicitario: uso de palabras y expresiones que, más allá del significado literal, están fuertemente connotadas en términos culturales o de valores (“*folk sofisticato*” (folk sofisticado); “*tre sorelline spagnole formosette*” (tres hermanitas españolas bien formadas); “big fat lies about men”) y de “adjetivos vacíos” (*charming, lovely, divine, adorable*, etc.; en italiano, también *meraviglioso, mítico*), que, según Robin Lakoff (1975: 8-9), serían peculiares del lenguaje femenino y tendrían la función no de calificar, sino de expresar la admiración del hablante/redactor hacia algo; visualización de la escritura, mediante el recurso abundante a los fototextos, en los cuales predominan las imágenes, mientras la información escrita está condensada en pocas líneas; predominio de las formas pronominales de primera y segunda persona y de las interrogativas directas, con el fin de establecer una relación confidencial con la lectoras. El cotilleo no es casi nunca explícito, sino que se presenta de manera alusiva o a través de una clasificación y un “voto”, como en la sección *La Pagella della settimana* de *Grazia*, o mediante los pies de foto, en los cuales no se hacen críticas y discursos abiertamente indiscretos, sino que se orientan las inferencias de las lectoras con un comentario, en apariencia de pura constatación, relativo a un particular de la foto: por ejemplo, una mirada entre dos personajes famosos se convierte en el comentario en “*uno sguardo d'intesa*” (una mirada de complicidad), una mano que se mueve en “*l'inizio di un abbraccio*” (el inicio de un abrazo), una mueca en “*il segno della rottura*” (el signo de la ruptura).

Bajo el aspecto léxico, la orientación actual hacia la franja de usuarios medio-alta está ciertamente en la base de la preferencia por los términos especializados, en lugar de las palabras de la lengua común, en el tratamiento de los distintos temas (*postgenomico, ansiogenesi, endometrio; protein, follicle, velocity*); se subraya, en cambio, como síntoma de un registro lingüístico menos exacto y preciso, la excesiva presencia de extranjerismos, también cuando existe el vocablo italiano correspondiente (ejs.: *bag, lingerie, celebrities, top bustier*), y de adjetivos usados con valor calificativo genérico (“*evocativo profumo di lavanda*” (evocativo perfume de lavanda), “*donne morbide*” (mujeres blandas)). Es relevante, además, la frecuencia de las metáforas (ejs.: *il teatro si rifà il make up* (el teatro se retoca el maquillaje); *tormentati dall'effetto serra e da altri acciacchi* (atormentados por el efecto invernadero y por otros achaques); *Hollywood is on a war footing*), que reflejan, a nivel lingüístico, el vínculo de asociación por semejanza entre el tema del discurso (o un concepto abstracto) y uno o más dominios conceptuales, constituidos por diversos esquemas mentales derivados de la experiencia del mundo (Danesi 1998: 96-116). La metáfora, concretando los conceptos abstractos, los hace más claros y comprensibles y, a la par de todos los procesos asociativos, facilita y hace persistente su recuerdo (cfr. Mazzotta

1996; Cardona 2001). Se puede por tanto considerar que el uso del lenguaje metafórico responde, por un lado, a la tendencia de las revistas femeninas a reconducir a la esfera de lo concreto y de la “experiencia” también a los temas para los que sería más apropiado un tratamiento de tipo general y teórico, y por otro, al intento de imprimir de manera duradera en la memoria de las lectoras las informaciones, a menudo publicitarias, dadas por los artículos y los valores subyacentes a ellas.

Bajo el perfil morfosintáctico, decididamente criticable es la excesiva simplificación, realizada, en las revistas italianas, con la organización generalmente paratáctica del periodo (“*A soffrire di artrosi non sono più solo gli anziani. Oggi sono i giovani, e sempre di più, le vittime di questa patologia. A sottolineare questa novità sono gli ortopedici italiani, riuniti in Congresso a Venezia...*”) (Quienes sufren de artrosis no son ya sólo los ancianos. Hoy son los jóvenes, y cada vez más, las víctimas de esta patología. Quienes subrayan esta novedad son los ortopedicos italianos, reunidos en un Congreso en Venecia)”, en *Grazia*, serie 2002), y en las inglesas, mediante la sustitución de las frases relativas por compuestos adjetivales formados por prefijos y sufijos (“The super-rich Supermodels”, en *Cosmopolitan*, serie 1997). Responde a la exigencia de síntesis y de simplificación también el procedimiento de la nominalización con la elipsis del verbo, característico, por otro lado, de todos los lenguajes especializados (cfr. Gotti 1991, 1992; Porcelli 1994; Balboni 2002) y del periodístico en su conjunto, pero más marcado en las revistas femeninas; se encuentra, en efecto, tanto en el cuerpo de los artículos (“*Lui, lei, l'altro: un anima divisa in due. La routine quotidiana e la follia della passione. La sicurezza da una parte, il brivido dall'altra. Due uomini e l'impossibilità di essere normali. Di decidere.* (...) (Él, ella, lo otro: un alma dividida en dos. La rutina cotidiana y la locura de la pasión. La seguridad por una parte, el estremecimiento por otra. Dos hombres y la imposibilidad de ser normales. De decidir”, en *Grazia*, serie 1996) como en los títulos y subtítulos (ejs.: “*Tutte in fila dai maghi del bisturi*” (Todas en fila ante los magos del bisturí), en *Anna*, serie 2002; “*Lui non più ragazzino. Ma eterno ragazzo (forse) sì*” (Él ya no es un jovencito. Pero un eterno joven (quizás) sí), en *Gioia*, serie 2002).

A la luz de cuanto se ha dicho hasta ahora, se podría concluir que las revistas femeninas representan uno de los instrumentos para perpetuar una cultura querida para las mujeres, pero no expresiva de las mujeres. Pero si nos paramos en las publicaciones consideradas “serias”, nos damos cuenta de que también ellas están empezando a dar cada vez más espacio en las informaciones a la subjetividad del “factor humano”; si extendemos posteriormente la mirada hacia el mercado en expansión de las revistas de moda, *fitness*, ropa

y actualidad destinadas a los hombres, como *Max*, *King*, *Uomo Vogue*, etc., se nota una sustancial semejanza con las revistas femeninas respecto tanto al modo superficial en que son tratadas las diversas temáticas como a la tipología de los modelos culturales presentados que, también para los hombres, se han convertido en los de la belleza, el cuidado exasperado del cuerpo y del vestido, el bienestar ostentado y el *sex appeal*.

En una situación editorial de este tipo resulta difícil dar una respuesta clara a la pregunta que ha sido planteada en el título de este artículo; parece en cambio más prudente concluir con la hipótesis, completamente por verificar, de que lo que es difundido por las revistas femeninas - como, por otro lado, por las que se podrían definir como "masculinas en femenino" - no es la perduración del estereotipo secular de la mujer objeto, inferior al hombre, sino la afirmación de un nuevo modelo social y comportamental, que en cierta medida atraviesa transversalmente a los sexos, de persona a la última, en el vestido y en el aspecto físico así como en los conocimientos relativos a la actualidad. En un modelo semejante la información sobre lo que crea tendencia y *noticia* cuenta más que la profundización de un único acontecimiento o problema, por lo que no sorprende que las revistas femeninas - como las masculinas del mismo género - estén igualadas en la apariencia exterior de hechos y personajes y, como consecuencia, se parezcan entre ellas.

En conclusión, la impresión que se recibe es que en las revistas femeninas la complejidad de los modos de pensar y de sentir distintos de los dos sexos se reduce y que la cultura difundida por ellas no es *de las* mujeres ni *para las* mujeres, sino la tranquilizadora de una paridad sexual ya consumada, en la cual las diferencias entre varones y mujeres se refieren sólo a los aspectos marginales, sin implicar la sustancia de sus relaciones sociales. Las desigualdades y las discriminaciones sexuales todavía existentes en la realidad son, por tanto, silenciadas o presentadas por las publicaciones femeninas como episodios aislados, que no ponen en crisis el modelo cultural propuesto. En este marco de aparente falta de conflictividad entre los sexos la reivindicación de una especificidad profunda de las mujeres es ciertamente más dificultosa, pero, si consigue proyectarse en una dimensión más alta y menos partidaria de defensa del valor de la diversidad, podrá quizás llevar a la elaboración de una cultura femenina auténtica y capaz de hacerse oír.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALBONI P.E.: *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Turín, UTET Librería, 2002.
- BERNSTEIN B.: "Elaborated and Restricted Codes: Their Social



Origins and Some Consequences”, in Gumperz J. J.; Hymes D. (ed.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1964.

- BERNSTEIN B.: *Class, Codes and Control*, Londres, Routledge & Keagan Paul, 1971.

- CARDONA M.: *Il ruolo della memoria nell'apprendimento delle lingue*, Turín, UTET Librería, 2001.

- DANESI M.: *Il cervello in aula!*, Perugia, Guerra, 1998.

- DARDANO, M.: *Il linguaggio dei giornali italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

- DITTMAR N.: *Manuale di sociolinguistica*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1978.

- GIBBONS S.J.: “Women’s Magazines”, en R.E. Hiebert y C. Reuss (ed.), *Impact od Mass Media*, Londres, Longman, 1989.

- GOTTI M.: *I linguaggi specialistici*, Florencia, La Nuova Italia, 1991.

- HALLIDAY M.A.K.: *Il linguaggio come semiotica sociale*, trad. it., Bologna, Zanichelli, 1983.

- LAKOFF R.: *Language and woman’s place*, Nueva York, Harper & Row, 1975.

- MAZZOTTA P.: *Ideologia del femminile e libri di testo*, Bari, Bracciodietra, 1982.

- MAZZOTTA P.: *Strategie di apprendimento linguistico e autonomia dello studente*, Bari, Adriatica, 1996.

- MURIALDI P.: *Come si legge un giornale*, Roma-Bari, Laterza, 1982.

- PENELOPE J.: *Speaking freely: unlearning the lies of the father’s tongue*, Londres, Pergamon, 1990.

- PORCELLI G.: *Principi di glottodidattica*, Brescia, La Scuola, 1994.

- SASSI S.: “I periodici femminili”, en M. Olmi (ed.), *I mezzi di comunicazione di massa*, Roma, Dehoniane, 1992.

**CAPÍTULO XII**  
**LA FIGURA DE LA ABUELA COMO PUENTE CULTURAL**  
**EN LA DIÁSPORA CUBANA**

María Luisa OCHOA FERNÁNDEZ  
Universidad de Huelva

En las comunidades de exiliados cubanos en los Estados Unidos, la mítica figura de la abuela se convierte en un elemento de vital importancia para la supervivencia de la cultura cubana fuera de la isla. La traumática experiencia del exilio forzado ha marcado de por vida la existencia de millones de familias cubanas, dejando una primera generación de padres desorientados e incapaces de reanudar sus vidas lejos de su tierra natal, y una segunda y tercera generación de hijos y nietos que se alejan de la cultura cubana asimilando la cultura dominante que les rodea al adentrarse en los entresijos de la vida norteamericana. En este contexto socio-cultural, la figura de la abuela adquiere una gran relevancia al conectar a esos nietos culturalmente dislocados con sus raíces cubanas. De este modo, la abuela se convierte en el nexo de unión de estos nietos con una herencia histórico-cultural de la que apenas son conocedores, y que el paso del tiempo (cuarenta y cuatro años de exilio) ha ido progresivamente erosionando en las generaciones nacidas y educadas en tierras norteamericanas.

Este ensayo analizará el papel jugado por la figura de la abuela como puente cultural de unión en la diáspora cubana a través de la literatura cubano-americana, la cual plasma fielmente la importante labor de este personaje tan entrañable. En dicha literatura, la abuela aparece como portadora de todo el legado cultural de la isla que ella pasará a estos huérfanos culturales, los nietos, para que no caiga en el olvido, y para que así puedan entenderse a ellos mismos al comprender sus raíces y un pasado traumático marcado por la experiencia del exilio que la gran mayoría no conoce en profundidad o intentan desvincularse y olvidar. Este análisis mostrará, por lo tanto, la figura de la abuela como pieza clave en la sanación de las dolorosas heridas infligidas por el exilio al forjar la unión y reconciliación de los nietos con la isla y la lengua materna.

Es de todos sabido que la Revolución Cubana de 1959 encabezada por Fidel Castro inició una gran serie de cambios no sólo políticos sino también sociales que produjeron un profundo impacto en la vida de Cuba. Aquellos que no estaban de acuerdo con las nuevas demandas del régimen castrista abandonaron la isla. Sin embargo, no eran conscientes de que abandonaban su patria para no volver jamás y así permanecieron en un exilio perpetuo que aún hoy en día continúa. Ante la indefinida duración del exilio,

una gran cantidad de cubanos empezaron a hacer de Estados Unidos su hogar adoptivo durante los años setenta y décadas posteriores. Este éxodo se ha ido repitiendo a través de diferentes oleadas migratorias hasta nuestros días con los balsaeros.

Como era de esperar, la desterritorialización que todo proceso migratorio conlleva tiene una serie de repercusiones negativas en la vida de los que emigran, que sobre todo se agravan en el caso del exilio por lo forzoso de la situación. El traslado de una cultura a otra radicalmente opuesta y, por consiguiente, de una lengua a otra desencadena toda una serie de problemas: el principal, la desorientación o lo que se ha venido a denominar como dislocación cultural. Los componentes más jóvenes de la familia (los hijos de los padres que se exilian) son los que reciben el golpe más fuerte de la experiencia exílica al quedar para siempre atrapados entre dos culturas (la nativa y la adoptiva), y así, de esta manera, son víctimas de dolorosos problemas de identidad cultural.

En el exilio cubano, como apunta el crítico Pérez Firmat, coexisten tres generaciones: una primera generación formada por aquellos que ya eran adultos cuando abandonaron la isla y llegaron a Estados Unidos; otra generación que le sigue de personas “[. . .] nacidas en Cuba pero hechas en Estados Unidos”<sup>1</sup> (1994: 4). Se trata de “una [. . .] generación inmigrante intermedia cuyos miembros pasaron su niñez o adolescencia en Cuba pero se hicieron adultos en Estados Unidos”<sup>2</sup> (1994: 4). Debido a que este grupo se encuentra entre la primera y la segunda generación, el sociólogo cubano Rubén Rumbaut la clasificó como la “generación 1’5” (Pérez Firmat 1994: 4). Es una generación que tuvo que enfrentarse a la difícil transición de la niñez a la juventud o de la juventud a ser adulto (según los casos) al mismo tiempo que pasaba de un ambiente sociocultural (el cubano) a otro bien distinto (el norteamericano). La segunda generación es básicamente aquella formada por niños que nacieron en Cuba pero que apenas contaban con unos años de edad (1-3 años aproximadamente) cuando sus padres se exiliaron o aquella formada por hijos de exiliados que ya nacieron en Estados Unidos. En ambos casos, sus memorias de Cuba son nulas (unos por ser demasiado pequeños y otros por no haber estado nunca); lo que saben sobre Cuba y la cultura cubana ha sido transmitido por sus familias.

Ahondando en cada una de las generaciones, descubrimos que la primera generación vivió durante años engañada por la falsa esperanza de un pronto regreso a su tierra natal. Confiaban en que el gobierno norteamericano no permitiría durante mucho tiempo un régimen comunista a menos de 90 millas de su territorio. Por ello dejaron su vida en suspenso esperando el retorno. A medida que los años pasaron y Fidel se afianzó en el poder esta generación, incapaz de aceptar que nunca volvería a Cuba, se fue aislando nutriéndose para sobrevivir de nostalgia y recuerdos de la tierra ahora prohibida, Cuba. De este modo, la primera generación, totalmente desorientada en un nuevo país, se aisló dejando a la deriva y desamparadas a las jóvenes generaciones que les sucedían, incapaces

de dirigir las y conducir las en su difícil andadura en el nuevo territorio.

Con la generación 1'5 y la segunda generación, la problemática del exilio se incrementa, los traumas de identidad abundan y la cuestión de la homogeneización cultural adquiere especial relevancia. A diferencia de la primera generación, estas dos generaciones han pasado más de la mitad de su vida o toda su vida en Estados Unidos, por lo que no es de extrañar que el fenómeno asimilacionista aceche su existencia. El choque de las culturas cubana y norteamericana sitúa al individuo en un cruce de caminos de dos tradiciones radicalmente opuestas, lo que marcará su existencia de forma determinante causándole inestabilidad y desasosiego.

En estas generaciones la tensión existencial del exilio se centra fundamentalmente en el debatirse entre ser norteamericano o cubano. En general, se sentían engañados por unos padres que sin preguntarles su opinión se los llevaron de su adorada isla al exilio. Abandonados en una cultura y lengua extrañas, y carentes de cualquier modelo a seguir al estar sus padres demasiado ocupados en intentar sobrevivir, la existencia de estas generaciones jóvenes continúa dividida transcurriendo entre dos espacios: el exterior (el sistema socio-cultural norteamericano) y el interior (reducido a la familia o comunidad cubana). En este ir y venir entre dos mundos discurre su búsqueda de identidad, manifestándose su hibridez; lo que revela la condición dual de estos hijos de exiliados. Consecuentemente, son seres en tránsito con identidades inexorablemente en continuo movimiento, viviendo en una constante esquizofrenia cultural.

En este contexto cultural, la figura de la abuela adquiere una extraordinaria relevancia al ser la encargada de reconectar a la generación 1'5 y la segunda generación con las raíces cubanas de donde provienen, ayudándoles así a que logren un mejor entendimiento de su hibridez pero, sobre todo, de su parte cubana que es la más desconocida. Perdidos los lazos culturales cubanos por la distancia y el tiempo, la abuela ejerce de cordón umbilical que conecta a estas generaciones con el alimento cultural que Cuba supone. La abuela los ayuda a recordar para que forjen una nueva identidad que no se aleje del pasado sino que evolucione a partir de ahí, y combine el pasado cubano con el presente norteamericano. Es necesario recordar que la segunda y tercera generación no ha estado en la mayoría de los casos en la isla, y sólo la conocen de oídas. Por lo tanto, la figura de la Abuela se alza con el mérito de ser capaz de revivir la cultura cubana y la lengua española casi muertas en los nietos así como el de intentar poner orden en sus propias familias, desgarradas y desintegradas por el trauma del exilio.

Por su parte, la literatura se hace eco del papel destacado que la abuela desempeña en la diáspora cubana. Es sin lugar a dudas una de las figuras omnipresentes en la literatura cubano-americana, y de latinos, en general. En el análisis que Domínguez Miguela realiza de la figura de la abuela en la literatura de latinas, se afirma que la abuela generalmente representa una serie de funciones: “es uno de los principales agentes culturales dentro de la comunidad y aún la experiencia femenina y el pasado

cultural. De este modo, actúa como memoria colectiva femenina substituyendo la historia oficial patriarcal, y como memoria cultural latina en oposición a la cultura dominante anglosajona” (170). Dicha afirmación viene a confirmar la importancia de este personaje.

Existe una gran variedad de textos escritos por cubanos-americanos en los que la abuela es un personaje destacado. Entre todos ellos, el papel de la abuela como hilo conector con el pasado cultural es digno de mención en el género novelístico, y más concretamente en la novela de Cristina García *Soñar en Cubano* (1992). En ella la autora narra la historia de tres generaciones de mujeres de una familia cubana que aparece dividida por ideología política, además de por serios problemas emocionales entre madres e hijas. La novela se centra en las vidas de una madre (Celia), sus dos hijas (Lourdes y Felicia) y la nieta de Celia e hija de Lourdes (Pilar). Pero mientras Celia y Felicia permanecen en Cuba, Lourdes y Pilar viven exiliadas en Nueva York.

Pilar es la narradora y la nieta de Celia. Es una adolescente culturalmente perdida, arrancada por su propia madre de los brazos de su abuela cuando contaba con pocos años de edad para ir al exilio, y su propia madre, Lourdes, como indica Gilles “no alimenta a su hija adecuadamente con las historias que necesita para comprender los cambios traídos por la revolución y la inmigración<sup>3</sup>” (39). Pilar añora sus raíces y el legado cubano pues no se siente norteamericana. Pilar no perdona a su madre por haberla separado de la Abuela Celia, e indirectamente, de lo cubano. Sin embargo, aunque Celia esté ausente físicamente en su vida, Pilar permanece unida espiritualmente a ella, comunicándose telepáticamente: “Abuela Celia y yo nos escribimos pero en la mayoría de los casos la escucho hablarme por las noches justo antes de que me quede dormida. Me cuenta historias sobre su vida [. . .] La Abuela Celia dice que quiere verme otra vez. Me dice que me quiere<sup>4</sup> (28-29). La relación entre ambas llega a rozar lo espiritual y lo mágico. El nexo de unión entre nieta y abuela se hace tan fuerte que es la propia nieta la que confiesa “sentirse mucho más conectada con la Abuela Celia que con mamá, aunque no [haya] visto a [su] abuela durante diecisiete años<sup>5</sup> (176). Pilar es perfectamente consciente de los efectos positivos de dicha relación ya que le proporciona el apoyo que necesita para continuar viviendo: “Incluso en silencio, ella me da la seguridad para hacer lo que yo creo que es correcto, para confiar en mis propias percepciones<sup>6</sup> (176), es decir, aquello que su propia madre es incapaz de proporcionarle. Para Pilar su abuela es una fuente de sabiduría como demuestra al decirnos que “la mayoría de lo que he aprendido que es importante lo he aprendido por mi misma, o por mi abuela<sup>7</sup> (28).

Sin embargo, a medida que Pilar se va haciendo mujer entre culturas, en un país totalmente diferente al que nació y con la ausencia física de Celia, se da cuenta de que progresivamente se está alejando de la abuela, y así de su tierra natal: “[. . .] hemos perdido el contacto con los años [. . .] la mayoría de los días Cuba está como muerta para mi [. . .] cada día que Cuba se desvanece

un poquito más dentro de mí, mi abuela se desvanece un poquito más dentro de mí”<sup>8</sup> (137-138). Sus propias palabras claramente reflejan como la nieta identifica a su abuela con Cuba y con la cultura cubana que le falta. La nieta, sin su abuela y así sin el sustento cultural y emocional que ella le aporta, se siente morir como queda reflejado en la siguiente cita: “[ . . . ] siento que algo se ha secado dentro de mí [ . . . ] Eso me da miedo [ . . . ] Ya no sé por lo que debería luchar”<sup>9</sup> (198). Pilar necesita su parte cubana para sobrevivir de ahí que intente a toda costa no perder su relación con su abuela Celia la cual considera fuente de vida. Más que nunca necesita a su abuela, la que la nutre culturalmente, pues se encuentra en un período difícil de su vida en la que aparte de enfrentarse a los típicos problemas de la adolescencia también se enfrenta a problemas de autodefinition, de saber quién es y de dónde proviene; información que tanto el exilio como su madre Lourdes se han encargado de quitarle. Celia se erige como pilar básico en la vida de su nieta al proporcionar a Pilar “la conexión a la línea maternal, a la lengua madre, y a la patria que su madre ha cortado, además de un sentido de seguridad y valía en sí misma”<sup>10</sup> (Davis 64).

Pilar está convencida de que su abuela es la clave que solucionaría todos sus problemas de identidad híbrida, y así lo afirma en la siguiente cita: “Aunque he vivido toda mi vida en Brooklyn, no me siento en casa. No estoy segura si Cuba lo es, pero quiero descubrirlo. Si sólo pudiera ver a la Abuela Celia otra vez, sabría a dónde pertenezco”<sup>11</sup> (58). Finalmente, Pilar convence a su madre para ir a Cuba a ver a Celia después de muchos años. Una vez en Cuba, Pilar pasa todo su tiempo con su adorada abuela compartiendo y aprendiendo la una de la otra todo lo que pueden. Pilar absorbe las historias que Celia le cuenta como si fuera una niña hambrienta de cultura a la cual no se le ha alimentado durante años, y escucha de nuevo los sonidos del español, el cual lo tiene medio olvidado. El saberse parte de una herencia que su abuela Celia encarna tiene un efecto inmediato y casi mágico en Pilar: “Me levanto diferente, como si algo dentro de mí estuviera cambiando, algo químico e irreversible. Aquí hay magia abriéndose camino a través de mis venas [ . . . ] a lo cual yo respondo instintivamente [ . . . ]”<sup>12</sup> (235).

Celia es la guardiana de las historias familiares, personales, de la historia no oficial de la revolución, y de otras muchas historias cubanas que ha ido recogiendo en forma de cartas (nunca enviadas) dirigidas a un amante español que tuvo en su juventud quien la dejó marcada de amor para siempre. Celia está en posesión de todo un legado cultural imprescindible para que su nieta pueda empezar a comprender su existencia y a sanar las heridas causadas por el exilio. Sin ese legado cubano, Pilar no es nada, sólo un ser desarraigado.

Pilar es la elegida por Celia para pasar la herencia familiar y étnica la cual de otra forma se perdería en Estados Unidos. Al final del viaje, Celia le entrega a Pilar esas

cartas que constituyen una buena parte de lo que es el libro *Soñar en Cubano*. Antes de cometer suicidio, Celia deja a buen recaudo la herencia cultural familiar y le pasa el turno a Pilar, quien a partir de entonces será la encargada de custodiar y recordar todo lo que ha pasado y lo que pasará. Desde el mismo día del nacimiento de Pilar, su abuela ya la había designado como la sucesora del legado familiar: “Mi nieta, Pilar Puente del Pino, ha nacido hoy [. . .] Ya no escribiré más [. . .] Ella recordará todo”<sup>13</sup> (245). Curiosamente al igual que su abuela a Pilar también le gusta escribir y en su diario ha estado dejando constancia de las tribulaciones de vivir entre dos culturas. Como indica su apellido ‘Puente’, el cual no es para nada accidental como muchos críticos han comentado, Pilar, gracias a su abuela, se convierte en el puente de conexión entre una generación y otra, en el puente que une una familia desintegrada por la experiencia exílica.

Finalmente, Pilar resuelve sus problemas de identidad, ahora sabe dónde pertenece además de adónde se dirige como afirma en: “[. . .] tarde o temprano tengo que regresar a Nueva York. Sé que es donde pertenezco –no en vez de aquí, pero más que aquí”<sup>14</sup> (236). Es evidente que el volver a ver a su abuela y conocer de primera mano el legado cultural que Celia representa hace de Pilar una mujer decidida, segura de sí misma que ha logrado reconciliarse con su naturaleza cubano-americana; una imagen bien alejada de aquella adolescente insegura y atormentada del principio de la novela.

Dejando la narrativa a un lado y acercándonos al género dramático, observamos que la figura de la abuela como transmisora cultural también tiene cabida en diversas obras de teatro cubano-americano, siendo *Botánica* (1990) de Dolores Prida la más representativa de todas ellas. En *Botánica*, Prida presenta tres generaciones de mujeres de una misma familia que viven en Nueva York: Geno (la abuela), Anamú (hija de Geno) y Millie (hija de Anamú y nieta de Geno). Al contrario que Pilar quien deseaba reencontrarse con su pasado cultural, Millie (también miembro de la segunda generación) rechaza todo lo referente a su cultura y pasado: comida, creencias religiosas, lengua, etc. Somos testigos de su rechazo a la comida caribeña, a que la llamen Milagros por lo que se cambia el nombre a otro menos latino y que suene más americano ‘Millie’, rechazo a su familia la cual no avisa para el día de la graduación universitaria, etc.

Pero su rechazo más rotundo es a trabajar en la botánica<sup>15</sup> que su abuela Geno posee, y que todos en la familia esperan que Millie se encargue de dirigir algún día. Millie trabaja como administradora de negocios en un afamado banco norteamericano, el Chase Manhattan Bank. Ella se considera una mujer norteamericana moderna preparada académicamente para trabajar en el mundo financiero por lo que estima las creencias religiosas de su familia, basadas en santería, como tonterías, mostrando su escepticismo. Abiertamente, Millie rechaza esa herencia cultural, mágica y ancestral que su abuela y la tienda representan: “Yo no soy parte de esto. Estas imágenes, estas creencias, han sido parte del equipaje de otras generaciones [. . .] de África al Caribe, del Caribe a Nueva York [. . .] pero yo soy de aquí, yo nací aquí [. . .] Esto no es parte de

mi equipaje [ . . . ]” (164). Sin embargo, progresivamente descubrimos que Millie es una víctima más de la presión social para homogeneizar las distintas culturas, y así cuenta cómo en la universidad no se aceptaba su diversidad cultural: “Yo llegué allí a [ . . . ] aprenderlo todo. Pero enseguida empezaron las pequeñas crueldades—burlas sobre mi ropa, sobre mi acento, sobre la música que me gustaba [ . . . ] sobre mi nombre [ . . . ] Yo no quería ser diferente, yo quería ser como los demás. Y me cambié el nombre a Millie y escondí mis discos de salsa [ . . . ]” (173).

Sin embargo, afortunadamente, no todos los miembros de la segunda generación piensan igual y Rubén, un amigo de la infancia de Millie, le hace ver que no es necesario dejar a un lado el bagaje cultural propio para sobrevivir en territorio norteamericano, pudiendo llegar a la “cohabitación no conflictiva de culturas distintas”<sup>16</sup> (Pérez Firmat 1987: 5). El cariño que le tiene a su abuela unido al hecho de que Geno enferma hacen que Millie comience a valorar esa cultura ancestral que su abuela representa. Geno es experta en santería y es conocedora de hierbas medicinales, de pociones especiales, de santos milagrosos, etc, es decir, Geno es la portadora de un conocimiento y sabiduría ancestrales que sólo unos pocos dominan. Sólo cuando enferma su abuela, Millie parece empezar a comprender que si Geno muriese, todo ese saber se perdería para siempre ya que Geno no tiene apuntes sino que todo lo almacena en su memoria. Trabajando por las tardes en la tienda mientras su abuela se recupera comienza a identificarse con esa parte de su bagaje cultural del que antes radicalmente renegaba. Incluso hace una promesa acudiendo a los santos para que su abuela se recupere lo antes posible. De este modo, Millie empieza a aceptar toda esa sabiduría tradicional y popular que su abuela encierra; un conocimiento que Geno le había suplicado a Millie que continuase, a lo cual ella siempre se había negado.

Al final de la obra, la actitud de Millie cambia radicalmente hasta el punto de comprometerse a trabajar por las tardes en la botánica y a guardar todo lo que su Abuela sabe en la memoria de un ordenador para que nunca más esa parte de su cultura familiar (la cual ya acepta) corra el peligro de perderse irremediamente para siempre. De este modo, Millie parece haber alcanzado un perfecto equilibrio entre lo moderno y lo tradicional, es decir, entre la cultura norteamericana y la cubana respectivamente, tras concebir “la biculturalidad [ . . . ] como una energía positiva [y] [ . . . ] negativo el auto-aislamiento”<sup>17</sup> (Feliciano: 116). Una vez más la figura de la abuela aparece como portadora de la cultura ancestral además de la promotora de la reconexión de la segunda generación (perdida en las infinitas diatribas de identidad) con la cultura cubana. La abuela es el hilo conector y conductor a cultural que ayuda a los nietos mantener un equilibrio cultural.

Conjuntamente con las obras aquí analizadas hay un sin fin de obras más pertenecientes a la literatura cubano-americana en las que el personaje de la abuela tiene un papel destacado. El género memorístico ofrece varios ejemplos, más concretamente



obras como *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming-of-Age in America* (1995) de Gustavo Pérez Firmat y *Spared Angola. Memories from a Cuban-American Childhood* (1997) de Virgil Suárez, en las que la abuela aparece no sólo como transmisora de la cultura cubana sino también como modelo creativo literario para sus nietos pues se presenta como el germen desencadenante de la composición literaria de dichos autores.

Tanto Suárez como Pérez Firmat pertenecen a la generación 1'5, al nacer en Cuba y pasar su adolescencia y etapa adulta en Estados Unidos, por lo que los recuerdos de la isla se les fueron escapando con el pasar de los años perdiendo su nitidez. La abuela con su sabiduría y sus historias logra conectarlos de nuevo con su adorada Cuba la cual abandonaron siendo niños. En definitiva, los nutre de Cuba, un alimento prohibido por cuestiones políticas. Virgil Suárez proclama la importancia de su abuela en su labor literaria y así afirma: "Mi abuela me ayudó a ejercitar mi imaginación. Por ello la consideré mi primera mentor"<sup>18</sup> (79). El volver a ver a su abuela Donatila tras veinte años de ausencia hace que Cuba fluya de nuevo en su mente y que vuelva a recordar: "Mi abuela [. . .] vuela de La Habana a Miami para visitarnos. Mientras la espero, los recuerdos de mi infancia me golpean [. . .] le digo que sí recuerdo. Recuerdo todo"<sup>19</sup> (9-10). Asimismo, Pérez Firmat también reconoce públicamente la importancia de su abuela en el acto de recordar y en la consiguiente composición de sus memorias: "ella era mi conducto principal a la gente y hechos que yo no conocía de primera mano o que sólo recordaba vagamente [. . .] Ella fue la persona a través de la cual averigüé sobre mi padre y mi abuelo [. . .]"<sup>20</sup> (152). Estas citas no dejan lugar a dudas sobre el papel crucial jugado por estas mujeres en el proceso recordatorio de las memorias autobiográficas de sus nietos, a través de las cuales los autores intentan encontrar sentido a sus vidas de hibridez cultural.

El análisis realizado en este ensayo ha dejado de manifiesto la entereza de unas mujeres, las abuelas, que de forma altruista luchan para que la cultura cubana fuera de la isla no pase al olvido en la diáspora cubana, y lo que es más importante luchan por reconectar a millones de nietos de segunda generación con sus orígenes. Los hacen sentirse orgullosos de su cubanía a la misma vez que los hacen partícipes de la riqueza cultural de la isla que ellas portan, para que así puedan recordar todo, transmitan la cultura cubana a las generaciones venideras nacidas y educadas en el exilio y, sobre todo, puedan reconciliarse con su existencia bicultural. Por lo tanto, las abuelas aseguran la preservación de lo cubano en la experiencia transcultural en Estados Unidos, pues como apuntaba la afamada escritora dominicano-americana Julia Álvarez refiriéndose a la segunda generación "un peligro nos acecha: convertirnos en seres sin raíces, sin memoria, perdernos en [el] mundo [. . .]" al desconocer "[. . .] la lengua, la historia, las tradiciones de donde provenimos [. . .]"<sup>21</sup> (Nuño: 15).

## BIBLIOGRAFÍA

- Davis, Rocío G. "Back to the Future: Mothers, Languages, and Homes in Cristina Garcías's *Dreaming in Cuban*." *World Literature Today* 74.1 (2000): 60-68.
- Domínguez Miguela, Antonia. *Esa imagen que en mi espejo se detiene. La herencia femenina en la narrativa de Latinas en Estados Unidos*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2001.
- Feliciano, Wilma. "'I Am a Hyphenated American': A Interview with Dolores Prida." *Latin American Theatre Review* 29.1(1995): 113-118.
- García, Cristina. *Dreaming in Cuban*. New York: Ballantine Books, 1992.
- Gilles, Myriam E. "A Daughter's Narrative: Recovering the Matriline in Recent Latina Literature." Bachelor of Arts Dissertation. Harvard College, 1993.
- Nuño, Ana. "Escribir desde el yo y para nosotros. Entrevista a Julia Álvarez." *Quimera* 176 (1999): 11-15.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- . *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming-of-Age in America*. New York: Anchor Books/Doubleday, 1995.
- . "Transcending Exile: Cuban-American Literature Today." Ed. Richard Tardanico. *Occasional Papers Series Dialogues*. Miami: Florida International University, 1987. 1-13.
- Prida, Dolores. *Botánica*. Ed. Judith Weiss. *Beautiful Señoritas and Other Plays*. Houston: Arte Publico Press. 1991. 141-180.
- Suárez, Virgil. *Spared Angola. Memories from a Cuban-American Childhood*. Houston: Arte Público Press, 1997.

### (Notas)

<sup>1</sup> Todas las traducciones en este ensayo han sido realizadas por mí: "[. . .] born in Cuba but made in the U.S.A."

<sup>2</sup> "[. . .] an intermediate immigrant generation whose members spent their childhood or adolescence in Cuba but grew into adults in America."

<sup>3</sup> “The mother does not nourish her daughter properly with the stories she needs in order to understand the changes brought on by the revolution and immigration”

<sup>4</sup> “Abuela Celia and I write to each other sometimes, but mostly I hear her speaking to me at night just before I fall asleep. She tells me stories about her life [ . . . ] Abuela Celia says she wants to see me again. She tells she loves me.”

<sup>5</sup> “[She] felt much more connected to Abuela Celia than to Mom, even though [she] [hasn’t] see [her] grandmother in seventeen years.”

<sup>6</sup> “Even in silence, she gives me the confidence to do what I believe is right, to trust my own perceptions.”

<sup>7</sup> “Most of what I’ve learned on my own, or from my grandmother.”

<sup>8</sup> “[ . . . ] We’ve lost touch over the years [ . . . ] Most days Cuba is kind of dead to me [ . . . ] Every day Cuba fades a little more inside of me, my grandmother fades a little more inside me [ . . . ]”

<sup>9</sup> “[ . . . ] I feel something’s dried up inside me [ . . . ] That scares me. I’m not sure what I should be fighting for anymore.”

<sup>10</sup> “[ . . . ] with the connection to the maternal line, mother tongue, and homeland her mother had severed, as well as a sense of security and self-worth.”

<sup>11</sup> “Even though I’ve been living in Brooklyn all my life, it doesn’t feel like home to me. I’m not sure Cuba is, but I want to find out. If I could only see Abuela Celia again, I’d know where I belonged.”

<sup>12</sup> “I wake up feeling different, like something inside me is changing, something chemical and irreversible. There’s a magic here working its way through my veins [ . . . ] that I respond instinctively [ . . . ]”

<sup>13</sup> “My granddaughter, Pilar Puente del Pino, was born today [ . . . ] I will no longer write to you [ . . . ] She will remember everything.”

<sup>14</sup> “[ . . . ] Sooner or later I’d have to return to New York. I know now it’s where I belong—not instead of here, but more than here.”

<sup>15</sup> Es un tipo de herbolario donde se venden plantas medicinales, figuritas de santos y Vírgenes, se adivina el futuro, se ofrecen curas espirituales, se hacen pócimas de amor, etc. Las botánicas son muestras del sincretismo del Catolicismo español y las tradiciones culturales del África Occidental traídas por los esclavos a Cuba.

<sup>16</sup> “The non-conflictive cohabitation of dissimilar cultures.”

<sup>17</sup> “Biculturalism [ . . . ] [as] a positive energy [and] [ . . . ] negative [ . . . ] self-estrangement.”

<sup>18</sup> “My grandmother helped me exercise my imagination. Thus I considered her my fist mentor.”

<sup>19</sup> “My grandmother [...] flies from Havana to Miami for a visit. Waiting for her I am struck by memories of my childhood [...] I tell her that I do remember. I remember everything.”

<sup>20</sup> “She was my principal conduit to people and events that I didn’t know firsthand or that I remembered only faintly [...] She was the one through whom I found out about my father and grandfather [...]”

<sup>21</sup> “There is a danger lurking behind us: to transform ourselves into rootless beings, without memory, to lose ourselves in [the] world [ . . . ] [without] know[ing] the language, the history and the traditions from which we come from [ . . . ]”

**CAPITULO XIII**  
**BRUJAS: DENTRO Y FUERA DEL RÉGIMEN**  
**UNA LECTURA A PARTIR DE LA OBRA DRAMÁTICA DE CARYL**  
**CHURCHILL**

Amalia ORTIZ DE ZÁRATE FERNÁNDEZ

**1.- INTRODUCCIÓN:**

En el transcurso de esta comunicación aplicaremos la dicotomía establecida por Gilbert Durand (1960), que propone la división de la mente humana y de sus imaginarios en *régimen diurno* y, por antítesis, *régimen nocturno*, a la obra *Vinegar Tom* (1976), escrita por la dramaturga británica Caryl Churchill. En el primer imaginario de la clasificación descrita por Durand, se incluye, en términos generales y siguiendo la fenomenología de dicho antropólogo, los fundamentos tradicionales del discurso de la razón humana que han quedado institucionalizados por la modernidad ideológica. En el segundo caso, se encasilla lo rechazado, marginado y vetado por el discurso de autoridad que elimina, categóricamente, todo lo que tienda a violentar sus establecidos y definidos principios. En esta obra, la dramaturga presenta la imagen de la mujer en el siglo XVII, haciendo un paralelismo entre ésta y el modelo de lo femenino reflejado actualmente por el discurso *falogocéntrico*<sup>1</sup>. De esta forma acentúa que una de las imágenes predominantes de la mujer en la cultura occidental es la de la bruja, la encarnación de lo desconocido y, en consecuencia, lo que amenaza poderosamente las relaciones de poder dentro de una sociedad patriarcal y, por ello, susceptible de ser destruido.

Los aportes de Durand, sin ir más lejos, nos son fundamentales para entender, cómo los imaginarios *falogocéntricos* se potencian para condenar a los seres que por sus condiciones sociales, culturales o sexuales se ven atrapados en una trampa que los lleva a un sistemático exterminio y cómo influyeron, luego, en las lecturas que del pasado hace la Misma modernidad.

**2.- RÉGIMEN DIURNO Y RÉGIMEN NOCTURNO:**

En un ejercicio de *wrapping signico rizomático*<sup>2</sup> nos implicaremos en las ideas de Gilbert Durand (1960) para acercarnos a los planteamientos que Caryl Churchill presenta en *Vinegar Tom* (1976). Intentaremos desvelar algunos de los *pliegues* (Deleuze, 1988) que deja entrever la dramaturga entre lo que Durand denomina el *régimen nocturno* y lo femenino con el objeto de comprender la relación entre imagen e identidad en el siglo XVII, como forma de *wrapping* para llegar luego a *deconstruir* nuestra idea de

identidad e imagen femenina en la actualidad.

Esta es la intención de Churchill en su obra *Vinegar Tom*, basada en la cacería de brujas en el siglo XVII. Esta obra toma como espina dorsal el libro *Malleus Maleficarum*, *The Hammer of Withces* de Kramer y Sprenger, teólogos (misóginos) medievales quienes son también personajes de la obra, pero satirizados hasta tal punto que son interpretados por actrices que visten chaqué y cantan canciones de *music-hall*. Los otros libros que ayudaron a Churchill en su proceso creativo fueron *Witchcraft in Tudor and Stuart England* de Alan Macfarlane, este visto desde un punto de vista socio-antropológico y *Witches, Midwives and Nurses* de Barbara Ehrenreich y Deirdre English. Todo este trabajo se desarrolló en un proceso de creación colectiva con la compañía *Monstrous Regiment*. La misma Churchill reconoce que después del trabajo grupal y el análisis del material bibliográfico sus ideas sobre el tema variaron sustancialmente, llegando a la conclusión de que la cacería de brujas, en lugar de ser una forma religiosa de castigo o penitencia ejemplar, se realizaba con el objeto de utilizar a las mujeres como chivos expiatorios de procesos de cambio social y político.

I rapidly left aside the interesting theory that witchcraft had existed as a survival of suppressed pre-Christian religions and went instead for the theory that witchcraft existed in the minds of its persecutors, that 'witches' were a scapegoat in times of stress like Jews and blacks. (...) saw the connections between medieval attitudes to witches and continuing attitudes to women in general. (Churchill, 1985: 129)

En relación con lo antes expuesto, consideramos necesario comenzar refiriéndonos a una acertada clasificación que G. Durand (1960) realiza en torno a los imaginarios construidos y que pretenden esclarecer lo que se ha institucionalizado como positivo, pulcro, blanco<sup>3</sup> y *diurno* (lo bueno) frente a lo negativo, oscuro, negro y *nocturno* (lo malo).

En esta *nocturnidad* se pueden encontrar, en un punto de degradación y marginación total, por ejemplo, lo femenino y los diversos discursos que relacionan a la mujer con el paso del tiempo, la muerte, la caída e, incluso, el pecado original. Con respecto a esto Hélène Cixous nos dice:

El 'continente negro' no es ni negro ni inexplorable: aún está inexplorado porque nos han hecho creer que era demasiado negro para ser explorado. Y porque nos quieren hacer creer que lo que nos interesa es el continente blanco, con sus monumentos a la Carencia. Y lo hemos creído. Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo (...) Porque el relevo falo-logocéntrico está ahí, y militante, reproductor de viejos esquemas, anclado en el dogma de la castración (...) Para ver a la Medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe. (1992: 21)

Intentando ver frente a frente la risa de la Medusa, buscando nuevas formas de acercar lo diurno a lo nocturno, explorando nuevos caminos en el continente negro Churchill se acerca progresivamente, a través de su obra, a ese Otro continente; sin embargo, es un camino difícil ya que los símbolos cimentados por el *Régimen Diurno* son fuertes y permanecen muy arraigados en la mente humana, como nos explica Durand:

El acercamiento de la hora crepuscular ha puesto siempre el alma humana en esa situación moral. (...) Como dice también Bachelard ‘una sola mancha negra, íntimamente compleja, desde que es soñada en sus profundidades, basta para ponernos en situación de tinieblas.’ (Durand, 1960: 85)

Gilbert Durand, en su tesis doctoral publicada bajo el título de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*<sup>4</sup> (1960), indaga, desde un punto de vista fenomenológico, en torno a la creación de símbolos por parte de la mente humana e indica que ésta se divide, por antítesis, entre *Régimen Diurno* y *Régimen Nocturno* de la imagen. Por una parte, el *régimen diurno* se relaciona con la victoria de la luz; en cambio, el nocturno se liga a las valoraciones negativas de esta misma imaginación diurna.

La valoración negativa de lo negro significaría, según Mohr, pecado, angustia, rebeldía y juicio. En las expresiones del sueño despierto se observa incluso que los paisajes nocturnos son característicos de los estados de depresión. (Durand, 1960: 84)

Para cimentar su teoría, Durand expone que el régimen de lo diurno está pensado “contra” el semantismo de las tinieblas, de la animalidad y de la caída, contra el tiempo mortal. El *régimen nocturno*, por su parte, siempre se asociará a la oscuridad, como simbolización máxima de la angustia, proveniente del miedo infantil a lo negro. Lo ennegrecido es valorado negativamente y esto, el autor, lo lleva al terreno del antisemitismo, el racismo, la misoginia y el rechazo occidental a la tenebrosidad que provoca la oscura nocturnidad. El miedo como el simbolismo de la ceguera hace que el *régimen diurno* desconfíe de lo nocturno y lo rechace totalmente, tomando una posición antagónica.

A pesar de la violenta marginación que ejecuta lo diurno frente a lo nocturno, un punto en común de ambos polos (terrorífico y diairético) sería la *libido* –en torno a la muerte y “a la caída del destino temporal se ha ido formando una constelación femenina, después sexual y erótica” (Durand, 1960: 185)- siempre ambivalente; y esta ambivalencia se presenta de variadas maneras, “no sólo porque es un vector psicológico con polos de rechazo y atracción, sino también por una duplicidad fundamental de estos dos mismos polos.” (1960: 185) Podemos ejemplificar este postulado de Durand con la idea que nos presenta Churchill sobre la mujer que embruja con su sensualidad el ‘sexo’ del hombre, como en el caso de los personajes Alice y Jack. En una primera instancia, Jack intenta disuadir a Alice para que esta acepte tener relaciones sexuales con él y, al ser

rechazado, su reacción es acusarle de brujería, intentando convencer a la curandera del pueblo –*the cunning woman*, quien será posteriormente acusada de bujería– de que ha sido embrujado por Alice y por esta razón su... no funciona:

JACK: I'm no good to my wife. I can't do it. Not these three months. It's only when I dream of you or like now talking to you... (Churchill, 1985: 147)

JACK: Want to ask you something private. It's about my...[He gestures, embarrassed.] It's gone. I can't do anything with it, haven't for some time. I accepted that. But now it's not even there, it's completely gone. There's a girl bewitched me. She's daughter of that witch. And I've heard how witches sometimes get a whole boxful and they move and stir by themselves like living creatures (...) I don't want a big one, I want my own back, and this witch has it. (p. 158)

A través de estas acusaciones Churchill intenta explorar en el poder de las imágenes de la nocturnidad, que no sólo son impuestas sobre las mujeres sino que, en algunas ocasiones, son asumidas por ellas. Muchas de las mujeres acusadas de bujería en la obra, a pesar de conocer su inocencia, terminan por aceptar esta situación y se ven a sí mismas como brujas, como resultado de la persuasión, coerción, miedo o sentimiento de culpa, resultado de alguna situación de 'pecado' en la que se hayan visto envueltas: en el caso de Alice sería su promiscuidad sexual<sup>5</sup>, Susan al infringirse un aborto, y la misma curandera, Ellen, por realizar sus curaciones con métodos no tradicionales.

One of the most predominant images of Woman in culture and literature is that of a witch, the embodiment of the unknown and powerful who threatens male dominance and therefore must be proclaimed evil and destroyed. The fear of witches has often been identified as a fear of female sexuality (...) (Forte, 1990: 264)

Continuando con Durand, frente a la imagen heroica de la antítesis que permite *lo blanco* (o lo diurno), es necesario buscar símbolos eufemizantes que logren, desde lo oscuro (o lo nocturno), moderar ambos polos. Por lo tanto, el *régimen nocturno* esta bajo el signo de la conversión y del eufemismo.

El proceso de eufemización esbozado ya al nivel de una representación del destino y de la muerte, sin embargo sin ilusiones, se irá acentuando para acabar en una verdadera práctica de la *antifrasis* por inversión radical del sentido afectivo de las imágenes. (Durand, 1960, 1981: 187)

Con respecto al proceso de eufemización de lo nocturno, Churchill intenta revertir la nocturnidad impuesta a la mujer por medio de la farsa, haciendo que los personajes *metafocionales* Kramer y Sprenger sean interpretados por actrices, como explicamos anteriormente, y su interpretación sea en tono de *music hall*. Asimismo, la inconsecuencia entre su vestuario, su comportamiento y sus diálogos<sup>6</sup> produce un

efecto de distanciamiento que puede llevar al actor-espectador a plantearse una suerte de entretreído entre acusación y autoacusación. De esta forma, la dramaturgia evidencia el perjudicial poder de una determinada imagen (símbolo eufemizante) proyectada y perpetrada a través del tiempo.

Durand estima que en ambos polos hay valorización del *régimen nocturno*, pero generalmente se invierte el contenido afectivo de las imágenes ya que en la *mismidad de la noche*, el espíritu busca la luz y la caída, “se eufemiza en descenso y el abismo se minimiza en copa, mientras que en el otro caso la noche no es más que la necesaria propedéutica del día, promesa indudable de la aurora.” (Durand, 1960: 187)

Estas imágenes nocturnas son intimidadas y postergadas a la quietud del descenso, creándose, con esto, mitos dramáticos que cíclicamente se ven amenazados por las tentaciones del *régimen diurno* que aboga por su pulcritud triunfal y ascendente. Con relación a esto Artaud nos dice en su obra *Heliogábalo* (1967): (...) [ella era] “la fuerza de lo femenino negro. Lo negro en la tercera región de la tierra. La mujer encarnada en los infiernos y que nunca se remontaba más arriba de ellos.” (p. 19)

Durand considera que en el pensamiento de los hombres, en el pensamiento oficial de occidente, “las ‘verdades’ frágiles y estrechamente localizadas en el tiempo y en el mundo: esas ‘verdades’ de laboratorio, obra del rechazo racionalista e iconoclasta de la presente civilización” (1960, 1981: 403) están muy ligadas a los imperativos discursos de la modernidad—que hacen de lo nocturno un régimen excluido marginado y rechazado—logrando, conformar un imaginario cultural que, en muchas ocasiones, descansa en sencillas conclusiones que controlan y limitan las propias imágenes que comprenden lo imaginario. Un ejemplo de esa limitación es la imagen de la bruja proporcionada por la dramaturgia como una imagen selectiva que distorsiona nuestra cultura, tanto como distorsiona la potencial imagen de la mujer. Este control logra, solamente, interpretaciones que se transforman en imaginarios genéricos e impuestos en y por el discurso occidental. Aunque este hecho también nos ayuda a reconocer la actualidad social de ambas imágenes (bruja / mujer). (Brater, 1989)

Sin saberlo, explica Durand, la imaginación occidental ha abusado de un régimen exclusivo de lo imaginario, y la evolución biológica de la especie humana provoca en nuestra cultura una conversión de decadencia y bastardía. “Romanticismo y surrealismo han destilado en la sombra el remedio a la exclusividad sicótica del *Régimen Diurno*” (1960: 406).

Tal es el caso de la imagen de lo femenino a lo largo de la historia y un ejemplo de ellos es la sangre menstrual vista, simplemente, como un agua nefasta que hay que evitar y exorcizar por todos los medios.

La mujer, de impura que era por la sangre menstrual, se convierte en responsable del pecado original. En la Biblia (...) ‘Multiplicaré los sufrimientos de tu embarazo, parirás con dolor’ (...) entre los indios, las mujeres tienen reglas para expiar una falta.



(...) como sugiere profundamente la tradición cristiana, si por el sexo femenino se ha introducido el mal en el mundo, es que la mujer tiene poder sobre el mal (...) (Durand, 1960: 108-109)

Así también nos lo demuestra Churchill a través del diagnóstico del Doctor para su paciente Betty, una chica que está siendo obligada a casarse por conveniencia económica y que se resiste a este hecho y por lo tanto es tomada como una posea (embruja) por algunos de los habitantes del pueblo; sin embargo, al pertenecer a una clase social superior, tiene la oportunidad de salvarse de las torturas que ejecutan Packer y Godoy (los cazadores de brujas) con el objeto de encontrar las innumerables 'marcas' que pueden convertir a las mujeres en brujas, ya que su familia hace que le vea un médico quien le diagnostica el siguiente mal:

DOCTOR: Hysteria is a woman's weakness. Hysterion, Greek, the womb. Excessive blood causes an imbalance in the humours. The noxious gases that form inwardly every month rise to the brain and cause behaviour quite contrary to the patient's real feelings. After bleeding you must be purged. Tonight you shall be blistered. You will soon be well enough to be married. (1990: 149)

De esta forma se han generado imaginarios trascendentales en torno a la mujer. Como nos expone Churchill en *Vinegar Tom*, las mujeres que eran juzgadas por brujería eran viejas, pobres, o con costumbres sexuales 'diferentes', las curanderas, aquellas que no se callaban frente a las injusticias, las que eran más inteligentes o más hábiles que el promedio, las minorías dentro de las minorías, las Otras eran el objetivo particular de todas las acusaciones de lo Mismos.

El medio del que se sirve esta dramaturga para revertir y al mismo tiempo acusar esta situación es a través de la incorporación de diferentes técnicas brechtianas –que en nuestro caso son asimilables con el concepto de *plieque*<sup>7</sup>, a través de la incorporación de diferentes disciplinas- tales como canciones, efecto de distanciamiento entre audiencia, actor y rol a través de la disociación de géneros, como en los personajes Kramer y Sprenger y, también, la utilización del espacio, ya que la obra se emplaza en un pueblo del siglo XVII, con vestuario de la época, en cambio las canciones se ejecutan con vestuario contemporáneo. Al ironizar sobre la imagen de la mujer / bruja, Churchill pone en evidencia la antítesis entre el *Régimen Diurno* y el *Nocturno*, la verticalidad definitiva que contradice y domina a la negra y temporal feminidad temida y reprobada como la aliada secreta de la muerte. Esta imagen proyectada de 'la bruja' sirve como un tribunal de acusación para Churchill, y entrega el emblemático poder al discurso *falocéntrico* para infringir otras imágenes que gobernarán la vida de las mujeres en general y, por supuesto, en la actualidad.

### 3.- CONCLUSIONES

Como consecuencia podemos afirmar que la mujer ha sido víctima de este *wrapping signico rizomático* que la trascendentalizó y sumergió en las profundidades más ocultas del *régimen nocturno* para, así, coartarla de todo tipo de interpretaciones que se pudiesen escapar de ese universal institucionalizado.

También hemos podido observar, cómo el discurso imperante de la sociedad *falologocéntrica* ha perpetrado, tanto la imagen de la mujer dentro del ámbito de la nocturnidad, como los constructos de género a través de los siglos. Ejemplos de esta situación han sido analizados en *Vinegar Tom* (1976). En ella pudimos advertir de qué manera lo femenino –al no tener la oportunidad de crearse una imagen propia- ha terminado apropiándose de una que ni le corresponde, ni le es fidedigna. Del mismo modo, hemos observado los medios con los que Churchill intenta revertir esa situación, utilizando las más variadas estrategias dramáticas como son la inclusión de canciones, personajes *metaficcionales* y la subversión de géneros –éste es el caso de que dos teólogos misóginos, Kramer y Sprenger, sean interpretados por dos actrices. Todas estas técnicas dramáticas son utilizadas con el objeto de poner en evidencia la situación antes mencionada de la sumisión frente a la opresión ejercida por los símbolos que, desde el siglo XVII, vienen configurando los imaginarios del discurso patriarcal imperante.

### BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, Antonin (1967): *Heliogábalo*. Madrid, Fundamentos, 1972.

BRATER, Enoch (1989): *Feminine Focus*. New York, Oxford U.P.

CIXOUS, Hélène (1992): *La risa de la Medusa. Ensayos sobre escritura*. Madrid, Anthropos, 1995.

CHURCHILL, Caryl. (1985): *Plays: One*. London, Methuen, 1994.

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

DELEUZE, Gilles (1988): *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós, 1989.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1976): *Rizoma (introducción)* Valencia, Pre-textos, 1997.

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

- - - (1989): *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.

DURAND, Gilbert (1960): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid, Taurus, 1981.

- - - (1994): *Lo imaginario*. Barcelona, Del bronco, 2000.

FORTE, Jeanie, (1990): "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism"

En Case, Sue E. ed., *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore, John Hopkins Univ. Press, pp. 251-269.

FOUCAULT, Michel (1970): *El Orden del Discurso*. Barcelona, Tusquets, 1999.

- - - (1973): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1989.

JAMESON, Fredric (1991): *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta. 1996.

### (Notas)

<sup>1</sup> El término *falogocentrismo* lo encontramos anunciado por Jacques Derrida en el texto de Cristina de Peretti (1989): *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. “Con este término - falogocentrismo- trato de absorber, de hacer desaparecer el guión mismo que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra, aquello que he denominado, por una parte, *logocentrismo* y, por otra, allí donde opera, la estrategia *falocéntrica*. Se trata de un único y mismo sistema: erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo como ‘significante privilegiado’ (Lacan).” (Derrida en De Peretti, 1989: 35)

<sup>2</sup> La presente propuesta procura concebir una lectura *envolvente* de la obra de Churchill y, desde dicho planteamiento inicial, elaborar un proyecto de análisis del proceso de intertextualidad que violentamos bajo el concepto que Fredric Jameson (1991) denomina *wrapping* y que, creemos, refleja más fehacientemente los métodos de creación y producción que efectúa esta dramaturga. Todo esto con el objeto de construir, o *deconstruir* el imaginario de las sociedades posmodernas, especialmente en lo que respecta a la cuestión del Otro excluido por una sociedad moderna. Exclusión controlada por un discurso de autoridad que se encerró en un modelo ideal y que obvió todo tipo de marginalidades y opciones alternativas que quedaban, sin más, dejadas en el limbo de lo irracional, lo inconveniente, lo malvado o lo ilegal.

El *wrapping* *signico*, como fenómeno que insta a la permanente envoltura de signos, está basado en una estrategia *deconstructiva*, en palabras de Derrida (1967), o *rizomática*, siguiendo a Deleuze y Guattari (1976), que libera totalmente el juego de las interpretaciones a partir de la producción de sentidos. Esta tendencia para una interpretación elimina todo tipo de controles, códigos o límites a través, por ejemplo, de la emancipación del significante, la clausura del significado y el pensamiento de la *différance*, señalados por Derrida (1967), y la crisis de la representación, denunciada por Foucault (1973), entre otros. Desde nuestro punto de vista, éste fenómeno *envolvente simbólico* se habilita en el momento en que las lecturas, de tanto envolverse recíprocamente entre sí, generan un infinito y diverso mestizaje que se nutre de todas ellas y permite el surgimiento ya no de un Mismo o de un Otro, en la dicotomía identidad-alteridad, sino de un “tercero novedoso” que es fruto de esta contaminación *signica*, como parte de una *semiosis ilimitada envolvente*.

<sup>3</sup> En su artículo “La mitología blanca” (1971), Derrida precisa que la metafísica proclama una mitología blanca que refleja la cultura occidental, “(...) el hombre blanco toma su propia

mitología, la indoeuropea, su *logos*, es decir, el *mythos* de su idioma, por la forma universal de lo que todavía debe querer llamar Razón” (Derrida, 1989: 253).

<sup>4</sup> En su libro *Lo imaginario* (1994), el autor realiza diversos ajustes y reactualizaciones sobre varios conceptos que presentó en la publicación de su tesis doctoral. Por lo mismo, tomamos desde la introducción de éste último libro, una definición más aproximada a lo que Durand entiende, actualmente, por lo imaginario: “el museo de todas las imágenes pasadas, posibles, producidas o por producir, y gracias a esta exhaustividad, ha permitido el estudio de los procedimientos de su producción, de su transmisión, de su recepción, ¿acaso no ha provocado por encima de todo una ruptura, una revolución verdaderamente ‘cultural’, en esta filosofía de biblioteca y de escritura que había sido el patrimonio bimilenario de Occidente?” (Durand, 1994: 18)

<sup>5</sup> De acuerdo con Foucault, esta situación de tabú de la sexualidad se puede inscribir, incluso en nuestros días, dentro del los procedimientos de exclusión en el terreno de lo prohibido: “Resaltaré únicamente que en nuestros días, las regiones en que la malla está más apretada, allí donde se multiplican las casillas negras, son las regiones de la sexualidad y la política.” (1970: 15)

<sup>6</sup> KRAMER: ‘All wickedness is but little to the wickedness of woman’ Ecclesiastes.

SPRENGER: Here are three reasons, first because

KRAMER: woman is more credulous and since the aim of the devil is to corrupt faith he attacks them. Second because (...)

SPRENGER: Women are feeble in both body and mind (...)

SPRENGER: But the main reason is

KRAMER / SPRENGER: she is more carnal than man

KRAMER: as may be seen from her many carnal abominations.

SPRENGER: She was formed by a bent rib

KRAMER: and so is an imperfect animal. (...)

SPRENGER: To conclude.

KRAMER: All witchcraft

SPRENGER: comes from carnal lust

KRAMER: which is in woman

SPRENGER: insatiable. (Churchill, 1985: 177-178)

<sup>7</sup> Siguiendo las ideas de Churchill, trabajaremos su obra bajo los postulados que pretenden desvincular la acción teatral de occidente (discurso *falocéntrico*) y abrirla a nuevos horizontes, planteando el teatro como un espacio abierto, en el cual la palabra no es fundamental sino el *pliegue* entre diferentes disciplinas como la música, la danza y la plástica, entre otras. Como aclara Deleuze: “Se ha señalado que el Barroco restringía a menudo la pintura y la circunscribía a los retablos, pero es más bien porque la pintura sale de su marco y se realiza en la escultura (...) y la escultura se supera y se realiza en la arquitectura; y, a su vez, la arquitectura encuentra en la fachada un marco, pero ese marco se separa del interior, y se pone en relación con el entorno a fin de realizar la arquitectura en el urbanismo. En los dos extremos de la cadena el pintor ha devenido urbanista (...) esta unidad extensiva de las artes forma un teatro universal (...) En él las esculturas son los verdaderos personajes, y la ciudad es un decorado en el que los espectadores son ellos mismos imágenes pintadas o esculturas.” (Deleuze, 1988: 157)

**CAPÍTULO XIV**  
**ELLAS ABRIERON CAMINO: PRESENCIA DE LO FEMENINO EN LA**  
**LITERATURA DE MANUEL HALCÓN**

Soledad PORRAS CASTRO  
Universidad de Valladolid

Vi un cielo nuevo  
y una tierra nueva.  
(M. Salisachs. La estación  
de las hojas amarillas)

Durante el siglo XIX y parte del veinte, la mujer apenas contaba en la sociedad, ya que había sido considerada durante siglos como un apéndice de la vida del hombre. La evolución sufrida por ella en pocos años, equivale a la sufrida por el hombre a lo largo de varios siglos. En nuestros días se ha pasado de la marginación al intento de captación de la misma en todos los ambientes.

En el siglo XIX fueron muchos los títulos de obras literarias que llevaban el nombre de mujer, basta citar Ana Karenina, Pepita Jiménez, Fortunata y Jacinta, o La Tía Tula, entre otros.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la mujer sufre una terrible crisis, entendiéndose por tal el concepto empleado por Ortega y Gasset, la desorientación. Posteriormente aparecen tres obras importantes que tienen a la mujer como protagonista: El Carácter femenino de Viola Klein, El Segundo Sexo de Simone de Beauvoir, y La Casa de Muñecas de Ibsen. En la primera se analizan los conceptos de hombre y mujer dentro de un contexto social y no como cualidades estéticas. El Segundo Sexo abre el camino hacia una reflexión acerca de la mujer, que intenta ser definida por sí misma y no juzgada por los demás. En La Casa de Muñecas, Nora, la protagonista, es la gran pionera, la gran adelantada que adapta sus ideas y conceptos a una nueva situación luchando por el triunfo de sí misma.

En Estados Unidos, Carol Marshner, consciente del desencanto de la sociedad en los años setenta, intenta hablar en nombre de la mayoría silenciosa, poniendo su confianza en la educación y la libertad femenina como fundamento del ser mujer. La mujer no quiere ser un objeto decorativo fácil de manejar, sino que intenta despertar de su letargo, consciente de que los grandes cambios y revoluciones sociales, empiezan a través de la mujer.

Igualmente, esta nueva toma de posición debe llegar al mundo rural, sector tradicionalmente olvidado y fácilmente manipulable. En el campo, se vive en un reducido ambiente y los medios de promoción culturales son muy limitados.

El rol de la mujer es personal e intransferible, Nadine Gordimer, premio Nobel de Literatura, afirma al respecto “la mujer debe ser juez ético de nuestra época. Su alma es el mundo entero”. Con Nadine Gordimer, la mujer adquiere dimensiones épicas como las heroínas de Bertold Brecht, Ibsen o Gustave Flaubert. Mujeres nuevas, diferentes a las de Hemingway o Proust. Mujeres con la fuerza de rebelarse y la capacidad de elegir, de ser ellas mismas.

En épocas anteriores, surgieron grandes mujeres como Isabel la Católica, quien impulsó a hombres y mujeres al conocimiento de las lenguas clásicas que ella misma había aprendido con su maestra, Beatriz Galindo. Sor Inés Ágreda fue consejera de Felipe IV y en el siglo XVIII, Isabel Quintana de Guzmán, obtuvo el título de Doctora en Filosofía y Letras Humanas por la Universidad de Alcalá, si bien lo obtuvo sin acudir a las aulas. Fue Concepción Arenal, en 1841, la primera mujer que decidió ir a la Universidad. La Condesa de Pardo Bazán y Doña María de Maeztu fueron pioneras en la docencia universitaria.

El feminismo bien entendido, insta a la mujer hacia un mayor despliegue de su proyecto personal. La nueva condición femenina intenta evitar la discriminación política, intelectual, profesional o artística. Seres humanos libres con idénticos derechos y obligaciones. En Europa, la mujer ocupa una gran parte de los casi tres millones de puestos de trabajo que los hombres perdieron entre 1980 y 1987.

No obstante, es un hecho cierto que la mujer ha sufrido y en alguna medida experimentado una cierta minusvaloración de su proceder. Alfonso X el Sabio afirmaba: “No es guisada ni honesta cosa que la mujer tome oficio de varón”.

Cada día es más palpable la presencia en puestos y cargos que hasta hace poco le estaban vedados.

En las civilizaciones primitivas, la mujer es considerada como portadora de un poder oscuro e inquietante, más tarde es segregada y relegada a un determinado status social que no difiere mucho del de un esclavo. Hasta el siglo XIX el matrimonio constituye un hecho familiar y social, nunca una opción personal. El Romanticismo marca un aumento de la importancia concedida a la mujer. El problema de la condición femenina empieza a plantearse de manera seria y sistemática con el llamado feminismo histórico que se registró en los primeros años del siglo XIX en los países de cultura anglosajona.

Virginia Wolf en *Habitación propia* cuenta cómo la educación quedaba reservada a los hombres. Los recintos sagrados del conocimiento estaban vedados a las mujeres, porque de ellos saldrían los hombres que habían de regir los destinos de la sociedad.

María Zayas y Rosalía de Castro, fueron clarividentes al pedir “libros y preceptores que nos hagan aptas para los puestos de trabajo”.

Richard Ford, viajero romántico del siglo XIX, afirmaba que “mucho leer suponía un perjuicio para el brillo de los ojos (de la mujer)”.

Pensemos en la mujer protagonista de la novela de Dacia Maraini, Marianna Ucria: la hija sordomuda de un duque que sufre dicho trauma tras ser violada a la edad de cinco años por su tío Pietro Ucria. El padre lo sabe y a pesar de todo, unos años más tarde, le obligaría a casarse precisamente con el tío Pietro para legalizar la posesión de una propiedad ya adquirida. En efecto, el padre y la madre creían, casándola a los trece años, hacer el bien a su hija asegurándole un porvenir. El modelo femenino rechazado por Marianna es un modelo de mujer víctima del peso de las tradiciones.

Nina Faccio ha sido la primera mujer italiana que ha comenzado la gran revolución feminista, la primera que se ha dado cuenta de la situación de la mujer en su país.

Isabel González cree que “la mujer se adapta y acepta su destino como algo que la propia naturaleza le asigna, que condena a las mujeres a caminar cabizbajas, literalmente doblegadas y sumisas”.

Ciento diez millones de niñas menores de quince años trabajan duramente siéndoles restringido incluso el tiempo para el baño. En Guatemala mueren 52 niños de cada 1000 nacidos, la alfabetización de las campesinas alcanza el 39% mientras que en las indígenas sólo el 4%. El expresidente Fujimori (según Amnistía Internacional) esterilizó a la fuerza a muchas mujeres indígenas peruanas al objeto de exterminar sus tribus.

La escritora americana Betty Friedam, narra como “la necesidad de una nueva personalidad hizo que las mujeres, hace un siglo, iniciaran aquel viaje apasionado” aquel difamador e incomprensible viaje fuera de las fronteras del hogar para conseguir el derecho a votar. La batalla por ese derecho arranca antes de que comience el siglo. De hecho en plena Revolución Francesa, Olimpia de Gonges se atrevió a pedir para la mujer un puesto en aquel parlamento “ya que la mujer tiene derecho a ir al patíbulo, debe tener igualmente el de ocupar la tribuna”. Ella acabó en el patíbulo y las mujeres tuvimos que esperar un par de siglos para poder ejercer el derecho a elegir a nuestros representantes.

En los países no industrializados, la mujer constituye la fuerza de trabajo primordial siendo un 25% superior a los hombres, recibiendo casi la mitad del salario. La mujer mantiene económicamente la mitad de los hogares del mundo menos desarrollado, y produce más de la mitad de los alimentos del mundo, y el 80% de algunos hogares de África. La mujer piensa, escribe y lucha dentro de este mundo hecho por hombres. Prueba de ello mujeres como Simone Weill, Hanna Suchocka ex primera ministra de Polonia, Mary Robinson que lo fue de Irlanda y Go Harlem de Noruega.

A lo largo de los siglos, nunca ha dejado de haber un genio femenino que

brillase en cada época. Basta con leer los periódicos para percibir el vacío tremendo en el que viven hoy muchas mujeres.

Natalia Ginzburg escribe en 1937 *La Casa en el Mar*, la protagonista Wilma, es una mujer infel a su marido por la incapacidad de comunicación que encuentra en él. El hombre aparece aquí como un ser débil que huye ante la imposibilidad de defenderse por sí mismo. Estudia la historia de la condición femenina a través del tiempo, “al eterno femenino” de Goethe, contraponen “el eterno masculino” que cada mujer lleva dentro de sí, calladamente. Atraída por lo que se mueve y avanza, desecha el inmovilismo descubriéndonos el encanto de lo vivido y la buena poesía de la distancia. Conocedora del pasado respiraba a plenitud el presente, mientras se sentía fuertemente inclinada hacia un futuro por el que se veía obligada a luchar. Al igual que María Zayas, Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro y tantas otras escritoras, reivindica para toda mujer algo más de aire, de luz, de vida.

En Andalucía María Campo Alange se preocupa de la problemática femenina. En 1961 publica *La Mujer como mito y como ser humano*, *la Mujer en España*, cien años de Historia 1860-1960 y *Mi Atardecer entre dos mundos*, 1983. En sus obras analiza perfectamente la situación de la mujer, sorprendiendo que fuese nombrada Vicepresidenta del Ateneo de Madrid y de la Academia de Bellas Artes, siempre lamentó “no poseer un título universitario, unos compañeros de promoción, unos recuerdos comunes, una vinculación de grupo”. Vive entre Madrid y Sevilla y aquí al intentar introducirse en la vida social de la ciudad, se ve marginada al serle negada la palabra por ser escritora. En 1960 organiza un Seminario de Estudios Sociológicos sobre la mujer, con la idea de “espabilar las conciencias españolas sobre la problemática de la mujer” tema que en aquel entonces estaba únicamente en manos de la Sección Femenina. Allí se encuentra con un público que le pregunta en dónde se venden los libros y por qué en vez de ir a montar a caballo visita los suburbios Sevillanos.

En su etapa madrileña se siente por primera vez ayudada por Consuelo de la Gándara, Profesora de Italiano de la Complutense, posteriormente se incorpora al grupo Elena Caten y Pilar Salas Larrazábal, quienes conjuntamente redactan un libro titulado *Habla la mujer*. Posteriormente Jesús Moneo, Emiliano Aguirre y Rof Carballo apoyaron la tarea de María Campo Alange en el Ateneo de Madrid, fruto de ello *Mujer y Aceleración histórica* en respuesta a la publicación del *Libro Blanco* para la reforma educativa en España, en la que no estaban muy de acuerdo en lo referente a la mujer.

En nuestro país, en un siglo hubo una serie de mujeres que abrieron camino: el Gobierno Provisional de la 2ª República concedió el voto a los hombres mayores de 23 años y permitió que las mujeres pudieran ser elegidas diputadas. En Junio de 1931, fueron elegidas dos mujeres diputadas, Elena Campoamor por el Partido Radical y Victoria Kent, por Izquierda Republicana. Posteriormente también entró en la Cámara Margarita Neken, por el Partido Socialista.



En 1910, la 2ª Conferencia Internacional de Mujeres Socialistas, con 100 delegadas de 17 países, aprobó una resolución en la que se proponía la celebración todos los años de un día a favor de los derechos de la mujer y de la lucha por la igualdad, la justicia, la paz y el desarrollo, recordando la lucha que sostuvieron las obreras de la industria textil americana, que el 8 de Marzo de 1857 se manifestaron por las calles de Nueva York exigiendo condiciones laborales menos inhumanas.

La mujer adquiere el derecho a votar en las siguientes fechas: 1902 Australia, 1906 Finlandia (primer país europeo), 1913 Noruega, 1915 Dinamarca e Islandia, 1917 Rusia, 1918 Austria, Gran Bretaña, Irlanda. 1919 Países Bajos, Alemania, Suecia, Luxemburgo, 1920 Estados Unidos, 1921 Suecia, 1931 España, 1934 Turquía, 1944 Francia, 1945 Italia, 1950 Japón, 1952 Grecia, 1953 Méjico, 1956 Egipto, 1962 Mónaco, 1971 Suiza, 1976 Portugal.

La lucha de las inglesas por los derechos de las mujeres sirvió de referente para otros países europeos. Desde la segunda mitad del siglo XIX, las inglesas se movilizan para conseguir sus derechos, especialmente el derecho al voto que conseguirán de forma parcial en 1918 y totalmente en 1928. Entre las sufragistas inglesas más notables se encuentra Emmeline Goulden.

Entre las escritoras tenemos en Francia a Colette (1873-1954) que triunfa con su obra literaria centrada en la mujer. En España Emilia Pardo Bazán (1851-1921) denunció la desigualdad de la mujer en la educación y en el trato social con los hombres. Infatigable trabajadora, publica prácticamente un libro cada año, además de escribir artículos e impartir conferencias. En 1916 se convierte en la primera catedrática de universidad en España ocupando la cátedra de Lenguas Neolatinas. Sus estudiantes reaccionaron dejando el aula vacía.

Por lo que se refiere a Italia encontramos una serie de escritoras que abrieron camino como ha recogido Giuliana Morandini en *Antología della Narrativa italiana tra 800 e 900*, 1997. Entre ellas encontramos a Cristina Trivulzio, nacida en Milán en 1808. Cronista de los eventos de 1848-49, viaja a Asia Menor como corresponsal. Interesada vivamente por las cuestiones sociales y los problemas femeninos publica en 1806 *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire*.

Enrichetta Caraciolo, de origen napolitano, 1817, denuncia en 1864 la vida que fue obligada a llevar en un convento de clausura hasta ser liberada por Garibaldi. En una sola frase expresa sus terribles vivencias “las sepultadas vivas”. Igualmente la Marquesa Colombi, nacida en Novara en 1846, se empeña en el movimiento feminista de Milán. Casada con Eugenio Torelli Viollier, fundador y primer director del *Corriere della Sera*, dedica parte de su vida a gestionar un nuevo modelo educativo femenino en el Liceo Agressi. En Milán, constituye un grupo de mujeres de cultura y sentimientos liberales y establece las bases de un movimiento feminista que reivindicaba en la segunda mitad del siglo XIX los derechos femeninos. En 1878 publica *Una fra tante*, novela

que en aquel entonces provocó debates parlamentarios y resultó escandalosa en ciertos sectores de la sociedad. Beatrice Sparaz, de origen dálmata, se presenta bajo el seudónimo masculino de Bruno Sperani. Introducida en los nobles salones milaneses, desde allí dedica todo su empeño a la condición femenina.

Paola Baronchelli, ha sido considerada como otra gran defensora de los derechos femeninos, denunciando con precisión la violencia que en ocasiones sufre la mujer. Gran periodista y redactora durante muchos años de *La Scena Illustrata*, publica en 1901 *Le Confessioni di una figlia del secolo*. Leda Rafanelli nace en 1980, vive en Florencia la mayor parte de su vida donde frecuenta las figuras más revolucionarias de la sociedad florentina. Junto a su compañero de ideas Luigi Polli imprime opúsculos contra el clericalismo y el militarismo, ejemplo de ello *Un sogno d'amore*, 1905. Funda la Editorial Milanese al objeto de difundir los temas anarco-sindicales. Su lucha política literaria queda reflejada en *L'eroe della Folla*, 1920 y *Donne e Femine*, 1922.

Maria Grazia Deledda, premio Nobel de Literatura, nacida en Nuoro (Cerdeña) en 1871, transcurre su infancia y adolescencia en un ambiente cerrado, tal vez por ello aunque en sus obras reflejó la cultura y ambientes de la vida, aspiró en todo momento a la cultura del continente, más abierta y tolerante. Su obra denominada *verismo regionale* transmite una pasión trágica y arcaica: *Cenere*, 1904, *L'edera*, 1908, *Colombi Sparvieri*, 1912, *Canne al vento*, 1913, o *L'incendio nell'uliveto*, 1917, hablan de la problemática femenina en Cerdeña.

En nuestro país Mercedes Salisachs también en algunas de sus obras se ocupa de la condición femenina, del dolor de la mujer. Así en *La Gangrena*, *El Volumen de la Ausencia* o *Una mujer llega al pueblo* nos da un claro testimonio del egoísmo humano y las consecuencias para la mujer. Dolor callado, tensiones morales y conflictos irresolubles. Mujeres maltratadas, la mujer como perdedora en *La Voz del árbol*, manipulada y sufridora. Una literatura que mueve a la reflexión. Lucía, la protagonista, según declara Mercedes Salisachs es un personaje creado "a la memoria de Carmen que, a fuerza de tanto callar en vida consiguió que Lucía hablase por ella. En los clamores del silencio, en una prosa de gran lirismo realiza un brillante ejercicio en el que una mujer que ya no tiene nada que perder establece diversos soliloquios con los dos hombres que ha amado durante su vida. Una mujer enfrentada a la soledad con la perspectiva que ofrecen las ausencias y la proximidad de la muerte.

En 1915 se crea en el Instituto Escuela, germen de la Institución Libre de Enseñanza, el primer centro oficial para mujeres universitarias por obra de María de Maeztu. Gregorio Martínez Siena con sus *Cartas a las mujeres de España*, alienta el embrión que dará vida al proyecto de María de Maeztu en 1926 el *Lyceum Club Femenino*.

Desde que en 1726 el Padre Feijó publicó su famosa *Defensa de las mujeres*, en el tomo I de *Teatro Crítico*, se inició un debate que fue tomando cuerpo a lo largo del

siglo sobre el tema de la educación femenina y de la posible incorporación de las mujeres españolas a las tareas culturales de las que, hasta entonces, la sociedad las había tenido curiosamente apartadas.

A finales de siglo el reglamento de muchas sociedades económicas de amigos del país combatió los prejuicios tradicionales y propuso la admisión de socios femeninos, propuesta que fue admitida por Carlos III en 1787, fecha en que catorce mujeres entran a formar parte: Isidra Quintana Guzmán de la Cerda se doctoró en Filosofía y Letras por la Universidad de Alcalá de Henares en 1787. La reseña de la fiesta que se celebró en aquella ocasión y que aparece en periódicos del tiempo prueba por sus muchos encomios lo excepcional que resulta en España el acontecimiento de que una mujer accediera al mundo de la cultura y en este sentido la figura de Isidra Quintana Guzmán es simbólica como pionera de las corrientes del feminismo.

Las conquistas femeninas eran lentas y más aparentes que reales pues luchaban con las ancestrales trabas del pensamiento tradicional, acostumbrado a considerar a la mujer inferior al hombre en inteligencia y posibilidades.

La primera escritora del tiempo que puso de manifiesto las contradicciones de aquella ambivalente actitud de los varones, y que puede ser considerada como pionera del feminismo en España es la aragonesa Josefa Amar Borbón, cuya figura ha sido tan poco estudiada como poco léidos sus escritos. Sus dos obras más importantes En defensa del talento de las mujeres y Discurso sobre la educación física de las mujeres. Es considerada la primera feminista seria de nuestras letras injustamente olvidada.

Fernán Caballero inquieta feminista gaditana, al casarse con el marqués de Arco Hermoso fijó su residencia en Sevilla, y a partir de entonces cuajó de manera definitiva su vocación literaria, cuyas fuentes de inspiración fueron las sencillas y poéticas costumbres del campesinado andaluz, que entusiasaban a la escritora y que idealizó en sus novelas, ignorando y eludiendo, en cambio, las miserables condiciones sociales y económicas que subyacían a tales apariencias. Jamás se dolerá en sus escritos, como más tarde habían de hacer Rosalía de Castro o Emilia Pardo Bazán, vehemente feminista que llegó a presidir el Ateneo de Madrid.

Concepción Arenal, aunque no consiguió matricularse en la universidad, sí pudo asistir como oyente durante tres cursos a las lecciones de Derecho. Tuvo que disfrazarse de varón. Nacida en 1820, toda su obra literaria es una cruzada quijotesca contra la injusticia social, el dolor, la miseria, y la educación de la mujer.

Carmen Martín Gaité, con Entre Visillos, y Desde la ventana, realiza un análisis de la psicología femenina a través de la Literatura Española. En su obra Pido la palabra, dice:

la mujer que se enfrenta a la realidad no frontalmente sino mediante rodeos oblicuos para conquistar algún retazo de independencia se va convirtiendo gradualmente dentro de mi

literatura en la mujer sabia, portadora de un mensaje cifrado que no todo el mundo es capaz de entender.

María Bashkistsef en su Diario afirma: “lo que envidia es la libertad de pasear sola, de ir y venir, de sentarme en un banco del jardín de las Tullerías”. Natalia Ginzburg alude a un mundo fragmentario que nunca podrá quedar reflejado en un espejo de cuerpo entero, sino en añicos de espejos rotos. Una realidad que se nos escapa continuamente.

Clarice Lispector, escritora brasileña, en el prólogo de su libro póstumo *Un soplo de vida*, afirma “yo escribo para salvar la vida de alguien, posiblemente mi propia vida”.

Carmen Martín Gaité propone una modalidad de visión muy adecuada no sólo para mirar sin ser visto, sino que constituye la nostalgia que le producen los espacios exteriores y abiertos mirados desde el interior. Pocos han reparado en la significación que la ventana ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar, condenada a la impasibilidad. La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido.

Madame Bovary a penas casada se siente sola, y pasea por el campo y trata de adivinar lo que significan las palabras felicidad y pasión.

Las mujeres de *El Balneario*, 1954 y de *Entre visillos*, 1958, tienen en común la insatisfacción. La ausencia de cualquier actividad significativa las amarga y las hace languidecer. Entre visillos nos deja una tensión entre el deseo de comunicación y la necesidad de soledad. Natalia al escribir su Diario obedece a un deseo de autenticidad comunicativa pero también de intimidad, de soledad.

Giuliana Morandini en su obra *La voce che è in Lei*, Antología della narrativa femminile italiana tra 800 e 900, nos presenta una serie de mujeres que destacan como pioneras. Cronológicamente citamos en primer lugar a Rosina Muzio-Salvo, 1813, quien se convirtió en la animadora cultural de Sicilia.

Caterina Pescoto, 1812, de origen friulana, se introduce en la vida del campo en Udine, interesándose por su problemática. Leda Rafanelli, vive con la convicción de que es necesario rebelarse contra el ambiente cerrado y opresivo de su juventud.

Anna Roti, 1862, se casa con el patricio florentino Roti del que se separa enseguida debido a su formación liberal que contrastaba con la tradición de la familia.

Figura importante la constituye Matilde Sarao. Nacida en 1856 en Patraso, hija de un periodista napolitano que se vio obligado a emigrar y de madre griega, fue una mujer dotada de gran cultura. A pesar de su dura infancia con grandes dificultades económicas, se dedica a la Literatura y al Periodismo. En 1881 publica *Cuore Inferno* y en 1882 se transfiere a Roma constituyéndose en figura de primer orden. EN 1885 tras casarse con Eduardo Scarfoglio, da vida a diversas iniciativas periodísticas: *Il Corriere*

di Roma, Il Corriere di Napoli, Il Mattino. Al separarse de su marido funda Il Giorno, periódico que dirige hasta 1927.

Paola Baronchelli Grosson, de familia bretona, nace en Bergamo en 1866. Con *Le Confessioni di una figlia del secolo*, 1901, evidencia la profunda tensión entre el perbenismo della convenienza, e la loro effettiva realtà distruttiva e soffocante. Trabaja en la defensa de los derechos femeninos, denunciando con precisión muchas de las violencias que oprimen a la mujer.

### PRESENCIA DE LO FEMENINO EN LA NARRATIVA DE MANUEL HALCÓN

Tras este recorrido a cerca de diversas mujeres que abrieron camino, nos centramos en la figura de Manuel Halcón, novelista andaluz del que se ha cumplido el primer centenario de su nacimiento. Su interesante personalidad literaria y humana, así como la relevancia de su obra merecen un recuerdo.

Manuel Halcón, nacido en el seno de la aristocracia rural sevillana, hombre culto y cosmopolita, ligado por igual al mundo del campo y a la cultura urbana, desarrolló casi toda su carrera literaria en Madrid, donde gozó durante años de reconocimiento público, allí ocupa un sillón en la Real Academia Española y dirigió importantes órganos de prensa como la revista *Semana* y la editorial *Rivadeneira*.

Para muchos, considerado el *Lampedusa* español, conscientes del inmovilismo histórico de la sociedad andaluza, dedica su obra a analizar su problemática.

Los perfiles sociales de la vida andaluza de la segunda mitad del siglo XX y más concretamente de la problemática femenina testimonian su buen hacer literario. Prueba de ello sus obras *Los Dueñas*, 1956, *Monólogo de una mujer fría*, 1960, *Manuela*, 1970.

En su infancia goza de la luz blanca y la cal del Puerto de Santa María con la bahía de Cádiz al fondo, uno de los paisajes más bellos del mundo. Al parecer, su vocación de escritor nace en época temprana, los años de internado en el colegio de los jesuitas del Puerto de Santa María, allí conoció a Rafael Alberti, Pedro Muñoz Seca, Fernando Villalón y Juan Ramón Jiménez.

Paralelamente, Manuel Halcón va familiarizándose con las tareas del campo,

aunque no he sido bracero, yo supe arar, supe arrear una yunta y dejar a mis espaldas un surco. Conozco la diferencia entre ir al trabajo a pie con unas alforjillas de lona al hombro a ir subido en un buen caballo a vigilar la faena. Aprendí de los hombres que por trabajar duro hablan poco”.

La claridad del cielo andaluz y la fuerza del sol fueron testigos de excepción de la infancia y juventud de un andaluz universal y referencia obligada para entender la cultura andaluza de este siglo .

Injustamente olvidado, llegó a ser uno de los mejores articulistas, pasando de la gloria al olvido como ocurrió a Valle Inclán, Galdós, Machado y Azorín.

Cuidador exquisito del léxico, criticó la sociedad andaluza convencional de moral hipócrita, intentando como Rosalía de Castro o Álvaro Cunqueiro en Galicia, resucitar el alma de Andalucía dormida: régimen feudal y señorial, condiciones irregulares de trabajo, ausencia de industria, desigualdad y pobreza del campesinado. Amplios latifundios en medio de la exuberancia y belleza del paisaje. Parte de la burguesía no reaccionó ante el proceso de industrialización, contentándose con la renta de las tierras. Considerado por parte de la crítica como novelista revolucionario, dejó una obra literaria impregnada de maestría lingüística, siendo fiel a su estirpe pero no a su clase social. Hizo una dura crítica desde dentro de su mundo aristocrático y capitalista que nadie como él conocía. Inmortalizó figuras como Juan Lucas, el señorito andaluz, el marqués de Dueñas y el fabuloso criado Andrés, modelo de fidelidad. Dignidad, almas en silencio, personalidades únicas.

Manuel Halcón contempla la vida como gran maestra convencido de la reforma agraria que en aquel momento necesitaba Andalucía. En su opinión, la tierra debería ser para el que quisiera vivir en ella y trabajarla directa y vocacionalmente.

Riquísimo el perfil psicológico de los personajes, la mujer campesina tratada con gran dignidad, recordamos a Manuela y Paquita, la protagonista de *El Hombre que Espera*, premio Ateneo de Sevilla, cuyo argumento es el matrimonio de conveniencia entre el viejo Celestino y la joven Paquita, y la coacción por parte de los padres para que acepte.

Se ha publicado recientemente por parte de José Vallecillo una biografía como parte de su tesis doctoral, que nos muestra de forma precisa la obra literaria de Manuel Halcón, nosotros vemos un cierto realismo social encuadrable dentro del verismo. De él ha dicho Rogelio Reyes:

vinculado al mundo de la aristocracia, como el Duque de Rivas o Juan Valera, supo captar los últimos vestigios de una cultura agraria a punto de extinción, a la imparable decadencia de la alta sociedad de su tiempo, radiografiada con implacable distanciamiento crítico. Reflejó la riqueza espiritual de la gente del campo, o la fortaleza y el misterio profundo de los personajes femeninos a los que retrató con impecable maestría.

Luces y aromas del paisaje, una naturaleza paradisíaca y una nostalgia permanente de una casa y un barrio inexistentes. Sabedor de lo caduco de las cosas, acostumbrado a ver el Gran teatro de la vida con irónica comprensión, jamás abdicará de sus compromisos con la vida.

Sus últimos días fueron de una gran soledad, viendo pasar ante sus ojos el desfile de los mediocres condenados al servilismo. Con él desapareció el último gran señor de las letras andaluzas, hoy sólo nos queda una obra que los amantes de la Literatura

deberían situar en el justo lugar que le corresponde.

Manuel Halcón en su novela *Manuela* nos deja un estudio de la mujer rural andaluza de la primera mitad del siglo XX: “Manuela es una mujer heroica a la que su infancia le impide romper la recta del destino”. Aquí recordamos el Diario de León Tolstoi: “ella sólo sabe hacer y con todas sus fuerzas, lo que le sale del fondo del alma”.

Manuela era “una vendedora de melones, vestía su trajecillo de percal descolorido y alpargatas rotas”. Su madre, la Jarapa, llegó al pueblo “en autobús amarillo y se puso a corretear el poblado ofreciendo jabón, agua de olor y productos de belleza”. De carácter introvertido, de ella decía su madre “la mitad del tiempo, lo gasta mi niña, en hablar para dentro con ella misma”.

Junto a Manuela, otro protagonista, un hombre viudo con un hijo, Antonio Millán. Manuela se casa con Antonio, aunque su madre quería casarla con un señorito de un cortijo. La servidumbre andaluza aparece cuando ellos necesitan una casa y se dirigen al dueño del cortijo. “Don Ramón, le voy a pedir un favor, que me ceda una carreta de junco para techar una choza. Le pagaré un tanto por semana”. Don Ramón respetaba el convencionalismo tradicional de la burguesía campera. La choza formaba una estancia de ocho metros por cinco. “La alcoba quedaba acotada por un ángulo de tabique encalada aunque sin endurecer. Al otro extremo un cortinón y unos cajones. La cocina quedaba instalada fuera, en la corraleta y se la techó con una placa de cinc.. Allí sólo cabía el anafe y el lebrillo de lavar. Manuela disfrutaba del sensible fluir de la vida remansada por el roce nocturno de un hombre”.

Manuela es acosada en diversas ocasiones por el “señorito Ildefonso. Los que me ríen las gracias son siempre gentes dependientes de mí”.

Por doquier muerte, juegos. Asesinatos, gente que vivía en dos metros cuadrados, la madrastra y el hijastro bajo un mismo techo y corto espacio. Manuela atrae a sí al hijastro para que se sintiera hombre.

Siempre aparece la figura de Don Ramón con su gesto de paternalismo. La burguesía que intenta pagar a Antonio el cantaor en una habitación del Hotel Alfonso XII de Sevilla, y el acoso que recibe Manuela, al enfermar su marido, de parte del Aguacharco.

De Manuel Halcón no nos han interesado las mujeres aristocráticas de sus narraciones, muchas de ellas figuras representativas de su propia familia, sino que nuestro análisis se ha centrado en las figuras de mujer que aparecen como perdedoras. Manuela es una joven que vende melones junto a su madre, una viuda apodada la Jarapa. La vida de ambas se desarrolla en un puesto situado en la carretera Sevilla-Cádiz. Millán, un hombre viudo que pide limosna con un niño pequeño en los brazos, su hijo Antoñillo. Manuela y Antonio se enamoran. A pesar de su origen modesto es una de las mujeres con más personalidad de la novelística de Manuel Halcón. Dotada de gran dignidad, rechaza la herencia recibida de un terrateniente, Don Ramón, donando las tierras a un

asilo, sintiendo de este modo la alegría de volver a ser pobre.

La evolución sufrida por Manuela a lo largo de la narración es sumamente interesante, ya que al final de su vida adquiere la capacidad de pensar y razonar, alcanzando en palabras de José Vallecillo “su madurez”.

En 1970, año de la publicación de Manuel Halcón, consigue ocupar el sexto lugar en número de ventas. Manuel Halcón consigue con Manuela un lenguaje conciso que refleja perfectamente bien el carácter de la protagonista. “Sus recursos estilísticos se explican más desde la acción que desde la palabra. Se trata de un ejemplar ejercicio antirretórico”, como ha estudiado José Vallecillo.

El propio Manuel Halcón, en *Conversaciones con Juan de Dios Ruiz Copete* afirma al respecto: “Cuando me di cuenta de que empleaba un lenguaje muy comunicable y sin materiales ensayísticos, comprendí que había también alcanzado algún conocimiento sobre los gustos del lector”.

A los que pensaron que a su prosa le faltaba cierta terminología universitaria contestaba que él escribe “para un mundo lo bastante inteligente o instruido que amaba la sencillez en la narrativa”.

En *La Gran Borrachera* aparece la protagonista, Mercedes, quien afirma “necesito dinero para pagar las trampas de mi loco”. Igualmente humillada, la hija de Garabato, el obrero que logra desafiar a Álvaro, aquel señorito que se niega a reconocer a su hijo natural.

Manuel Halcón nos sorprende con un impresionante diálogo entre Garabato y Álvaro, precisamente el Jueves Santo, día que se solían congregarse doce pobres de la localidad para lavarles los pies imitando a Jesucristo.

Álvaro se descubrió el rostro, tenía la aljofaina y se arrodilló ante el primer pordiosero. Le lavó ambos pies y se los besó. Descubrió los pies sucios, cubiertos de costra y olor nauseabundo. Álvaro dominó la repugnancia, los cogió en sus manos y los lavó. Cuando rozaba los pies del pordiosero, éste lo levantó y con ímpetu insospechado descargó con la planta un golpe en la boca de Álvaro. No sabes quién soy, verdad, óyelo, soy el padre de la criatura que perdiste y abandonaste hace ocho años y a la que dimos tierra hace un mes. Soy el abuelo del niño que te negaste a reconocer. Soy Garabato y he venido a insultarte el único día que puedo hacerlo sin que me eche mano la Guardia Civil.

Álvaro responde: “Perdóneme, perdóneme. Le dejo a usted que me pida perdón, replica Garabato, pero no le perdono, quítese de delante, que voy a salir y ya en la puerta, volvió el rostro. ¡Maldito sea usted y toda su casta!”.

Son éstos algunos pasajes representativos de la mujer sojuzgada o maltratada por el poder. Manuel Halcón intenta liberar al ser humano de insostenibles ataduras preestablecidas por una sociedad encorsetada y reprimida. Leer a Manuel Halcón es salirse de las coordenadas espacio-tiempo, para adentrarse en una literatura que, no por



ser formalmente sencilla, deja de ser existencialmente profunda.

Rosario León Alonso, concluye: “Manuela y Anita Peñalver son dos personas que pugnan por exprimir su fruto más digno, más noble, más coherente”.

Narrador y poeta, Manuel Halcón interpreta las palabras de Pablo Neruda:

el poeta debe ser parcialmente cronista de su época. ¿De qué escritor puede decirse que no es, de algún modo poeta? Por eso yo, que fui testigo de aquel tiempo que me tocó en suerte vivir, me siento obligado, en cierto modo, a recoger residuos o partículas de historia que, por su pequeñez o excesivo intimismo, estaban destinadas a ser eliminadas de la historia con mayúsculas.

Carmen Iglesias en la inauguración de los Cursos de Verano de la Fundación Duques de Soria, subrayó el papel de vital importancia que las mujeres han tenido en el proceso, que supone la adopción de costumbres que han facilitado la convivencia. La revolución más clásica que se ha experimentado en España en los últimos 35 años ha sido la propia percepción que las mujeres tienen de sí mismas y también en sus relaciones con el resto de las personas.

A pesar de todos los progresos aún quedan 910 millones de mujeres sumidas en la pobreza, casi 130 millones de niñas sin escolarizar, medio millón de embarazadas que mueren en el parto cada año en los países subdesarrollados, 135 millones de mujeres que han sufrido mutilación genital y el 46% de las muertes por SIDA fueron mujeres. En muchos países los matrimonios siguen siendo de conveniencia y en su gran mayoría las mujeres forman parte de la economía sumergida donde las condiciones laborales son precarias. Las mujeres más cualificadas representan menos de la séptima parte de la totalidad de los funcionarios del estado en los países en vías de desarrollo.

A lo largo de estas páginas hemos intentado dar unas pinceladas a cerca de una serie de mujeres que intentaron abrir camino en la dura y larga lucha de la mujer por la consolidación de sus derechos. Mujeres que en unos casos adquirieron el compromiso de representar los males, contradicciones e injusticias de la realidad pasada y futura. Personajes femeninos en las novelas de Manuel Halcón, bien caracterizados física y psicológicamente, con atención bien precisa hacia el sufrimiento de los más débiles. Análisis de los sentimientos del mundo femenino, con particular atención a la vida de la mujer rural en Manuela, a principios del siglo XX en el campo andaluz: mujer enmarcada en una sociedad en la que no consigue independizarse. Obras literarias como ésta, brindan a las mujeres una importante ocasión de reflexión y atención hacia la realidad que las rodea. Escrita hace años, pero cuya problemática perdura.

Quisiera que mi intervención fuese un homenaje a la mujer, en un caso a la mujer rural andaluza, en otro, a la mujer que tiende a rebelarse. Mujeres trabajadoras, sufridoras, llenas de gestos que a veces no se aprecian. Mujeres muy válidas intelectualmente, defensoras de los derechos de la mujer y pioneras en el mundo de la

cultura hispano-italiana en los siglos XIX y XX.

Mujeres que a veces solas, moral e intelectualmente, mujeres que buscaron su habitación propia intentando ser en todo momento seres humanos.

## BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V.: Narradores Andaluces Contemporáneos, Madrid, Ibérico Europeo de ediciones, D.L. 1988.

Baquero Goyanes, Mariano: Estructuras de la Novela Actual, Madrid, Castalia, 1995.

Barthez, Roland: Ensayos Críticos, trad. De Carlos Puyol, Barcelona, Seix y Barral, 1967.

Majtin, Mijail: Teoría de la novela, Barcelona, Crítica, 1976.

Beauvoir, Simone de: El segundo sexo, vol. I y II, Cátedra, 2002.

Idem: Todos los hombres mortales, Edhasa, 1997.

Idem: La ceremonia del adiós, Edhasa, 2001.

Campo Alegre, María: La mujer como mito y como ser humano, Madrid, Cuadernos Taurus, 1961.

Idem: Mi atardecer entre dos mundos, Barcelona, Planeta, 1983.

De Castro, Rosalía: En las orillas del Sar, Cátedra, Letras Hispánicas, 2000.

Idem: Cantares Gallegos, Cátedra, Madrid, 1998.

Gheddo, Piero: I popoli della fame, Bologna, Emi, 1983.

Gordimer, Nadine: Ningún lugar, Semanige, Austral, 1999.

Halcón, Manuel: Obras Completas, editorial Prensa Española, Madrid, MCMLXXI.

Ibsen, Henrik: Casa de Muñecas, Cátedra, 2000

Morandini, Giuliana: La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra 800 e 900, Saggi tascabili, 61, Bompiani, Milano, 1997.

Maraini, Dacia: Mariana Ucria, Feltrinelli, 1998.

Morales Padrón, Francisco: Cartas a Dácil, Sevilla, Guadalquivir, ediciones de bolsillo, 11, 1998.

Martín Gaité, Carmen: Entre Visillos, Destino, Barcelona, 1976.

Idem: El Baleario, Cuentos Completos, Alianza, Madrid, 2002.

Idem: Pido la Palabra, Destino, Barcelona, 2002.

Pardo Bazán, Emilia: La Tribuna, Cátedra, Madrid, 1997.

Idem: La Quimera, Cátedra, Madrid, 1991.

Idem: Los Pazos de Ulloa, Cátedra, Madrid, 2001.

Idem: La Madre Naturaleza, Cátedra, Madrid, 1999.

Salisachs, Mercedes: La Voz del Árbol, Plaza y Janés, S.A. 1988.

Idem: Los Clamores del Silencio, Plaza y Janés, 2000.

Idem: Carretera intermedia, Plaza y Janés, Barcelona, 1999.

Idem Bacteria Mutante, Plaza y Janés, Barcelona, 1999.

## **En el Espejo de la Cultura: Mujeres e Iconos Femeninos**

Ruiz Copete, Juan de Dios: Conversaciones con Manuel Halcón, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1973.

Vallecillo López, José: La obra narrativa sobre el campo de Manuel Halcón, Diputación de Sevilla, Literatura, nº31. 2002

Idem: El Novelista Manuel Halcón. Biografía y Personalidad, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

Villanueva, Darío: El Comentario de Textos Narrativos. La Novela, Júcar, 1989.

Valbuena Prat, Ángel: Historia de la Literatura Española, Barcelona, Gustavo Gili, 1964.

CAPÍTULO XV  
PARALELISMO ENTRE LA POESÍA DE ROSALÍA DE CASTRO Y LA  
POESÍA FEMENINA ESCOCESA EN EL PERÍODO ANTERIOR A LA  
UNIÓN CON INGLATERRA<sup>1</sup>

María Marta SALORIO DÍAZ  
Universidad de A Coruña

1. INTRODUCCIÓN

No se sabe con certeza si Federico García Lorca había escrito sus *Seis poemas galegos* directamente en gallego o si necesitó ayuda de traducción. Eduardo Blanco Amor defendió a ultranza la galleguidad de este conjunto poético. De todas formas no es eso lo que realmente debería importar ya que lo emocionante y meritorio es el hecho de que la percepción del espíritu gallego se refleje de modo tan sorprendente. De hecho, Miguel García Posada, en sus notas aclaratorias a estos poemas lorquianos había comentado lo siguiente: “Por sus conocimientos folklóricos y poéticos, Lorca tenía cierta conciencia de lo que era el gallego como lengua literaria, y en este sentido no pudo negarse que hubiera una concepción ‘gallega’ de los poemas”.<sup>2</sup> Culturas tan diferentes como la gallega y la andaluza son como los polos opuestos que se atraen de tal manera que parece que no podría existir un extremo sin el otro. Del mismo modo, si retrocedemos a la época de la lírica española popular, podemos recordar a Mocádam de Cabra, creador del poema en árabe clásico: la *muwáshaha*, en la que encontramos la jarcha hispano-árabe de los siglos XI al XIII. En ellas, la mujer enamorada lamenta la ausencia del amado o *habibi*. Según Margit Frenk Alatorre, “[...] hay un hecho indudable: las jarchas reflejan, directa o indirectamente, una tradición poético-musical de tipo folklórico. La prueba decisiva de este hecho está en sus muchas coincidencias temáticas, estilísticas y métricas de tipo popular. Las canciones mozárabes pertenecen al género más característico de la primitiva lírica europea en lengua vulgar: la canción de amor femenina. Son compañeras [...] de la *cantiga d’amigo* gallego-portuguesa, [...]”

3

En Galicia, Rosalía había bebido de la tradición popular, cuando la cultura gallega ya estaba comenzando a marchitarse. Sus temas tan recurrentes a lo largo de su obra, la *saudade*, las sombras oscuras y la mitología de nación, entre otros, también los encontré en la poesía femenina escocesa perteneciente

al período anterior a la unión con Inglaterra. Concretamente son sorprendentes los paralelismos localizados en la poesía de la reina Mary Stuart (S. XVI). Mi objetivo es ofrecer estos sentimientos paralelísticos entre dos mujeres de épocas e idiomas diferentes pero teniendo en común el espíritu del sentir femenino y el padecimiento de la incompreensión sociocultural.

## 2. LA POESÍA ESCOCESA FEMENINA EN EL PERÍODO ANTERIOR A LA UNIÓN CON INGLATERRA

Las mujeres suelen ser generalmente excluidas de las antologías de la literatura escocesa. Afortunadamente, en estos últimos años está aumentando la tendencia a incluirlas con sus respectivos y pormenorizados estudios y comentarios. Habría que reconocer que el estudio histórico de la literatura escocesa del autor Roderick Watson nombra a alguna poeta pero con muy poca profundidad de estudio<sup>4</sup>. Por supuesto, me estoy refiriendo al período que abarca desde la etapa gaélica hasta la unión (1707). Me parece sorprendente no hacer siquiera una referencia a la reina poeta escocesa del siglo XVI: Mary Stuart, ya que considero sus escritos dignos de ser estudiados por la variedad temática y por los curiosos paralelismos que existen con los poemas de la poeta gallega Rosalía de Castro (s. XIX). Sin embargo, el estudio literario editado por Douglas Gifford y Dorothy MacMillan, *A History of Scottish Women's Writing*, es una completísima antología de la historia literaria de la mujer escocesa donde descubrí, entre otras autoras, a Mary Stuart<sup>5</sup>. Del mismo modo, con respecto a Rosalía hay que tener en cuenta lo que Marina Mayoral expresa en su introducción a *La poesía de Rosalía de Castro*<sup>6</sup>:

*Durante muchos años el silencio de la crítica envolvió la obra de Rosalía de Castro. Como ejemplo de este olvido citó Azorín —y desde entonces se cita siempre— su ausencia de las antologías de Valera y Menéndez y Pelayo. Entretanto, Rosalía se iba convirtiendo en algo más que una figura histórica y literaria. Se iba haciendo un símbolo, una encarnación del alma de Galicia. Cuando la crítica volvió los ojos hacia ella, el proceso había llegado a su fin: Rosalía era —es— ya un mito. Silencio y mitificación han hecho de ella un figura mal conocida. La complejidad de su obra y sus circunstancias biográficas aumentaron las dificultades para su conocimiento.*

Ya Augusto Cortina, en su introducción de *Obra Poética*, antología de Rosalía de Castro publicada en el año 1968, había citado lo siguiente<sup>7</sup>:

*Azorín, al consagrarle un hermoso recuerdo en El paisaje de España visto por los españoles, dice que la primera antología en que figuró es la Fitzmaurice-Kelly: Oxford book of spanish verse [sic]..., Oxford, 1913. Entiéndase la primera antología extranjera, pues sus obras aparecen, por lo menos, en dos antologías anteriores: Galicia y sus poetas, por L. de Saralegui y Medina (Ferrol, 1886); donde figura con cinco [poemas]; y la Literatura gallega ... con una gran antología de 300 trabajos..., Por E. Carré Aldao (Barcelona, Maucci, 1911) donde se incluyen tres.*

2.1. S. XVI: la poesía renacentista de Mary Stuart y los paralelismos con la poesía romántica de Rosalía de Castro

2.2.1. *Figuras míticas*

Sarah M. Dunnigan afirma que la biografía intelectual y espiritual de Mary Stuart se podría construir a partir de sus palabras propias más que de los datos hagiográficos<sup>8</sup>. Lo mismo se puede decir del conjunto poético de Rosalía. Desde *La Flor*, pasando por *A mi madre*, *Cantares Gallegos*, *Follas Novas* hasta *En las Orillas del Sar* se nos ofrece un amplio abanico de dimensiones humanas de la poeta como si se tratase de un diario con anotaciones epifánicas de los momentos puntuales de su vida encarnadas en canciones, lunas, negras sombras, alegrías, tristezas... Lo mismo podemos decir de la obra poética de Mary Stuart, que consiste en una elegía de 66 líneas, dos poemas a la reina Elizabeth, 16 sonetos, un sexteto perteneciente a la 'secuencia' de 11 sonetos seculares, la 'Méditation' de cien líneas, dos poemas, un cuarteto conservado en el *Book of Hours* con cuartetos y líneas fragmentarias. Solamente los sonetos de amor secular y la 'Méditation' fueron publicados estando ella viva<sup>9</sup>.

2.2.2. *El sentimiento de la 'saudade'*

Con estas palabras en su nota biográfica de una antología poética de Rosalía editada en Portugal, Jaime Brasil había hecho referencia a este elemento tan frecuentemente nombrado y a la vez tan ambiguo a pesar de ser un sentimiento tan pormenorizadamente estudiado: "A saudade da terra natal deu asas ao seu génio . Reviveu, com os olhos da alma, as paisagens queridas da sua infância e os sofrimentos do seu povo. [...]"<sup>10</sup> En la misma introducción de esta antología Ramón Otero Pedraio decía que: "A grave poesía dos subúrbios compostelanos foi o berço de Rosalía. Há na sua tristeza algo dos loureiros das ruínas e também um ansiar, envolto em saudade [...]"<sup>11</sup> Uno de los admiradores estudiosos más conocidos de Rosalía es Domingo García Sabell, que, en su ensayo "A realidade humá de Rosalía" nos dice que: "Rosalía sinte i espresa, como dí Ramón Piñeiro, 'a soedade ausoluta do seu ser'."<sup>12</sup> Precisamente Luciana Stegagno Picchio publicó un ensayo titulado "A filosofía da saudade: saudades de Ramón Piñeiro" tan precioso como interesante sobre este misterioso sentimiento. En él nos habla de la *soledad* española; de la *solitude* latina; de la *morriña* gallega, derivación de *morrer* (*morir* en castellano); de la *disio* italiana o de la *dor y doru* romanas. Mas ninguna de ellas parece corresponder a la exclusiva sentimentalidad saudosa galaico-potuguesa definiéndola de este modo:<sup>13</sup>

*A saudade, nota distintiva da espiritualidade galaico-portuguesa non é un simple estado psicolóxico, como sería por exemplo o da morriña, senón unha vivencia orixinal, de plena significación ontolóxica. O desenvolvemento dunha filosofía galaico-portuguesa baseada na peculiaridade espiritual da comunidade tería interese verdadeiramente universal pois non só permitiría ós galego-portugueses comprender mellor o seu propio ser, senón que representaría unha contribución fundamental do pensamento filosófico europeo.*

También es muy interesante el estudio realizado sobre la *saudade* por parte de Marina Mayoral preguntándose si es soledad, mal de ausencia o melancolía. Recopila las opiniones de Teixeira de Pascoaes, Vicente Risco, Castelao, Nóvoa Santos y Rof Carballo, entre otros. La más cercana a mi sentimiento es la de Pascoaes, que dice que la *saudade* es un sentimiento esencial del espíritu lusitano, sin equivalente en otras lenguas, que surgió de la mezcla del paganismo greco-romano y el cristianismo judaico . Es decir: el deseo carnal y el espiritual. La *saudade* es la Tristeza y la Dicha, la Luz y la Sombra, la Vida y la Muerte. La *saudade* es el Alma Universal, donde se realiza la unidad de todo lo existente.<sup>14</sup> La razón por la que me gusta esta definición es porque va del exclusivismo lusitano hasta abarcar un todo cósmico y panteísta que se puede observar tanto en Rosalía como en Mary Stuart. En Rosalía la *saudade* es un sentimiento de ausencia de la tierra pero también de las personas que murieron o que no correspondieron con sus sentimientos. Veamos este ejemplo en el que destaco la última estrofa del poema ‘Aquelas risas sin fin’ (ll. 13-16):

*Todo é silencio mudo,  
soidá, delor,  
onde outro tempo a dicha  
sola reinou...*<sup>15</sup>

En este poema rosaliano podemos respirar un pasado feliz nostálgico que ya no existe en el presente o bien una situación pasada, compartida con personas que tal vez murieron, que, comparada con el presente es preferiblemente mejor. A continuación, veamos este fragmento de la elegía ‘En mon triste et doux chant’ (ll.13-18), de Mary Stuart:

*Qui en mon doux printemps  
Et fleur de ma jeunesse  
Toutes les peines sens  
D'un extrême tristesse,  
Et en rien n'ai plaisir  
Qu'en regret and désir.*<sup>16</sup>

Sarah M. Dunnigan comenta este fragmento utilizando con precisión expresiones como “invoked ‘presences’” y “solitude” . Las palabras “presences” y “solitude” me parecen de vital interés en este estudio paralelístico.<sup>17</sup> Incluso la palabra “presences” me lleva directamente al tema de las sombras rosalianas, que analizaré a continuación, ya que una de las interpretaciones que veremos de las *sombras* son precisamente esas presencias del pasado que ya no están en la vida presente.

2.2.3. *Las sombras saudosas...*

Marina Mayoral identifica las sombras como “[...] seres que ya han dejado de existir. Pero la muerte no supone la inmediata transformación en sombra.”. Y en cuanto a la cuestión sobre donde habitan esas sombras, explica que las sombras “[...] parecen sentir predilección por los lugares conocidos, frecuentados durante su vida, [...]”. También nos ofrece otras posibilidades de la figura de la sombra: “la percepción de la nada del ser”, “un mal recuerdo” o “el origen de Rosalía”...<sup>18</sup> En el “Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo”, celebrado con motivo del centenario del nacimiento de la poeta, el tema de las sombras abarca una serie contundente de ensayos de los que se pueden recoger múltiples valoraciones de estas presencias o sombras omnipresentes en su poesía. De entre las variadas interpretaciones de Joanna Courteau, quisiera destacar los versos que cita de Fernando Pessoa: “Sombra entao é / uma coisa que / nao se ouve / mas se vê”.<sup>19</sup> En relación a las opiniones referentes al origen, los malos recuerdos o el vacío del propio ser, quisiera resaltar el primer cuarteto de la composición poética de Mary Stuart titulada ‘Que suis ie helas’(ll. 2-4):

*Je ne suis fors qu'un corps prive de coeur  
vn ombre vayn vn obiect de malheur  
Qui n'a plus rien que de mourir envie.*<sup>20</sup>

Las frases “ombre vayn”, “object de malheur”, “mourir envi”... reflejan ese deseo de muerte en vida. La voz femenina del poema se siente vacía de su propio ser y por lo tanto ella misma se considera una sombra resultante de su *saudade*. Aflora en mi memoria el poema de Rosalía “Teño un mal que non ten cura”, que pertenece al conjunto poético de *Follas Novas*, del que resalto especialmente la primera estrofa (ll. 1-4):

*Teño un mal que non ten cura,  
un mal que naceu comigo,  
y ese mal tan enemigo  
levarám'à sepultura.*<sup>21</sup>

### 3. CONCLUSIÓN

En la poesía franco-escocesa renacentista de Mary Stuart, además de los dos aspectos paralelísticos más destacables, la *saudade* y las sombras, también habría que comentar el binomio poético-musical de ambas poetisas como si tuviesen una intuición artístico-natural de componerlos para ser cantados. Con respecto a Rosalía, tenemos claros ejemplos con las musicalizaciones realizadas por parte del cantante coruñés Pucho Boedo en su etapa con la orquesta Los Tamara.<sup>22</sup> Habría también que destacar la revolución literaria de Mary Stuart con el uso del pronombre sujeto usado en primera



persona del singular como demanda expresiva del discurso femenino renacentista para poetizar el sentimiento amoroso. Ambas compartían ese sentimiento de aislamiento, mezcla de paganismo, religión y también la filosofía platónica. Y ya para terminar, decir que ha sido apasionante sumergirme en este homenaje personal hacia Rosalía de Castro, ya que ella resurgió la lengua gallega de un modo maternal, romántico y espontáneo con todas sus consecuencias. No sólo es importante el talento poético sino también el intento de compartirlo con los demás como acto amoroso hacia el arte y la tierra.

### (Notas)

<sup>1</sup> Este ensayo es el resultado de un Trabajo de Investigación Tutelado por el profesor David Clark Mitchell, que realicé en mi segundo año de estudios de Tercer Ciclo de Filología Inglesa (curso 2001-02) en la Facultad de Filología de A Coruña, cuyo tema se centraba en la producción literaria existente en Escocia en el periodo anterior a la unión con Inglaterra.

<sup>2</sup> Ver: García-Posada, Miguel (ed) (1998). Notas a *Seis poemas galegos en Poeta en Nueva York / Diván del Tamarit / Seis poemas galegos*, de Federico García Lorca. Barcelona: RBA Ed., S.A., pág. 150.

<sup>3</sup> Ver: Frenk Alatorre, Margit. (ed) (1989). *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Ediciones Cátedra, págs. 12-13.

<sup>4</sup> Watson, Roderick (1988). *The Literature of Scotland*. London: Macmillan Publishers Ltd.

<sup>5</sup> Gifford, Douglas y MacMillan, Dorothy (eds.) (1997). *A History of Scottish Women's Writing*. Edinburgh University Press.

<sup>6</sup> Ver: Mayoral, Marina (1972). *La poesía de Rosalía de Castro*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica Ed. Gredos, pág. 15.

<sup>7</sup> Ver: Cortina, Augusto (ed.) (1968). *Obra poética de Rosalía de Castro*. Madrid: Colección

Austral Espasa Calpe, S. A., págs. 33-34.

<sup>8</sup> Ver: Dunnigan, Sarah M. (1997). "Scottish Women Writers c. 1560-c. 1650", en Douglas, G. y MacMillan, D., pág. 17.

<sup>9</sup> Idem., pág. 17.

<sup>10</sup> "La *saudade* de la tierra natal dio alas a su genio. Revivió, con los ojos del alma, los paisajes queridos de su infancia y los sufrimientos de su pueblo" (mi traducción). Ver: Brasil, Jaime (1958). Nota biográfica en *Antología Rosalía de Castro*, Porto: Livraria Galaica, pág. 13.

<sup>11</sup> "La grave poesía de los suburbios compostelanos fue la cuna de Rosalía. Hay en su tristeza algo de los laureles de las ruinas y también una ansiedad, envuelta en *saudade* [...]" (mi traducción). Ver: Otero Pedraio, Ramón (1958). Prefacio a *Antología Rosalía de Castro*, pág. 5.

<sup>12</sup> "Rosalía siente y expresa, como dice Ramón Piñeiro, 'la soledad absoluta de su ser'." (mi traducción). Ver: García Sabell, Domingo (1968). "A realidade humá de Rosalía" ("La realidad humana de Rosalía"). Vigo: *Grial Revista Galega de Cultura*, nº 22, Outubro, Novembro e Decembro, pág. 385.

<sup>13</sup> "La *saudade*, nota distintiva de la espiritualidad galaico-portuguesa, no es un simple estado psicológico, como sería por ejemplo el de la morriña, sino una vivencia original, de plena significación ontológica. El desarrollo de una filosofía galaico-portuguesa basada en la peculiaridad espiritual de la comunidad tendría interés verdaderamente universal pues no sólo permitiría a los gallego-portugueses comprender mejor su propio ser, sino que representaría una contribución fundamental del pensamiento filosófico europeo" (mi traducción). Ver: Stegagno Picchio, Luciana. (1995) "A filosofia da saudade" ("La filosofía de la *saudade*"). Vigo: *Grial Revista Galega de Cultura*, nº 126, Abril, Mayo, Junio. Tomo XXXIII, págs. 175, 176 y 179.

<sup>14</sup> Ver: Mayoral, Marina (1972), págs. 197-198.

<sup>15</sup> "Todo es silencio mudo, / soledad, dolor, / donde en otro la dicha / sólo reinó" (mi traducción). Ver: de Castro, Rosalía (1985). *Cantares Gallegos / Follas Novas*. A Coruña: Editorial Atlántico, pág. 190.

<sup>16</sup> "En la felicidad de mi primavera, / y en la frescura de mi juventud, / todas las penas me causan / una profunda tristeza, / y en nada complacencia siento / excepto en mis lamentaciones y deseos" (mi traducción). Ver: Dunnigan, S.M., (1997), en Gifford y MacMillan , págs. 18-19.

<sup>17</sup> Idem, pág. 19.

<sup>18</sup> Ver: Mayoral, Marina (1972), págs. 24, 29 y 31.

<sup>19</sup> "Sombra entonces es / una cosa que / no se oye / pero se ve" (mi traducción). Ver: Courteau, Joanna (1986). "A reconstrução da sombra na poesía de Rosalía de Castro" ("La reconstrucción de la sombra en la poesía de Rosalía de Castro"), en *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu Tempo*. Servicio de publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pág. 244.

<sup>20</sup> "No soy más que un cuerpo cuyo corazón se ha convertido, / en una vana sombra, un objeto de infortunio / que tan sólo posee la muerte en vida" (mi traducción). Ver: Gifford y MacMillan (1997), pág. 25.

<sup>21</sup> "Tengo un mal que no tiene cura, / un mal que nació conmigo, / y ese mal tan enemigo / me llevará a la sepultura" (mi traducción). Ver: de Castro, R. (1985), pág. 242.

<sup>22</sup> Los Tamara (1987). *Los Tamara*. Madrid: Dial Discos. Compact disc, (1991) *14 éxitos d'oro de Los Tamara*, (1992) *A miña terra galega*. O' enxebre.

## CAPÍTULO XVI COMUNICACIÓN, MULTIPLICIDAD DE LAS CULTURAS Y FEMINISMOS.

Víctor Manuel SILVA ECHETO  
Universidad de Playa Ancha, Chile

El sedentarismo no es una de las características genéticas de nuestra especie; se ha ido consolidando relativamente tarde, con toda probabilidad en estrecha relación con la invención de la agricultura. Nuestra existencia primaria fue la de cazadores, recolectores y pastores. Este pasado nómada acaso explique ciertos rasgos atávicos de nuestro comportamiento, que a primera vista pudieran parecer inexplicables, como son, por ejemplo, el turismo masificado o la pasión por el automóvil.

Hans Magnus Enzensberger

Pero sobre todo pone de manifiesto otras relaciones con las mujeres, con los animales, puesto que todo lo vive en relaciones de *devenir*, en lugar de efectuar distribuciones binarias entre “estados”: todo un devenir- animal del guerrero, todo un devenir- mujer, que supera tanto las dualidades de términos como las correspondencias de relaciones.

Gilles Deleuze y Félix Guattari.

### INTRODUCCIÓN

En esta etapa histórica, los dispositivos de comunicación (mediáticos, informáticos) se han convertido en uno de los principales *agentes* de conformación de los procesos de subjetivación. Por otro lado, el capitalismo y el patriarcado (dos de los ejes, juntos con el colonialismo, desde los que se ha articulado el poder de Occidente y se han construido las modernidades) ven emerger movimientos culturales (diversos y/o diferentes) e irrumpir el feminismo como agente de cambio, abriéndose diferentes frentes liberadores. “Los dobles” del Hombre (Foucault, 1966, 1986) blanco, occidental y masculino desde los que se construyeron sus propias representaciones, son desarticulados al emerger “aquellos ‘otros’ (mujeres, nativos, los colonizados, los sometidos a servidumbre temporal por contrato [*indentured*] y los esclavizados)”, quienes, en otros espacios, no tenían historias (Bhabha, 1994, 2002: 237- 238). Éstos aparecen en la superficie, sus *palimpsestos* desafían cualquier pureza o sueño identitario

ahistórico o de la Historia trascendental.

### TRANSMODERNIDAD

De esa forma, la anunciada muerte del Hombre, el vaciamiento del sujeto, la desaparición del autor, todas ellas variantes de la muerte de la identidad y de la crisis de sentido en la posmodernidad, podrían asumirse, sin mucha discusión, como características destacadas de este momento histórico. Además de la posmodernidad, a ello han contribuido de manera fundamental los discursos poscolonialistas, así como la variante latinoamericana de los Estudios Culturales. En ese contexto, también se deben mencionar los estudios en Comunicación que han señalado la importancia de los dispositivos de comunicación en la conformación de los procesos de subjetivación. Por tanto, nos encontramos en un final de un siglo y un comienzo de otro, como señalábamos en otro sitio (Silva, 2004), donde “los prefijos *post* (*estructuralista, moderno, colonialista*) y *neo* (*liberal, conservador, marxista*)”, han eliminado todo residuo de nombre propio y han colocado a “la existencia en el marco de una tenebrosa sensación de sobrevivencia, de vivir en las fronteras del presente”.

### EL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA HABILIDAD ÉTICA

Con referencia a los discursos poscoloniales, hay que destacar junto con Homi K. Bhabha (1994, 2002: 92- 93), que han puesto en el primer plano la relación entre raza y sexo, ya que la conformación de la subjetivación colonial exige la articulación de la diferencia racial y sexual. “Esa articulación se vuelve crucial si se sostiene que el cuerpo está siempre simultáneamente (aunque conflictivamente) inscripto tanto en la economía del placer y el deseo como en la economía del discurso, dominación y poder” (Bhabha, 1994, 2002: 92). Al referirse al concepto de *articulación*, Homi K. Bhabha, está desencializando la noción de *identidad*, “en el sentido en que esa palabra misma niega una identidad ‘original’ o una ‘singularidad’ a objetos de diferencia sexual o racial” (Bhabha, 1994, 2002: 92). Tampoco se puede obviar que esa concepción del *sujeto marcado* o la corporeidad del sujeto, no es solamente parte del discurso poscolonial y se relaciona directamente con otras nociones como las de *enacción* de Francisco Varela, clave en la visión *ética* de ese autor. Varela (1992, 2002: 66), comparte muchas ideas con el pensamiento poscolonial no solamente porque proponga como soluciones a los conflictos contemporáneos el budismo o el confucionismo, sino porque niega la existencia de un ser unitario sólido y centralizado. Señala Varela (1992, 2002: 67):

El computacionalismo de la ciencia cognitiva abraza la idea de que el ser o el

sujeto cognitivo aparece fundamentalmente fragmentado; establece procesos mentales o cognitivos de los que, no sólo no somos concientes, sino que además ni siquiera podemos llegar a concienciarnos de ellos.

La complejidad que se le plantea a la visión *ética* de Francisco Varela, es decir, a la enacción como la confrontación inmediata de los cuerpos con la realidad, es cómo se asume esa *enacción* en momentos de viajes y nomadismos por el mundo, en la producción cultural por parte de dispositivos de *tele- comunicación*, de fractura de las distancias espacio- temporales y de la emergencia de tiempos y espacios simulados. Si se habla de viajes, nomadismos o peregrinaciones, hay que destacar en la conformación de esos procesos de subjetivación, por parte de los dispositivos de comunicación, las características transnacionales y “traduccionales” de la cultura. La primera motivada fundamentalmente por el incremento de las migraciones de los países periféricos a Europa y Estados Unidos; las viajes entre los propios países del, en otro momento, considerado Tercer Mundo; la desarticulación de la distinción entre Primer y Tercer Mundo; la red del Imperio, que implica que ya no es el centro Imperialista el que define las lógicas políticas, culturales y económicas del mundo sino un área abierta, rizomática y desterritorializada y, finalmente, las alianzas entre cultura y naturaleza (que tanto le deben a la concepción ética spinosista) que llevan a reformular estos conceptos desde perspectivas abiertas, flexibles, criollas y múltiples. Estos movimientos producen un nuevo pliegue que es el de la cultura como traducción, como intercambio sígnico que en ese movimiento de traducción permanente no permite su estancamiento, ni posibilita los esencialismos. La enacción propuesta por Francisco Varela en *La habilidad ética*, permite en momentos de intercambios culturales y en el relato sobre las multiplicidades culturales que narran los dispositivos de comunicación desde las *zonas de contacto del mundo*, corporeizar la otredad, conformar cuerpos híbridos, ubicados *entre* la naturaleza y la cultura, *entre* los hombres y las mujeres y mezclar *los distintos colores raciales y simbólicos de las naciones* (banderas, escudos) que peregrinan por el mundo. Vale aclarar, con referencia a esta visión ética sobre la corporeidad, que los cuerpos, como señala Donna Haraway (1991), no empiezan, ni terminan en la piel ni incluyen, en el mejor de los casos, “otros seres encapsulados por la piel”. Esto es, la corporeidad ni comienza ni termina en la piel del sujeto, menos aún en la *pos, trans* o *sobremodernidad* donde asistimos a la emergencia de subjetivaciones sin sujetos o sujetos vacíos, pero no vaciados corporalmente sino de los organismos (del patriarcado, el capitalismo o el racismo), porque como señalaban Gilles Deleuze y Félix Guattari (2000), el cuerpo sin órganos se opone al organismo no al

cuerpo, este se complementa con el otro en los procesos de territorialización y desterritorialización y de pliegue y despliegue. Cláude Lévi- Strauss (1971: 16), consideraba oportuno aportar informaciones de una “riqueza insospechada” sobre la importancia de las tecnologías corporales para los procesos de intercambio y contactos culturales. La cultura contemporáneamente no se limita a lo racial sino que el concepto involucra a todos aquellos sectores que están tanto dentro como fuera de los límites de unas determinadas culturales, esto es, mujeres, hombres, homosexuales... Estas aportaciones, sobre las relaciones corporales, “que se sitúan en un pasado lejano y cuyos gestos, en apariencia insignificantes, transmitidos de generación en generación, protegidos incluso por su misma insignificancia, dan mejor testimonio que los yacimientos arqueológicos o los monumentos a determinadas personas” (Lévi- Strauss, 1971: 16).

No obstante, actualmente el tema se complica más que en aquellos momentos disciplinarios, de encierros visibles o panópticos lumínicos, donde se podían delimitar con mayor facilidad y vigilar los cuerpos *presencialmente*. En las sociedades de control (Deleuze, 1990, 1996) se diseminan los mecanismos de poder y éste se vuelve más blando, flexible, híbrido, mutante y, por ello, complica aún más su ubicación. Foucault (1991: 165), refiriéndose a ese pasaje entre las sociedades disciplinarias y las sociedades de control, señala: “(...) creo que actualmente el Estado se halla ante una situación tal que no puede ya permitirse ni económica ni socialmente, el lujo de ejercer un poder omnipresente, puntilloso y costoso. Está obligado a economizar su propio ejercicio del poder”. En el siglo XIX y en las primeras décadas del XX, el orden interior era proyectado, programado como una disciplina exhaustiva, se ejercía en forma constante e ilimitada sobre todos y cada uno de los individuos. Los cuerpos eran artefactos para ser vistos por el guardia que controlaba la torre panóptica. Si tradicionalmente el poder es lo que puede ser visto, lo que se despliega y manifiesta a sí mismo, pero que paradójicamente encuentra el mero principio de su poder en el movimiento por el cual éste se despliega, en las sociedades disciplinarias son los sujetos del poder los que deben ser vistos. La iluminación de las subjetivaciones asegura la fuerza del poder que se ejerce sobre ellos. Lo que mantiene al individuo de la disciplina *sujetado* es el hecho de ser visto ininterrumpidamente. Siempre es susceptible de ser mirado.

Las sociedades de control, al igual que el capitalismo tardío y la comunicación (como elemento característico del capitalismo de nuestros días), descodifican permanente las codificaciones, esto es, desterritorializa o despliega los territorios desde los que se construía cierto sedentarismo corporal. Hoy, el cuerpo viaja, se encuentra con otros cuerpos, se *enacciona* en el recorrido del nómada. A nivel comunicativo, los artefactos producen simulacros

autoconsistentes, signos sin referencia ni estabilidad representativa. Es frente a esa situación, que un pensamiento ético, desde la enacción, podría permitir conformar desde el nomadismo áreas de negociación y traducción cultural.

## LA GLOBALIZACIÓN DE LA ALDEA: IDENTIDADES E INFORMACIÓN

Otra clave que nos permitirá integrar esa visión ética de Francisco Varela con las características reseñadas de la contemporaneidad (viajes, tecnologías de la comunicación, poderes virtuales, aceleración, fractura espacio-temporales, multiplicación de temporalidades y de identidades de género, raza y económicas), es el estudio de los procesos de *glocalización*, que se producen, más que en ninguna otra parte, en los dispositivos de comunicación. La noción de *glocalización* permite estudiar los procesos locales y cotidianos en la construcción identitaria así como su estrecha relación con procesos globales o mundiales. En Pierre Bourdieu (1979, 1998: 171- 172) asumen la forma de los *estilos de vida* y son los productos sistemáticos de los *habitus*. Francisco Varela, por su parte, define esos dispositivos como *microidentidades* y a su correspondiente situación real la denomina *micromundos*. Estas dos concepciones nos permiten acercarnos al intercambio cultural y a la relación entre sujetos de colectividades distintas, en la medida en que “el quienes somos’ en un momento determinado no se puede disociar de lo que otras cosas y otras personas representan para nosotros” (Varela, 1992, 2002: 25). Es decir, *la enacción* se produce en procesos dialógicos y polifónicos, parafraseando a Bajtín. Implica renegociar los procesos de subjetivación desde un tercer lugar o espacio híbrido como es “el campo intersubjetivo” (Bhabha, 1994, 2002: 231). En cierta forma, implica asumir la *criollización* (Glissant, 1996, 2002) como mezcla desordenada de significaciones, como proceso de mestizaje que emerge en la encrucijada cultural.

Esas *microidentidades* y sus correspondientes *micromundos* pueden analizarse paralelamente a esos procesos de *glocalización*, donde local infecta lo global –desde la *telecomunicación* los ejemplos abundan- y un movimiento (lo global) no permite ser considerado con independencia del otro (lo local). Hoy asistimos a la irrupción de fundamentalismos de todo tipo (religioso, político) que remarcan sus identidades locales, micros, pero la difusión de sus proclamas tiene alcance global, al ser relatadas sus reivindicaciones por los *mass media*. Internet también se ha convertido en un *no lugar* mundial pero paralelo a ese movimiento se encuentran millones de reivindicaciones locales o de *microidentidades* en el ciberespacio. Volvemos a la consideración de Francisco Varela de las microidentidades y los micromundos que ellas van conformando.

La esquizofrenia cultural (Jameson, 1991) que enfrenta –en su devenir-

a las subjetividades a una mezcla desordenada de informaciones procedentes de los sitios más diversos y la *globalidad de la aldea*, parafraseando a Marshall McLuhan, adquiere validez al convivir las subjetividades en un mundo cada día más ancho y amplio pero paralelamente más *aldeano*. Un mundo de la información, donde no hay más macrorelatos ni macroidentidades, sino *acontecimientos*, construcciones de *actualidades*, fuerzas enunciativas que no remiten a criterios de verdad o falsedad sino precisamente a performativos que crean lo que anuncian. McLuhan (1993) llamó la atención sobre el modo en que la evolución de las sociedades hacia un futuro de telecomunicación total de la información implicaría cambios sustanciales y decisivos en la definición de lo humano, “tal y como lo humano ha podido concebirse en una historia de la cultura occidental que alcanza uno de sus momentos culminantes, precisamente, en la Declaración Universal de Derechos del Hombre” (Pardo, 1999: 27). Pero este no es un movimiento unidireccional, ni solamente globalizador, sino que, desde los años '50, el mundo se encuentra en una fase de reordenamiento del territorio, donde se han reforzado –también– comunidades rurales y campesinas, micro- ciudades de inmigrantes que a miles de kilómetros de distancia de su lugar de origen conforman sus nuevos espacios de convivencia, y otras recuperaciones de lo local que van desde la religión, hasta rituales más o menos desconocidos en otras épocas fuera de su contexto regional. De esa forma, el término “globalización” es un desafío para la tradición intelectual de las ciencias humanas y, fundamentalmente, para los *mass media* que relevan contemporáneamente los procesos de subjetivación.

Por otra parte, este fenómeno que puede ser bautizado como *glocal* o de *aldeanización de lo global*, implica que se pierdan los sentimientos de pertenencia a una ciudad, un país o un territorio determinado, así como motiva la desaparición de la ciudad y del espacio público. Prueba de ello es que los (des) territorios globales y virtualmente planetarios (aldeas globales disgregadas y dispersas) son cada vez más objeto de privatización: **privada** es la información, **privado** es el conocimiento, hasta incluso las nuevas guerras son **privadas**. Es de esa forma que primero va el ejército y la televisión y luego las empresas multinacionales para diseñar el nuevo territorio.

La enacción –como clave de la habilidad ética– permite corporeizar desde lo presencial pero también desde la virtualidad, asumiendo la fractura espacio- temporal y la multiplicación de tiempos y espacios como la de un cuerpo sin dimensiones o cuerpo sin órganos pero no desposeído de corporeidad sino de dominaciones orgánicas que llenan el cuerpo de poderes occidentales, blancos y masculinos.



## COMUNICACIÓN, INFORMACIÓN, CULTURAS Y FEMINISMOS

Un último punto que hay destacar –en torno a la construcción de la corporeidad con referencia a los ejes: comunicación y multiplicidad de culturas– es el del feminismo, ya que los discursos sobre las mujeres han colocado en el debate dominaciones patriarcales pero también económicas y raciales. Por ello, la mujer migrante –y los simulacros que sobre ella se reproducen en los dispositivos de comunicación– articulan esos tres ejes (dominaciones masculinas, blancas y capitalistas) y permiten enfrentarse a esos mecanismos de poder, desde la habilidad ética de la *enacción* donde el cuerpo asume un poder liberador. Los *mass media* (desde dispositivos audiovisuales o publicitarios) reproducen cuerpos de mujeres que siguen las pautas de belleza occidental y producen graves problemas de sanidad en las jóvenes. El biopoder (Foucault, 1976, 1980) –quizás en su ejemplo más radical– controla la vida y la muerte, convierte a las jóvenes mujeres en flacas modelos publicitarias. Desde el racismo mediático *marca* para marginarlas o expulsarlas al afuera a las negras, las gordas, las que presentan capacidades diferentes. La ética de la *enacción* permite enfrentarse a ese nuevo racismo sin razas revalorizando la corporeidad pero, aclarando, que no es la que comienza o termina en la piel, sino en la variedad de dispositivos que conforman cuerpos híbridos entre la naturaleza y las máquinas, entre las razas, los sexos y las culturas. Los cuerpos poblados de prótesis, de acciones performativas (*performances*), los cuerpos blancos, negros, amarillos, todos mezclados que –como nómadas– deambulan desestabilizando las narrativas identitarias puras. El biopoder afecta más que a nadie a las mujeres negras, por ello indicábamos el carácter paradigmático de la mujer inmigrante. Pero hay otros ejemplos como es el del llamado “*trauma poscolonial*”. Citamos de la edición del 28 de marzo de 2004 del diario *El País* de España:

Blanquearse, desteñirse, es la obsesión que persigue a millones de africanas que diariamente se untan productos abrasivos en la piel para ser un poco menos negras, para subir en el escalafón social y lograr el objetivo final: volverse más deseables y gustar y gustarse más. En la carrera hacia el triunfo social pierden la melanina y contraen enfermedades cutáneas que van desde quemaduras, estrías, acné, alergias, hasta el cáncer de piel (Carbajosa, 2004: 10).

Estas *mascaras blancas incrustadas en las pieles negras*, parafraseando a Frantz Fanon, comenzaron a practicarse en pleno proceso poscolonial, esto es, a fines de los años '70. El fenómeno debido a los dispositivos de comunicación ha continuado creciendo. Continúa señalando la noticia aparecida en el diario *El País*:

Los iconos de belleza occidentales no conocen fronteras e inundan las pantallas de televisión de las aldeas más remotas del África más profunda. Ellos y ellas se dejan seducir por la blancura televisiva y se destrozan el cuerpo (sobre todo ellas) con tal de clarearse. La cara, la espalda, el pecho, el codo, los pies, las axilas. Cualquier centímetro de piel es susceptible de despigmentarse y, por lo tanto, de volverse un poco menos oscuro (Carbajosa, 2004: 10).

*Ellos las prefieren blancas*, asegura una adolescente senegalesa... La *mitología blanca* (Derrida, 1989) que refleja, desde la actualidad comunicativa, la cultura occidental como el único valor posible. El interesante estudio de Fanon *Piel negra, máscaras blancas* muestra esa incomodidad del sujeto(a) colonizado con su cuerpo, con su negritud, esa necesidad de blanquearlo, aunque no sea más que a través de las máscaras. Ese lugar de la otredad, no obstante, no es fijo, sino movilizable, un *entre*, o sea, una grieta que desestabiliza la construcción de la identidad. Como señala Bhabha:

El lugar del Otro no debe ser imaginado, como sugiere a veces Fanon, como un punto fenomenológicamente fijo opuesto al yo [*self*], que representa una conciencia culturalmente extraña. El otro debe ser visto como la negación necesaria de una identidad primordial, cultural o psíquica, que introduce el sistema de la diferenciación que permite que lo cultural sea significado como una realidad lingüística, simbólica, histórica (...) el sujeto del deseo nunca es simplemente un Mí- mismo [*Myself*], entonces el Otro nunca es simplemente un *Esomismo* [*It-self*], una fachada de identidad, verdad o desreconocimiento (Bhabha, 1994, 2002: 73).

### CONCLUSIONES

Como conclusiones iniciales de este estudio podemos señalar que la actualidad se construye, simuladamente, desde los artefactos de comunicación. Asimismo, hoy es una de las claves en la producción de subjetivaciones. Éstas se construyen en un contexto de fractura espacio- temporal que vuelve inconsistente una corporeidad que comience o termine en la piel. Por lo tanto, produce otro tipo de corporeidades virtuales, de cuerpos sin órganos. De cuerpos nómadas que deambulan en la búsqueda de liberaciones de los sistemas patriarcales, capitalistas y masculinos. Si la comunicación, desde los dispositivos mediáticos, es uno de los paradigmas del capitalismo tardío, cada día más mutante, híbrido y desterritorializado, la *enacción* (como ética de la corporeidad) libera los cuerpos de la pesada carga racial, económica y masculina desde la que se han construido los modelos de dominación. Las mujeres nómadas, con su poder corporal (en)acción, están desestabilizando ese nuevo racismo sin razas tan alabado por los discursos liberales del multiculturalismo, cuestionando no sólo

el capitalismo sino también los relatos sobre la identidad colonial que no han asumido lo patéticamente absurdo que son los sueños de pureza identitaria.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- BHABHA, Homi K. (1994): *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial. 2002.
- BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus. 1998.
- CARBAJOSA Ana (2004): “Ellos las prefieres blancas” en *El País Dominical*, domingo 28 de marzo, pág. 10, Madrid: El País.
- DELEUZE, Gilles (1990): *Conversaciones*, Valencia: Pre-textos. 1996.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980): *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos. 2000.
- DERRIDA, Jacques (1989): “La mitología blanca” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1992): *La gran migración*, Barcelona: Anagrama. 2002.
- FANON, Frantz (1961): *Los condenados de la tierra*, introducción de SARTRE, Jean Paul, México: Fondo de Cultura Económica. 1963.
- FANON, Frantz (1986): *Black Skin, White Masks*, introducción de BHABHA, Homi K., Londres: Pluto.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI. 1986.
- FOUCAULT, Michel (1976): *Historia de la sexualidad, tomo I, La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores. 1980.
- FOUCAULT, Michel (1979) *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta. 1982.
- FOUCAULT, Michel (1981): *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós. 1988.
- FOUCAULT, Michel (1986): *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos. 1989.
- FOUCAULT, Michel (1991): *Saber y verdad*, Madrid: La piqueta.
- GLISSANT, Édouard (1996): *Introducción a una poética de lo diverso*, Barcelona: Del bronce. 2002.
- HARAWAY, Donna J. (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- JAMESON, Fredric (1991) *Teoría de la postmodernidad*. Valladolid, Trotta. 1996.
- LÉVI- STRAUSS, Claude (1971): “Introducción a la obra de Marcel Mauss” en *Sociología y Antropología*, Madrid: Tecnos.
- MC LUHAN, Marshall y POWERS, B. R. (1993): *La aldea global: transformaciones en*

*la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona, Gedisa.

PARDO, José Luis (1999): “Espectros del ‘68” en DEBORD, Guy *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre- textos.

SILVA, Víctor (2004): “Los nuevos escenarios de las teorías de la comunicación: incursiones en torno al posestructuralismo y al marxismo” en *Redes*, nº 1, Sevilla: Instituto Europeo de Comunicación y Desarrollo.

VARELA, Francisco (1992): *La habilidad ética*, Barcelona: Debate. 2003.

## CAPÍTULO XVII LA PENSADORA GADITANA Y SUS CARTAS DE DAMAS.

M<sup>a</sup> Jesús SOLER ARTEAGA  
Universidad de Sevilla.

“El disfraz del nombre tan indiferente para los antiguos irrita ahora la curiosidad pública por ser el único que oculta lícitamente el estado civil del escritor. Desvanecer ese incógnito es aclarar la historia literaria y hoy más que nunca útil, por ser tan usual al periodismo..”

En la historia del periodismo, como señalaba José Fernández Bremón en la cita anterior tomada del prólogo al estudio de don Eugenio Hartzenbusch e Hiriart sobre seudónimos de escritores españoles, el encubrimiento del nombre real del autor ha sido una práctica habitual. Además de esta afirmación se desprenden dos aspectos que deben tenerse muy en cuenta: en primer lugar la necesidad que surge de contextualizar toda producción; y en segundo lugar, parece aún más útil en el caso de textos factuales puesto que en ellos hay o es esperable una mayor identificación entre autor- narrador.

El planteamiento de las hipótesis de diversos críticos y de los estudios llevados a cabo hasta el momento sobre la identidad de doña Beatriz Cienfuegos supone un punto de partida necesario, puesto que su identidad determinará la perspectiva desde la que abordar el análisis de *La Pensadora gaditana*: periódico que comenzó a publicarse en julio de 1763, semanalmente, hasta julio de 1764. Durante ese año se publicaron 52 Pensamientos; que pueden situarse en la línea de crítica social y de costumbres, que había marcado el periódico inglés *The Spectator* dirigido por Addison Steele a principios del siglo XVIII. En esta misma línea en España la *Pensadora* fue coetánea de otras publicaciones como *El pensador*, *El duende especulativo* y *El Censor*.

En el caso de *La Pensadora gaditana* esta crítica se centra especialmente en las costumbres femeninas, aunque se extiende a multitud de ámbitos, y alcanza a las costumbres masculinas como veremos seguidamente; y como ella indica, por tratarse de una mujer con menor dureza y mayor objetividad que el *Pensador*:

Hasta que, exaltado todo el humor colérico de mi natural (que no es poco) con las desatenciones, groserías y atrevimientos del señor *Pensador* de

Madrid, en orden a lo que trata de nuestro sexo, he resuelto tomar la pluma, no para contradecirle ni tacharle sus asuntos, que este es ya camino muy andado; sino enseñarle (siguiendo su idea, guardando sus máximas y aspirando a un mismo objeto) a criticar defectos sin ofender privilegios.<sup>1</sup>

Tanto en Inglaterra como en Francia hay constancia de una prensa escrita por mujeres, que se dedicaba a la crítica social, por lo tanto no tendría que resultar extraño que Beatriz Cienfuegos fuese realmente una mujer, sin embargo la crítica lo ha puesto frecuentemente en duda. Así para Cotarelo, el autor es un hombre y además un eclesiástico; opinión que reproduce Antonio Palau y Dulcet, en su Manual del librero hispanoamericano<sup>2</sup>; igualmente Fco. Bravo<sup>3</sup> recoge la afirmación de María Romero Ruiz que según el Diario Mercantil del 3-10-1820 Beatriz Cienfuegos escondía el nombre de D. N. del Postigo.

Frente a estas opiniones, Ramón Solís en su obra Historia del periodismo gaditano afirma que se trata realmente de una mujer; y Cinta Canterla que ha estudiado ampliamente esta cuestión, y que realizó una edición antológica de la publicación<sup>4</sup>, indica que es una mujer y que firma con su nombre apoyándose en dos aspectos importantes en primer lugar en la existencia del apellido en Sevilla y en América, y en segundo lugar en que la legislación de la época prohibía publicar libros o papeles con nombre falso, y la publicación contaba con licencia de impresión.

Como puede verse, hay argumentos tanto para apoyar la creencia de que se trata de una mujer, como para apoyar que se trata de un hombre; pero sin que podamos decir que ninguno de ellos es definitivo. Por todo ello sería conveniente volver a revisar lo que la propia Pensadora dice de sí misma en el Pensamiento I,<sup>5</sup> que sirve de prólogo a la obra:

Ya sale a campaña una mujer que las desempeñe y en fin con pluma y basquiña con los libros y la bata se presenta una Pensadora que tan contenta se halla en el tocador como en el escritorio, igualmente se pone una cinta que ojea un libro...( Pág. 5)

Yo señores gozo de la suerte de ser hija de Cádiz: bastante he dicho para poder hablar sin vergüenza. Mis padres desde pequeña, me inclinaron a monja, pero yo siempre dilaté la ejecución. Ellos porfieron y para conseguir el fin de sus intentos me enseñaron el manejo de los libros y formaron en el buen gusto de las letras. (Págs. 9-10)

En estos dos fragmentos podemos observar dos aspectos sobre los que abunda a lo largo de este prólogo, y en otros Pensamientos: en primer lugar se muestra orgullosa de ser mujer y gaditana; y en segundo lugar justifica su amplio bagaje cultural. En cualquiera de los 52 Pensamientos llaman la atención del

lector las continuas referencias a los clásicos greco-latinos y las citas en latín con las que suele introducir los poemas con los que terminan casi todos los Pensamientos: sonetos y octavas, en su mayoría, que ponen de manifiesto su habilidad para versificar; habilidad que desciende de los temas clásicos para fijarse en realidades prosaicas como la moda.

Pero va más allá, puesto que ella misma nos da la clave para decir que tal vez La Pensadora gaditana fuese una mujer; pero no respondió jamás al nombre de Beatriz Cienfuegos, y lo hace al comienzo del Pensamiento IV<sup>6</sup>, en el que se extiende sobre este asunto y que precisamente trata del tapado en la mujer:

No se cansen, es trabajo perdido; que no soy tan tonta que no tomase muy bien las medidas para ocultarme antes de dar al público mis Pensamientos... Conténtense Vms. con saber que la Pensadora es mujer (que lo es cierto), que las demás circunstancias discurro que no son precisas para la aceptación de mis Discursos: ellos solos serán los que se hagan su fortuna. (Págs. 65-66.)

No era ajena la Pensadora, como queda de manifiesto en estos fragmentos, al interés y las dudas que despertaba en su época su identidad, aunque esta cuestión a la vista de lo expuesto resulta de difícil solución. Tal vez el estudio de la prensa de la época sería de gran utilidad, ya que sus pensamientos no debieron pasar inadvertidos para esta; puesto que en cada uno de ellos exponía su opinión: sobre las costumbres de la época, y no dudaba en criticar a sus congéneres, y tampoco a los hombres.

En cuanto al estilo y adscripción genérica, nos encontramos ante un tipo de prensa muy próximo a la literatura, que era corriente en la época. Principalmente en estos 52 Pensamientos predomina el estilo ensayístico, y tiene cabida la creación poética. Como A. Chillón (1999: 132)<sup>7</sup> señala en su libro *Literatura y periodismo* la vinculación del ensayo con la prensa de opinión se sitúa en el siglo XVIII y añade que: “sirvió como vehículo para la polémica y la discusión...”. Para Perinat y Marrades<sup>8</sup> sus textos se caracterizan por estos dos aspectos: “Predomina un estilo personificado y, próximo al epistolar, más propio del diálogo cara a cara que de los sistemas de difusión hacia la masa anónima”. (Pág. 64)

Ese estilo personificado es fácilmente constatable puesto que en todo momento habla en 1ª persona y se dirige a sus lectores en plural o en singular, dependiendo de si contesta, o no, a una pregunta formulada por un lector; y además se trata de su opinión puesto que se ha erigido en censora de las costumbres. Por otro lado puede calificarse como feminista, como así lo hacen Perinat y Marrades, en tanto que se preocupa por la formación y la educación de las mujeres; y que al menos para ella misma rechaza las ataduras del

matrimonio: “Mi inclinación es la libertad de una vida sin la sujeción penosa del matrimonio...” (Pensamiento I)<sup>9</sup>.

De estos 52 Pensamientos hay 18 que se presentan como cartas enviadas por los lectores en las que se desarrolla un asunto y se pide a la Pensadora que dé su parecer sobre el mismo, correspondencia a la que invita doña Beatriz en el Pensamiento VIII<sup>10</sup>, pese a que ya el VII era una carta.

Advertencia. En las librerías donde estos pensamientos se venden, podrá el que gustare de escribirme entregar las cartas; que como no pasen de dos pliegos, y sean asuntos decentes se imprimirán.

De entre todas ellas hay un grupo aunque minoritario que merece especial atención es el de las cartas que aparecen tituladas como Cartas de damas. Este grupo lo forman 11 cartas que le permiten a la autora tratar temas sobre los que aún no había escrito o bien abundar en lo ya dicho. Pasaremos a ver cada uno de los temas propuestos en estas cartas divididos en tres bloques:

1º. El formado por los Pensamientos que tratan sobre el matrimonio tema que interesa especialmente a la autora. El XXXIV contiene una carta escrita por una suegra, que se queja del Pensamiento XXVI que tenía como asunto principal la crítica a las suegras, y le pide que corrija a los malos yernos, puesto que también los hay; la autora corrige a los maridos que se dedican a las diversiones y defiende a las suegras. Las cartas de los Pensamientos XXVIII, XXXII y XXXVII<sup>11</sup> son enviadas por esposas y proponen respectivamente la censura de los maridos cortejos, de los miserables y de los ancianos; de la respuesta a la carta XXVIII es este fragmento:

...su carta me presenta muchos objetos todos dignos de la más severa crítica, dejaré unos por ya bastantemente tratados por ajena pluma, y otros por reflexionados por la mía y sólo elegiré por parecerme el más útil el maligno abuso, y falta de precaución con que tantos maridos entre ellos los de mayor excepción se arrojan públicamente a diversiones y entretenimientos... (Págs. 40-41)

Estas cartas son para la autora una fuente de temas, pero también una justificación, es decir, estas cartas son la excusa perfecta para criticar las costumbres masculinas, con toda la energía y el rigor con los que había criticado las femeninas. La carta XXXII le permite hablar sobre los maridos que no dan a sus mujeres el dinero necesario, puesto que tanta censura merecen la avaricia, que es para ella el peor de los vicios, como el gasto excesivo criticado en el Pensamiento X<sup>12</sup> (recordemos que en este momento surge con enorme fuerza la polémica sobre el lujo); y permite que Doña Beatriz entre en detalles como las compras, los lavados de la ropa, la necesidad de tener una ropa digna, etc.

Las cartas XXVII y XXXVII introducen el tema de los celos y sobre



todo la crítica sobre las diversiones de los hombres: la caza, el juego, el carnaval... abordando esta crítica con la misma imparcialidad que el comportamiento femenino. Pero también hay que recordar el recelo con el que miraba el matrimonio la autora, que ya había dedicado los Pensamientos XVI y XXIII<sup>13</sup> a estos asuntos: la mala elección de los maridos y la influencia de los parientes: como en el caso que plantea en la carta de la dama casada con un anciano que se dedica a diversiones para las que no tiene edad y crea numerosas dificultades a la esposa; tema por otra parte ampliamente tratado en la literatura.

Por último y relacionada con esta carta la incluida en el Pensamiento LI<sup>14</sup>, enviada por una hija que perdió su honor por complacer a su madre, y que le sirve para reiterarse en lo que ya había expuesto en los pensamientos antes mencionados.

En todas estas cartas hay no sólo una crítica de costumbres sociales, sino que llega a entrar en asuntos puramente domésticos la organización de la casa, la economía, e incluso las tareas del hogar.

2º. Los dedicados a la crítica de defectos que pueden encontrarse tanto en hombres como en mujeres. El Pensamiento IX<sup>15</sup> comienza acusando a la Pensadora de ocuparse sólo en criticar a las mujeres e introduce la duda de si realmente es una mujer:

...advierto que el empeño mayor de su crítica es hacerla de las damas... circunstancia que me hace creer, que con nombre supuesto es alguno de los muchos que sólo se deleitan cuando nos censuran... para cuyo fin cubriéndose con los privilegios de mujer, nos hierde más a su salvo y hace más profundas sus heridas. (Págs. 184-185)

En esta carta la lectora le pide que escriba sobre los hombres que se dedican a hablar mal de las mujeres extendiéndose y dando ejemplos. La carta queda sin respuesta, quizás por la extensión de esta, y la lectora volverá a aparecer en el Pensamiento L<sup>16</sup>: recordándole que ya escribió en otra ocasión; y pidiéndole que corrija a los que están continuamente hablando de filosofía y ciencia, y ridiculizan a las mujeres por no saber de estos asuntos cuando ellos mismos son falsos eruditos. En esta ocasión la pensadora sí contesta, y lo hace para corregir a los eruditos, a los que hasta ahora siempre había alabado y para defender a las mujeres que han sido educadas para dedicarse a la casa; la educación de las mujeres era una preocupación para Doña Beatriz y un tema de debate en el siglo XVIII.

El XLIV<sup>17</sup> sirve para este mismo propósito, en esta ocasión se trata de una dama culta que escribe para preguntarle si debe aceptar ser cortejada por un primo suyo. La respuesta es que no lo acepte, puesto que siempre se había mostrado contraria a los cortejos; critica su estilo altisonante; y hace una

verdadera defensa de la lengua:

Hablemos en romance, no me cojan en malos latines... ¡Qué siendo nuestro idioma tan fecundo de voces claras, expresivas y hermosas para hacerse entender, haya discurso tan ignorante que se moleste en buscar entre la más aborrecible barbarie de frases inusitadas, y términos extraños mal aplicados...

En este grupo incluiremos también el Pensamiento XLVI<sup>18</sup> en el que una dama interroga a la Pensadora sobre la curiosidad en los hombres. La respuesta es una dura crítica contra la curiosidad, especialmente la masculina.

3º. En este grupo situaremos las cartas de los Pensamientos XIII, XXXIII y XLVII, en las que tres damas se muestran contrarias a todo lo dicho por Doña Beatriz: reafirman su gusto por la moda, criticada en el Pensamiento XXVII; y se muestran a favor de la marcialidad, el tapado, los bailes y las máscaras, que en una ciudad como Cádiz eran habituales. Es preciso tener en cuenta que criticó el uso de máscaras y también la participación de los hombres en el carnaval, claro que también criticó en el Pensamiento XLI los abusos de las procesiones de Semana Santa, Doña Beatriz trasciende en ocasiones el ámbito de los usos sociales y su espíritu profundamente crítico la impulsa a censurar todo exceso, incluso los que ve en las tradiciones.

La Pensadora estaba censurando principalmente las costumbres de las gaditanas, la moda y los usos sociales que como el cortejo tenían un fuerte arraigo, por ello en estas cartas se ataca más que en otras a la autora, en la carta del Pensamiento XXXIII se dice que los contrariados por sus ataques a las máscaras están escribiendo un libro contra ella; y es especialmente significativo el final de la carta contenida en el Pensamiento XLVII: “Y por Dios no moleste más con sus correcciones, porque primero dejaremos de ser gaditanas, que de ser marciales, modistas y cortejos.” (Págs. 203-204)

Un hecho que no debemos ignorar es la autoría de estas cartas, que aparecen firmadas de tres formas diferentes: con iniciales; con un sobrenombre por ejemplo La Desdichada; o bien con un nombre que tiene relación con lo expuesto y resulta ridículo como Crisanta Rimbombe autora de la carta del Pensamiento XLIV. Esto unido a la expresión y al estilo nos hace suponer que la autora de estas cartas es la misma que firma los restantes Pensamientos, es decir, que estamos ante distintas hipóstasis autoriales que le permiten defender posturas contrarias a la suya para luego rebatirlas, pero también para introducir cierto relativismo y autocrítica, y darse pie a la crítica de las costumbres masculinas.

Para concluir resaltaremos la concepción lúdica que La Pensadora tiene de la literatura, y que va desarrollando en cada uno de sus Pensamientos en los que se produce un continuo juego de máscaras, a través del cual consigue no

sólo el equilibrio en su obra; sino también su principal objetivo al corregir las costumbres: corregir el abuso.

Hasta que, exaltado todo el humor colérico de mi natural (que no es poco) con las desatenciones, groserías y atrevimientos del señor Pensador de Madrid, en orden a lo que trata de nuestro sexo, he resuelto tomar la pluma, no para contradecirle ni tacharle sus asuntos, que este es ya camino muy andado; sino enseñarle (siguiendo su idea, guardando sus máximas y aspirando a un mismo objeto) a criticar defectos sin ofender privilegios.

Ya sale a campaña una mujer que las desempeñe y en fin con pluma y basquiña con los libros y la bata se presenta una Pensadora que tan contenta se halla en el tocador como en el escritorio, igualmente se pone una cinta que ojea un libro...( Pág. 5)

Yo señores gozo de la suerte de ser hija de Cádiz: bastante he dicho para poder hablar sin vergüenza. Mis padres desde pequeña, me inclinaron a monja, pero yo siempre dilaté la ejecución. Ellos porfiaron y para conseguir el fin de sus intentos me enseñaron el manejo de los libros y formaron en el buen gusto de las letras. (Págs. 9-10)

No se cansen, es trabajo perdido; que no soy tan tonta que no tomase muy bien las medidas para ocultarme antes de dar al público mis Pensamientos... Conténtense Vms. con saber que la Pensadora es mujer (que lo es cierto), que las demás circunstancias del discurso que no son precisas para la aceptación de mis Discursos: ellos solos serán los que se hagan su fortuna. (Págs. 65-66.)

Advertencia. En las librerías donde estos pensamientos se venden, podrá el que gustare de escribirme entregar las cartas; que como no pasen de dos pliegos, y sean asuntos decentes se imprimirán.

...su carta me presenta muchos objetos todos dignos de la más severa crítica, dejaré unos por ya bastantemente tratados por ajena pluma, y otros por reflexionados por la mía y sólo elegiré por parecerme el más útil el maligno abuso, y falta de precaución con que tantos maridos entre ellos los de mayor excepción se arrojan públicamente a diversiones y entretenimientos... (Págs. 40-41)

...advierdo que el empeño mayor de su crítica es hacerla de las damas... circunstancia que me hace creer, que con nombre supuesto es alguno de los muchos que sólo se deleitan cuando nos censuran... para cuyo fin cubriéndose con los privilegios de mujer, nos hiere más a su salvo y hace más profundas sus heridas. (Págs. 184-185)

Hablemos en romance, no me cojan en malos latines... ¡Qué siendo nuestro idioma tan fecundo de voces claras, expresivas y hermosas para hacerse entender, haya discurso tan ignorante que se moleste en buscar entre la más

abhorrecible barbarie de frases inusitadas, y términos extraños mal aplicados...

Y por Dios no moleste más con sus correcciones, porque primero dejaremos de ser gaditanas, que de ser marciales, modistas y cortejos. (Págs. 203-204)

**(Notas)**

<sup>1</sup> *La Pensadora gaditana*. Pensamiento I. T. I, págs. 7-8. Imprenta de Manuel Jiménez Carreño. Cadiz, 1786.

<sup>2</sup> *Manual del librero hispanoamericano bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial... librería anticuaria de A Palau*. Barcelona. 1948.

<sup>3</sup> “Consideraciones sobre la mujer en dos periódicos gaditanos del siglo ilustrado: *La Pensadora gaditana y la Academia de ociosos*.” VII encuentro de la ilustración al romanticismo. Coordinadora Cinta Canterla. Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz. 1994.

<sup>4</sup> *La Pensadora gaditana*. Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 1996.

<sup>5</sup> Id. Nota I.

<sup>6</sup> *La pensadora gaditana*. T. I.

<sup>7</sup> *Literatura y periodismo*. Bellaterra. Barcelona. 1999.

<sup>8</sup> *Mujer, prensa y sociedad en España. 1800 –1939* Centro de investigaciones sociológicas. Madrid. 1980.

<sup>9</sup> Id. Nota I

<sup>10</sup> *La Pensadora gaditana*. Tomo I. Pág. 183.

<sup>11</sup> *La Pensadora gaditana*. Tomo III.

<sup>12</sup> Id. Nota 6.

<sup>13</sup> *La pensadora gaditana*. Tomo II.

<sup>14</sup> *La pensadora gaditana*. Tomo IV.

<sup>15</sup> Id. Nota 6.

<sup>16</sup> Id. Nota 14.

<sup>17</sup> Id. Nota 13.

<sup>18</sup> Id. Nota 14.

## CAPÍTULO XVIII

### MODELOS FEMENINOS Y CULTURA POPULAR EN LA NARRATIVA DE MARIA MESSINA

Leonarda TRAPASSI  
Universidad de Sevilla

La narrativa de Maria Messina, escritora activa y apreciada en Italia en la época entre 1909 y finales de los años veinte, y posteriormente casi ignorada por los críticos e historiadores de la literatura, presenta un interesante repertorio de figuras femeninas que refleja magistralmente la condición de la mujer burguesa y campesina en la Italia de las primeras décadas del siglo XX. No obstante, a pesar de que muchas de sus obras a partir de los años 80 hayan sido republicadas, sigue siendo una de las autoras italianas menos conocidas y, si acaso, se la menciona exclusivamente por su novela *La casa nel vicolo*, publicada en 1921 y por la influencia en su obra de Giovanni Verga y de la poética verista, en la que se inspiran los mayores escritores sicilianos de las dos últimas décadas del siglo XIX.<sup>1</sup>

Aquí se analizarán algunos aspectos de los relatos de ambientación rural, en particular la representación de los personajes femeninos y las dinámicas en las relaciones entre mujeres y hombres, sobre todo en las colecciones *Pettini fini* (1909), *Piccoli Gorghi* (1911) y *Briciole del destino* (1918).<sup>2</sup>

La definición de ambientación rural tiene que entenderse en el sentido de “ambiente rusticano”, utilizando un término “verghiano” en el sentido de representación de los códigos culturales populares, de la vida de tradición campesina y de los pequeños centros rurales. En el caso de Maria Messina esta opción se relaciona también casi exclusivamente con Sicilia, su tierra natal.<sup>3</sup>

Como en las obras narrativas de ambientación burguesa y ciudadana, (más frecuentes en la producción de Maria Messina) emergen, también en los relatos que se centran en el mundo rural, núcleos temáticos y una estructura narrativa determinada. Los núcleos temáticos más presentes relacionados con la caracterización del personaje femenino son por ejemplo el papel del matrimonio y del elemento económico en el destino de las protagonistas; la familia como lugar de conflictos; el adulterio; el peso de las convenciones y del modelo comportamental connotado socialmente como positivo.<sup>4</sup>

Los esquemas y modelos de tipo patriarcal son representados de manera

paradigmática y clara ya en el método narrativo utilizado. Efectivamente en la estructura de los relatos y en la secuencia diegética se insertan elementos que desencadenan repentinamente una perspectiva nueva, sobre todo en la conciencia de los protagonistas principales (casi siempre personajes femeninos), pero que no producen un cambio radical, sino más bien una sensación de impotencia.

En los primeros relatos de Maria Messina, más influenciados por el verismo y centrados en personajes masculinos, todavía se percibe un mayor interés por la fábula respecto a la caracterización de los personajes.

No obstante, ya en esta época en *Il compagno* (aparecido en colección, *Pettini fini*), que puede considerarse quizá uno de los primeros relatos de la autora en los que una protagonista femenina tiene más espacio, aparece uno de los motivos recurrentes en la producción de Maria Messina: la representación de la mujer como víctima y al mismo tiempo copartícipe de la lógica masculina patriarcal.<sup>5</sup>

La narración está estructurada sobre el clásico tema verista de “la roba”, de la actitud de los personajes hacia los bienes materiales y el miedo a perder lo que se ha adquirido. Además toda la historia se desarrolla en un contexto de adulterio, tema también frecuente en la literatura verista.

La ambientación en un imprecisado pueblo siciliano es caracterizada, como es usual en la narrativa de Maria Messina, a través del uso de nombres, epítetos y términos dialectales sicilianos.

La protagonista, Pidda, es presentada desde las primeras líneas del relato, ocupada en sus tareas domésticas, y a través del diálogo con la vecina se anticipa la relación de poder entre ella y el marido, que con las ganancias de su trozo de tierra mantiene a otra mujer en una casa en el campo.

Todo el pueblo tiene conocimiento de la situación y se bromea sobre Pidda, que sin embargo mantiene una postura de falsa indiferencia. A las protestas de Pidda al marido por su condición de sumisión él reacciona de forma violenta. Pero poco a poco se va delineando otro personaje masculino, primero campesino y luego socio de trabajo en la finca del marido, Calójró, que paulatinamente adquiere cada vez más importancia en la historia. En el relato se intuye que la muerte accidental de Turi, el marido de Pidda, ha sido en realidad provocada por Calójró, para poder asumir su papel en la finca y en la casa, y vengarse ante el pueblo de las humillaciones y de los malos tratos sufridos. Este desarrollo se manifiesta en el relato a través del discurso indirecto libre, como en el caso en el que Turi, invitado por Calójró, observa y considera especialmente los aspectos de practicidad doméstica que comporta la presencia de Pidda en la casa:

“Entrate, zu’ Calójrò! – continuava di su la gna’ Pidida, preparando il desinare. Ma egli si decise a salire solo quando zu’ Turi venne a spingerlo per un braccio. (..) Si stava bene da zu’ Turi...La casa in ordine, il gatto che affilava le unghie sul manico d’una zappa, la tavola con la tovaglia, come i signori; e sulla tavola le scodelle fumanti.” (PG, 45)

El final del relato, la visita de Calójrò a Pidida, tres días después de la muerte del marido, alude a la nueva situación que repetirá los esquemas de la relación de sumisión al marido, con una implícita aceptación de Pidida, y simbolizada por la nueva actitud de patrón y por los pasos pesados de Calójrò:

“Sonavano due ore di notte. Il gatto affilava le unghie sul manico della zappa, in un angolo scuro. La ‘gna Pidida lavava le scodelle, in ginocchio, rimestando in un catino di creta. Zu Calójrò prese la lucerna, dopo averla un pezzo contemplata con que’ suoi occhietti piccoli e brillanti, e scese la scaletta di legno... Non in punta di piedi, come quando seguiva zu’ Turi la domenica.

La gna’ Pidida tese l’orecchio. Intese inchivacciar la porta di strada, e poi di nuovo il passo pesante sulla scaletta. Restò in ginocchio, davanti al catino di creta, sciacquando le scodelle.” (PG, 49)

Por otra parte también en otros relatos de la misma colección, *Coglitora d’olive* y *Grazia* se representan mecanismos de adecuación de personajes femeninos a los esquemas patriarcales dominantes.

En el primer relato el tema del matrimonio de interés de Carmela, una pobre campesina con un rico terrateniente mucho mayor que ella y enfermo, se desarrolla en realidad en un sentido moralizador, dado que el personaje de la campesina es caracterizado al final negativamente, y las verdaderas víctimas de la situación de decadencia de la familia resultan el marido y el cuñado, que sin embargo resumen al principio del relato la idea del matrimonio y de la mujer con el comentario “avere una donna in casa, una donna affezionata, massaia, che faccia trovare un boccone preparato, i letti rifatti...doveva essere una buona cosa” (PG, p.35). Esta ambigüedad es debida a una postura ideológica fiel al contexto social burgués, que limita en cierto sentido la sensibilidad hacia la condición femenina. En este sentido la autora parece juzgar en tono moralizador la impulsividad del protagonista en la elección de casarse con una mujer de otro origen social, que por no adecuarse al diferente código cultural, es responsable de la infelicidad y de la falta de armonía en la casa.<sup>6</sup>

En *Grazia* emerge sin embargo la dramaticidad de la vida de una mujer, penalizada porque está enferma, es pobre y de aspecto desagradable. El nombre se opone irónicamente a la caracterización del personaje:

“E poi dicevan che era accattabrighe e bociona di natural! Gridava, sì, gridava e urlava e si strappava i capelli come avesse il mal della luna, ma solo quando la mettevano con le spalle al muro. E tutti ci si divertivano: perchè la vedevano così lacera, così povera e così brutta. Anche brutta. Il Signore non avrebbe potuto farla peggio.” (PG, p.59)

Con la ilusión de conseguir protección y prestigio en el pueblo y así asimilarse a todas las demás mujeres, Grazia mantiene económicamente a su compañero, que sin embargo la traiciona y la maltrata. En realidad, como emerge claramente en el relato, Grazia sería capaz de liberarse de esta relación, dado que con su trabajo es autosuficiente, pero es esclava de la idea de protección que convencionalmente confiere a la mujer la presencia masculina. La representación de la condición de marginación social de la protagonista femenina, como se verá, recurre a menudo en la narrativa de Maria Messina.

Pero el relato en el que quizás por primera vez aparece realmente una figura femenina representada con una mayor profundidad psicológica es *Ricordo*, incluido en la colección *Piccoli Gorgbi*. Los temas de la sexualidad femenina y de los prejuicios respecto a ella aquí son tratados de forma nueva.

La protagonista es Vastiana, una joven campesina que con su trabajo tiene que mantenerse a sí misma y a su madre. Atraída con un pretexto por el patrón, durante los días de trabajo en el campo para la cosecha del grano, pasa con él tres días en su casa. Para Vastiana esta experiencia de seducción por parte de un hombre en una postura de superioridad, que después claramente la abandona, paradójicamente se transforma en un recuerdo agradable, del que no se avergüenza frente al pueblo. Tiene además que confrontarse con la actitud de las otras mujeres, que, dado que la acción trasgresora no puede ser justificada con motivaciones económicas (en realidad Vastiana no consigue ningún beneficio del rico patrón), la condena a la exclusión. Aquí el título del relato parece aludir por un lado al pretexto bajo el que el patrón consigue atraer a la joven campesina, (“un ricordo”, un regalo pequeño que además subraya aún más su poder), pero por otro lado también al recuerdo, lo único que le queda a Vastiana de la experiencia vivida, transfigurada positivamente como único momento de luz en su vida, que le confiere la fuerza para mantener una actitud de indiferencia hacia el rechazo de la gente:

“Che volevano? E godeva con amarezza grande del ricordo dela sua vergognosa felicità, tornandosi di pena e di piacere. Perciò taceva. E quanto più le vicine si allontanavano dalla sua casa e la madre borbottava, tanto più lei taceva e ricordava, scalzettando svelta (...).” (PG, p.125)

Aunque Vastiana al principio es víctima del típico mecanismo de



seducción del hombre de poder, en algún momento parece reaccionar respecto a la sanción de la comunidad y a su mentalidad utilitaria de manera nueva. Su reacción se diferencia también respecto a la actitud de pasividad de las figuras de mujeres seducidas de clase burguesa que aparecen en otras obras de Maria Messina (por ejemplo en las novelas *La casa nel vicolo*, *Primavera senza sole*, *Le pause della vita*) donde la seducción desencadena para las protagonistas fuertes mecanismos de culpabilidad.<sup>7</sup>

Al final Vastiana aparece en una situación de exclusión y aislamiento, como personaje incómodo, pero mantiene su fuerza psicológica. El epíteto en dialecto siciliano “lampiuni” (engreída), remarca el juicio de la comunidad:

“E chi cominciò a chiamarla scema, e chi sfacciata, tanto più che s’era fatto un viso stralunato; intanto Nino del Castello le aveva fatto un a canzone, e i ragazzi la sera gliela cantavano al chiaro di luna, accompagnati dalle grosse risate dell’ubriaco:

Vastiana lampiuni

Si’ nni ju mmilleggiatura, fici un jornu la signura

E turnau cchiù lampiuni!”

Ma Vastiana non ci badava”. (PG, p.125-126)

Como en *Grazia*, también aquí se representa un mecanismo de marginación social de una mujer que o no consigue, o no quiere integrarse en el sistema de valores convencional.

El personaje de Vastiana en conclusión simboliza en cierto sentido también la dificultad de la autora y una suerte de autocensura en el momento de tratar el tema de la sexualidad y del eros. La trasgresión del código de la moral sexual por parte de los personajes masculinos es tolerada. Para las figuras femeninas de clase burguesa la situación de trasgresión erótica es vivida casi siempre como violencia sobre una víctima resignada, que reacciona con profundos sentimientos de culpabilidad. En el caso de las figuras de clases subalternas se percibe una menor autocensura en la escritura, dado que las motivaciones económicas en este contexto parecen atenuar la “perdida del honor” de las mujeres.<sup>8</sup>

En *Ciancianedda*, relato de la colección publicada posteriormente, *Le briciole del destino*, el aislamiento de la protagonista es representado de una forma concreta. El sobrenombre “Ciancianedda” (que en dialecto siciliano significa campanilla) ha sido atribuido a la protagonista con referencia a las canciones que solía cantar de pequeña, antes de perder la voz. Como en *Grazia*, el nombre de la protagonista juega de forma antinómica con la representación del personaje.

El destino de Ciancianedda sería el de la vida de soltera al servicio

de su padre y de sus hermanos. Sin embargo el amor y el matrimonio con un joven campesino parecen suponer un cambio en su vida. Pero, como es usual en la estructura narrativa de los relatos y novelas de Maria Messina, también aquí se trata de un breve momento de luz y de esperanza, que poco después es desmentido por el desarrollo de la vida matrimonial según los viejos esquema patriarcales y por la consecuente incapacidad de acción de la protagonista. La afasia del personaje parece simbolizar aquí la imposibilidad real de cambiar los esquemas codificados de las relaciones entre hombre y mujer.<sup>9</sup>

En conclusión, Maria Messina se acerca a la cultura y al mundo rural en el contexto de la Italia meridional de finales del siglo XIX a través de una postura de intelectual burguesa, movida por el sentimiento de cercanía a la tierra en el sentido de tierra natal y del interés por la condición femenina.<sup>10</sup> En cualquier caso también en estos relatos analizados se percibe la misma atmósfera opresiva y sin salida que marca en toda la obra de Maria Messina el destino de las mujeres. De ambas realidades, la condición de la mujer burguesa y la de la mujer de clase subalterna, se dibuja un retrato despiadado. Como se ha ilustrado, en algunos relatos emerge una actitud de tipo convencional y moralista hacia modelos culturales subalternos, pero fundamentalmente, superando la postura “impersonal” del escritor naturalista, trasparece en la producción de Maria Messina la solidaridad de la narradora hacia las figuras femeninas. Como en el caso de otras autoras italianas de la época la representación de la realidad femenina, aún no siendo portadora de mensajes utópicos, o manifestando a veces la interiorización de modelos femeninos patriarcales ofrece un testimonio de la existencia cotidiana de las mujeres.

(Notas)

<sup>1</sup> A partir de los años 80 la editorial Sellerio republica todos los relatos y casi todas las novelas. *La casa nel vicolo* es la novela más conocida y traducida. (Maria MESSINA, *La casa nel vicolo*, Milano, Treves, 1921; en traducción española: M. Messina, *La casa del callejón*, Ediciones del Oriente y Mediterráneo, Guadarrama, 1996). La “deuda” de Maria Messina respecto a Verga y a los demás “veristi” sicilianos es analizada en: Cristina PAUSINI, *Le “briciole” della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina*, CLUEB, Bologna, 2001, p.20-29.

<sup>2</sup> M. MESSINA, *Pettini fini*, Palermo, Sandron, 1909; M.M., *Piccoli Gorghi*, Palermo, Sandron, 1911; M.M., *Le briciole del destino*, Milano, Treves, 1918. Las tres colecciones han sido republicadas en un único volumen: M.M., *Piccoli gorghi*, Palermo, Sellerio, 1988. Esta última es la edición de referencia para las citas en el texto (con la sigla PG y el número de la página).

<sup>3</sup> M. Messina (Palermo 1887 - Pistoia 1944), según las escasas fuentes biográficas, deja Sicilia con sus padres definitivamente en 1909. Pero la isla permanece en la escritura como opción temática y lugar privilegiado, objeto constante de su reflexión creativa. Su biografía se puede reconstruir también a través de la correspondencia epistolar con Giovanni Verga, publicada en Giovanni GARRA AGOSTA, *Un idillio letterario inedito verghiano*, Catania, Greco, 1979.

<sup>4</sup> A este propósito cfr. Cristina PAUSINI, *Le “briciole” della letteratura*, p.30.

<sup>5</sup> Ibidem, p.24.

<sup>6</sup> A este propósito Maria Di Giovanna ha subrayado que en este relato emergen con claridad las contradicciones ideológicas de la escritora, cuya sensibilidad respecto a la condición femenina se atenúa, cuando se trata de intereses de clase; Aparece así claramente a través de los comentarios de la voz narradora la pertenencia de la escritora a aquella esfera social pequeño-burguesa, que a principio del siglo XX estaba amenazada por las dificultades económicas y por la situación de marginación debida a los procesos de transformación de la sociedad. Cfr. Maria DI GIOVANNA, *La fuga impossibile. Sulla narrativa di Maria Messina*, Federico e Ardia, Napoli, 1988, p.68-69.

<sup>7</sup> M.MESSINA, *Primavera senza sole*, Milano, Treves, 1920; M.M., *Le pause della vita*, Milano, Treves, 1926.

<sup>8</sup> A este propósito es interesante el análisis de Maria Di Giovanna sobre la relación entre eros y clases sociales. Cfr. Maria DI GIOVANNA, *La fuga impossibile, ...cit.*, p. 52 y sig.

<sup>9</sup> El tema de la afasia es retomado en el ámbito de la escritura femenina también en época más reciente por Dacia Maraini en el personaje de Marianna Ucría (D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucría*, Milano, Rizzoli, 1990) y es la clave de lectura de algunas obras de Maria Messina utilizada en el ensayo de Barbarulli y Brandi. Cfr. Clotilde BARBARULLI; Luciana BRANDI, *I colori del silenzio*, Ferrara, Tufani, 1996.

**CAPITULO XIX**  
**COMICS Y GENDER. NUEVAS CREATIVIDADES: EL CONTRA-**  
**DISEÑO Y EL CONTRA-CÓMIC**

María VINELLA

(Traducción: M Ángeles Cruzado Rodríguez)

**DE LA CULTURA POPULAR A LA CULTURA DE MASAS**

Desde el nacimiento de los cómics hasta hoy (recordemos que los cómics nacen en 1896 en los Estados Unidos) la producción de cómics realizada por las mujeres no ha sido muy rica. Tras incertidumbres y titubeos, sólo de los años ochenta en adelante numerosas autoras - sobre todo en Europa pero también en América - se han enfrentado a este medio expresivo.

Sus dibujos, más que el humorismo de los diferentes Andy Capp, Popeye o Peanuts, o la elegancia estilística de Mandrake, Flash Gordon o Diabolik, dejan entrever la rabia de la dura crítica al sistema machista. ¿Pero quiénes son estas dibujantes? ¿Y cuáles son sus personajes femeninos?

En realidad, estos personajes no se parecen a la Barbarella de Jean Claude Forest o a la Wonder Woman creada por el psicólogo William Moulton Marston, a la Betty Boop de Max Fleischer o a la Valentina de Guido Crepax (María Vinella y Rossella Laterza, 1980).

Es más, los cómics de las mujeres no tienen héroes ni heroínas. No sólo eso: a menudo no tienen historias ni protagonistas. No están firmados por autoras profesionales. No son distribuidos por los canales editoriales habituales.

El cómic, hoy producto de la cultura de masas (típico de una realidad antropológicamente nueva que ha empezado a delinearse con la llegada de la revolución industrial), ha sido durante mucho tiempo considerado un producto de la cultura popular. Por eso, muchas mujeres de cultura en el pasado no se han ocupado de este género de 'paraliteratura' ni como autoras ni como consumidoras; sólo al final de los años setenta, con la fusión de cultura 'alta' y cultura 'baja', el discurso cambia con la transformación de las exigencias de la expresividad de los / de las jóvenes y de las mujeres. Inicialmente, una parte considerable de la producción de cómics femeninos está marcada por tonos didácticos y por un radicalismo iconoclasta: los cómics en los que se habla de la condición femenina tienen a menudo imágenes densas de contenidos pesados,

aunque eso no excluye el compromiso de algunas autoras con la investigación estilístico-estética (lo atestiguan las constantes alusiones figurativas a algunas vanguardias artísticas como el Dadaísmo y el Surrealismo).

Sucesivamente, la ironía asume un rol más decidido, rol que se deja entrever en los cómics femeninos a través de la obra de desacralización - de vaga memoria sesentayochesca - de los monumentos burgueses.

La revolución generacional va acompañada, en efecto, por la de las mujeres que, en los años setenta, rechazan abiertamente el rol de esposa-madre codificado en el interior de la familia. Las mujeres piden un lugar en la sociedad, piden salir de los muros de la prisión doméstica, piden una participación en la vida pública que no se garantiza realmente sólo con el derecho al voto; reivindican su identidad y su especificidad, durante siglos inhibidas y negadas por una cultura patriarcal.

De todo esto nace un código cultural distinto y también la estructura significante - lingüística - se diferencia.

### *El contra-diseño y la contra-historia*

La producción de cómics realizados por mujeres revela un común denominador en la búsqueda no sólo de nuevos contenidos, necesariamente distintos, sino también de una estructura comunicativa y significante nueva, no deudora del cómic masculino.

El lenguaje de los cómics, con todas sus leyes y los elementos en la base de su estructura narrativa, no se toma como término de referencia; las dibujantes de los primeros grupos y colectivos productores de cómics no tienen un sólido bagaje artístico a sus espaldas y precisamente por esto, probablemente, rechazan el cómic histórico y sus técnicas codificadas, prefiriendo partir de cero en busca de nuevas modalidades de comunicación.

En efecto, su dibujo responde a la exigencia de comunicar por medio de la inmediatez de las imágenes, satisface ciertos estados de ánimo y ciertas situaciones emotivas determinadas por la realidad, aunque estos aspectos del 'sentir' son rígidamente corregidos por el didactismo caracterizado por la excedencia verbal respecto a las imágenes.

Junto al rechazo de la profesionalidad y el tecnicismo considerado discriminatorio y competitivo, es posible reconocer otro elemento que distingue y aúna a estos cómics: es la elección de canales comerciales de difusión distintos de los institucionales. El cómic de las mujeres trata, de ese modo, de crear un área alternativa a la cultura oficial.

A la propuesta de modelos estereotipados, transmitidos por los medios de comunicación de masas (y entre estos también el mismo cómic masculino), el cómic de las autoras propone como alternativa productos que pueden ser

disfrutados a nivel de 'evasión' (favoreciendo los mecanismos de identificación) pero al mismo tiempo 'formador' (Vinella, 2000).

Después, en el transcurso de pocos años, se asiste a un ulterior paso hacia la conquista de un público más amplio por medio del nacimiento y la publicación de colecciones mensuales de cómics hechos por mujeres (prensa americana, italiana, francesa, etc.). En relación con los contenidos, también, es fácil verificar que si en el cómic masculino habían sido excluidas las imágenes de la mujer ambulante, del ama de casa no matriarca sino víctima del sistema, de la desempleada, de la obrera explotada, de la anciana marginada y así sucesivamente, todas estas realidades femeninas entran prioritariamente en las colecciones de cómics publicados por las mujeres.

La lectora, así, tiene la oportunidad de identificarse con los personajes que pueblan estas viñetas y no, en cambio, de disfrutar los productos mistificadores e integradores. Es este el motivo por el que el didactismo y la pedagogía caracterizan a la primera producción de cómics "hechos por mujeres para las mujeres" como estímulo para la descodificación de los mensajes transmitidos por la cultura oficial y como estímulo, también, para la reconstrucción de un yo-alienado.

Partiendo del presupuesto que la mujer en sus roles fundamentales de madre y de consumidora es uno de los pilares para el mantenimiento del orden social, transmisora inconsciente de la cultura institucionalizada y vestal de los valores funcionales al sistema, algunas autoras italianas publican sobre los temas de la infancia, del trabajo, de la sexualidad, de la virginidad, del matrimonio, de la maternidad, de la belleza y de la edad, realizando series de dibujos provistos de ásperas y cortantes inscripciones, ilustrativas de la condición femenina.

En las viñetas, al discurso de la denuncia social se añade el de la represión comunicativa que ha impedido a la mujer crear o consumir productos destinados a los vastos canales de circulación cultural. La gráfica de este tipo de cómics es obviamente heterogénea (porque diferentes son las dibujantes), pero se pueden individuar algunas constantes:

- falta el lenguaje típico del cómic con las viñetas, los cuadros, el enfoque, el montaje, las onomatopeyas;
- abundan las inscripciones respecto a los bocadillos;
- el dibujo aparece más bien sumario y estilizado (a este respecto no hay que olvidar que las dibujantes no provienen de escuelas de instrucción artística o de otros canales de preparación profesional, por tanto sus productos están ligados a la espontaneidad y a la originalidad personal).

En la introducción al cómic a menudo las autoras denuncian el lenguaje escrito como instrumento de poder de las clases dominantes y del

hombre, también denuncian la exclusión de este circuito de comunicación de la mujer, relegada a la esfera de lo emotivo y a un sistema de pre-comunicación. En cambio, en la práctica feminista se trata de usar la palabra para expresar acumulativamente lo racional y lo emotivo, eliminando la producción individual por la de grupo, mediante el uso del instrumento de la autoconciencia.

De ese modo, la palabra se hace dibujo, es más, contra-dibujo, ensanchando el área de la comunicación y de la expresión. En particular, junto a los dibujos, las palabras asumen mucha importancia y a menudo desvelan una cualidad gráfica: se hacen ellas mismas dibujo. El *lettering* no sirve sólo para ilustrar lo escrito, sino que es esencialmente un modo de interpretarlo y está unido estilísticamente al dibujo. El impacto de la lectura es funcional a la comprensión inmediata de los contenidos, explotando igualmente la técnica de la primera página de los periódicos, que muestra los artículos en virtud de la relevancia tipográfica de los títulos, de los caracteres y de los tipos.

Los cómics de este tipo a menudo afrontan los temas de la condición femenina, y las imágenes representan las experiencias de vida reales de las autoras que autobiográficamente dibujan, uno a uno, los condicionamientos sufridos por una sociedad que a través de las instituciones de la familia, de la escuela, del trabajo, divide a los dos sexos, atribuyéndoles roles precisos.

Si el contra-dibujo es un 'cómico pobre' que rechaza al cómic clásico como término de comparación o de inspiración técnica-de contenido, otra tipología es la de la contra-historia, entendida como narración didáctica de la historia de la opresión y de la explotación femenina. La contra-historia se presenta como verdadero y exacto manual histórico, o bien como una historia de las mujeres en cómics. Esta tipología del cómic feminista usa, por ejemplo, el bocadillo como contenedor de grandes notas históricas, recogidas también en largas inscripciones. El dibujo tiene un rol decididamente secundario, aunque muy cuidado en la restitución de las fuentes históricas, demostrando una precisa documentación icónica por parte de quien lo realiza. Este género de cómic no quiere crear jerarquías y discriminaciones entre las autoras que a menudo no se firman y, haciendo esto, eluden voluntariamente algunos mecanismos de la actividad rígidamente profesional. A pesar del carácter más ostentadamente dogmático del texto, en virtud del dibujo mayormente estudiado, este cómic resulta más agradable y el acercamiento a las lectoras es más dialéctico; dirigido a una relación con las mujeres lejanas de los rigurosos análisis feministas, esto se plantea como estímulo para una toma de conciencia de la complejidad de la subjetividad femenina.

## IL GÉNERO IRÓNICO

El cómic producido por las mujeres no puede adscribirse a fórmulas fijas; las categorías contra-dibujo y contra-historia asumidas por comodidad de clasificación, no pueden comprender, por ejemplo, aquellos cómics que, refiriéndose al género de la sátira de las costumbres, usan la ironía para afrontar los problemas de la condición femenina.

El panorama del cómic europeo se ensancha hasta el punto de comprender dibujantes de países con una estructura económica similar, donde las mujeres tienen los mismos problemas aunque haya elementos éticos y de costumbres que las diferencien.

Con referencia a las dibujantes del género irónico, estas eligen escribir y publicar sus cómics para un público tanto femenino como masculino, eludiendo los canales de transmisión externos al mercado, como en la hipótesis de autogestión de los colectivos. De todos modos, respecto a una producción 'separatista' que se dirige prioritariamente a un público de mujeres con mensajes desalentadores y nihilistas en relación con la realidad, estas otras producciones de cómics miran a su alrededor con ojo indiferente, con tono punzante y desacralizador, devolviéndonos la imagen de una realidad vivida entre mil contradicciones.

Entre las autoras más conocidas de este género está la francesa Claire Bretècher. Sus cómics están realizados con un texto reducido a lo esencial y un dibujo simplificado en la medida en que los personajes, que reflejan la realidad, aparecen torpes, cohibidos, frágiles y contradictorios; los protagonistas de los cómics de Bretècher representan particulares tipologías como la de la 'feminista' o del 'compañero': ojos bien abiertos, piel arrugada, narices enormes, cabello enmarañado, cuerpos larguísimos y envueltos en ropas amplias y, en fin, grandes pies desproporcionados. Estos personajes viven en el espacio de la viñeta, rodeados de un mínimo de información sobre el ambiente: algunos cojines, una cama, una mesa, sillones, etc. Ellos desnudan el mundo alienado de la familia y de la sociedad burguesa donde la mujer está irremediablemente explotada y sola con sus problemas, espejo de una sociedad puramente vista y vivida a través de la visión masculina. Las figuras de cómics de Claire Bretècher no son únicamente femeninas, hay también hombres y niños que traducen con inmediatez ejemplar las ideas, las dudas, las contradicciones, los comportamientos y esnobismos propios de la costumbre y la cotidianidad de una cierta área de izquierdas.

Es simple para todos entrar y reconocerse en esta atmósfera en la que conviven sinceras aspiraciones de cambio y viles compromisos: un mundo en el que es difícil vivir, en el que no es fácil mantener el rigor de una coherencia total con las ideas que se profesan. De esta realidad nacen precisamente los *Frustrados*:



hombres y mujeres físicamente caracterizados con rostros deprimidos y abúlicos, explosiones gráficas de sentimientos epidérmicamente comprensibles gracias a pocos trazos de pluma.

Los personajes femeninos de estas tiras son siempre mujeres que se proclaman emancipadas y libres de los condicionamientos de su rol y sin embargo los viven todos; mujeres enfrentadas a los habituales problemas de dieta, obsesionadas por las caderas gordas y por la celulitis, además conscientes de que los hombres pueden pasar de estar gordos; chicas libres sexualmente que han aprendido a “administrar su propio cuerpo”, y además se confían a su amiga de confianza preguntándose: “¿en tu opinión me encuentran muy emancipada o completamente puta?”; mujeres que usan la píldora porque no quieren hijos, por exigencias del trabajo o por falta de armonía en la vida conyugal y en cambio desean esta experiencia de madre “porque es una experiencia que hay que hacer”. Estudiantes desempleadas y politizadas, pero atraídas por el dinero. Mujeres que intercambian lecciones de auto-defensa contra falócratas de paso y luego se afanan por cuidar su belleza fabricándose como objetos sexuales. O, incluso, mujeres que quieren pagarse el almuerzo pero les producen terror el vacío y la soledad.

En estas tiras el público femenino se identifica casi totalmente. La dibujante ha sabido captar la psicología femenina esbozándola como nunca ningún dibujante lo habría podido hacer.

Claire Bretècher, feminista declarada, no emplea ninguna benevolencia en lo que respecta a su propio cuerpo, pero no es menos feroz con el sexo masculino: ‘el compañero’ es dibujado con precisión minuciosa en todas las posibles posturas (el escritor de izquierdas que se preocupa por no haber sido claro en una transmisión televisiva, pero en realidad preocupado porque esta poca claridad política puede perjudicar a las ventas; el marido progresista y defensor de la emancipación femenina que sueña... con el harem; el joven comprometido que entrevista a las prostitutas afrontando el problema de su explotación, que luego es mantenido por su novia-secretaria).

Estos cómics irónicos se acercan, por tanto, más al periodismo que al cómic tradicional, ligados a la actualidad de la costumbre y a la observación sociológica.

No por nada Roland Barthes ha definido a Claire Bretècher como “la mejor socióloga francesa”, porque sus *Frustrados* desmontan irónicamente los mitos de la cultura de masas y los lugares comunes de la pequeña burguesía europea o de la nueva izquierda post-sesentayochesca, grupos de *gauchistes* en un interior con todos los tics recurrentes del lenguaje y de la mitología postmoderna, sociológicamente tan precisos como para convertirse en presencias embarazosas,

espejo lúcido e irrisorio de la imagen caricaturesca de nosotros mismos.

### MUJERES Y CONTRA-CÓMICS

El cómic en más de cien años de vida ha publicado un elevado número de lápices masculinos de cuyo universo han quedado descaradamente excluidas las mujeres, consideradas a priori no interesadas en este género de 'literatura' y, por tanto, incapaces tanto de consumirla como de producirla. Pero de repente, hacia el final de los años setenta y coincidiendo con el nacimiento y la rápida difusión del neo-feminismo, el sexo femenino ha empezado a producir frenéticamente historias de cómics, dentro de un proyecto más global de reconquista de la palabra y de la creatividad. Tras haber tomado conciencia del rol gregario o instrumental asumido por la mujer en la cultura patriarcal, se ha tratado de poner remedio a esa prolongada ausencia de la mujer-sujeto, empezando a realizar algo distinto, también en el cómic, sin rechazar completamente la tradición cultural existente, y refiriéndose por ejemplo a las vanguardias artísticas más politizadas. Heredando del Dadaísmo el rechazo de la cultura institucionalizada, espejo de una 'racionalidad' que gobierna el principio de realidad y refiriéndose al espíritu menos nihilista del Surrealismo, que reivindicaba un espacio fantástico, y al imaginario como soportes de una toma de conciencia política más global, la elaboración de productos culturales femeninos (incluidos los cómics) se presenta como propuesta de inéditos modelos de comportamiento. Para hacer esto las mujeres necesitan reapropiarse del 'lenguaje' (que estructura el inconsciente y los códigos expresivos) que ha estado en la base de ciertos procesos de exclusión y vejación, por medio de un uso del 'metalenguaje' que ha congelado la función y la presencia femenina en la realidad. Es precisamente para reivindicar la calidad de mujer-pensante por lo que en los años ochenta se empieza a producir literatura, dibujos, músicas, danzas, sin la presunción de crear nuevos lenguajes. A la tesis de la cultura patriarcal se opone la antítesis de la cultura feminista hecha también de contra-cómics, de contra-diseño, de contra-historias y de contra-revistas. Hoy el cómic es el reflejo de una realidad disociada que delega en la especialidad ontológica de algunos grupos la producción de textos además hedonistas y evasivos.

A esta estética desantropomorfizante, la producción femenina opone un pensamiento creativo (Vinella, 2002), que produce textos destinados a un disfrute femenino no sólo perceptivo sino también intelectual y formativo.

Creatividad, por tanto, no como abstracción sino como intervención, no a través de productos confeccionados de fácil inversión para el mercado, sino como suma de estímulos obtenidos de contenidos y formas diversas, dirigidos a la discusión de la realidad, de sus dimensiones y de sus valores.

**BIBLIOGRAFÍA**

VINELLA MARIA Y LATERZA, ROSSELLA, *Le donne di carta*, Dedalo, Bari, 1980.

VINELLA MARIA (a cargo de), *Immaginario mediale e stereotipi di genere*, Progetto dell'U.E., Progedit, Bari, 2000.

VINELLA MARIA Y PINTO MINERVA FRANCA, (a cargo de), *Pensare la differenza a scuola*, Progedit, Bari, 2002.