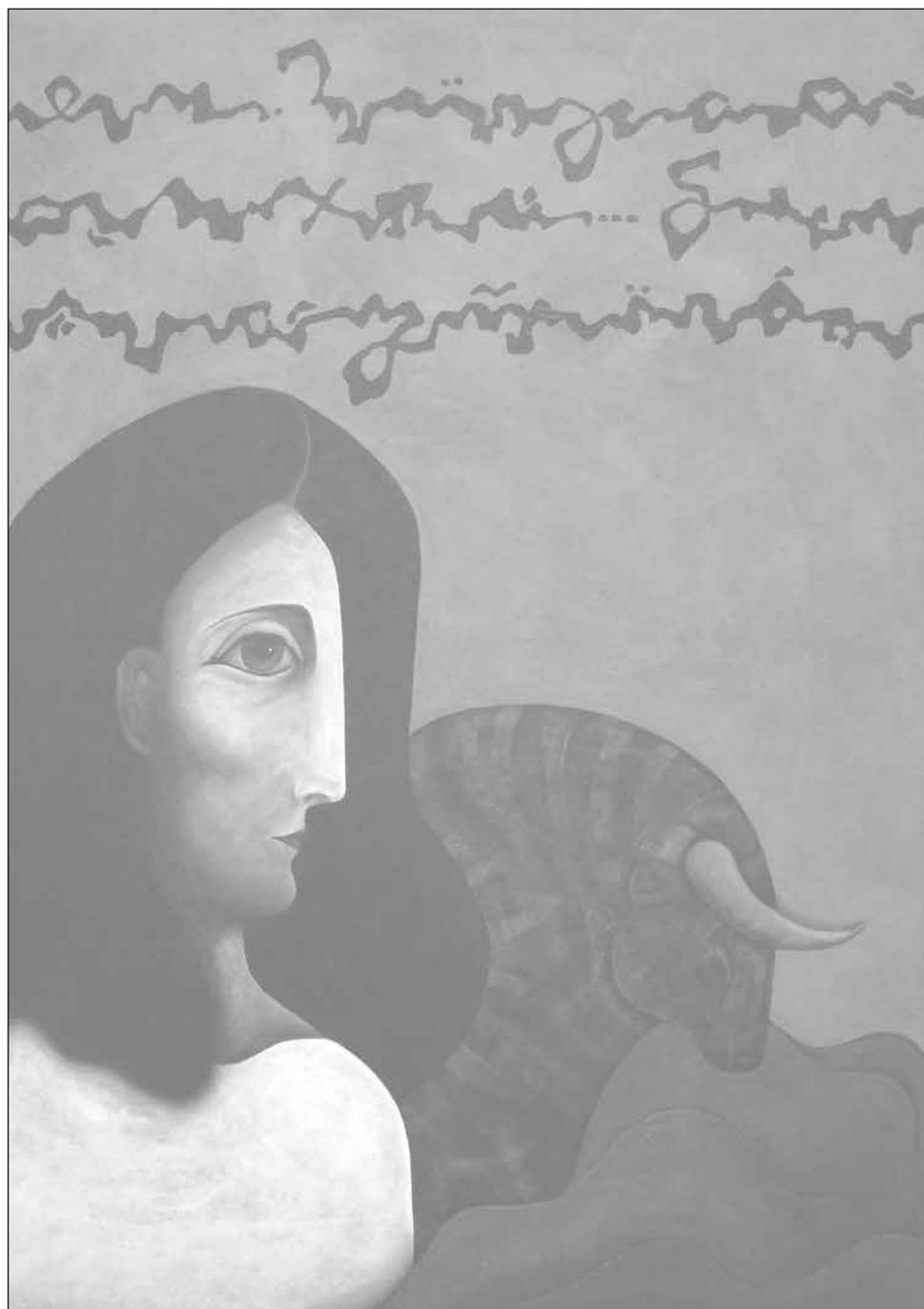


Escritoras y Pensadoras Europeas

EDITORES

Mercedes Arriaga Flórez
Ángeles Cruzado Rodríguez
José Manuel Estévez Saá
Katja Torres Calzada
Dolores Ramírez Almagán



ESCRITORAS Y PENSADORAS EUROPEAS

Editores

Mercedes Arriaga Flórez, Ángeles Cruzado Rodríguez,
José Manuel Estévez Saá, Katjia Torres Calzada,
Dolores Ramírez Almazán.

ESCRITORAS Y PENSADORAS EUROPEAS

Editores: Mercedes Arriaga Flórez, Ángeles Cruzado Rodríguez, José Manuel Estévez Saá, Katjia Torres Calzada, Dolores Ramírez Almazán.

Co-editores: Rodrigo Browne Sartori, Luigi Cannoni, Domenico D'Agostino, Estela González de Sande, Mercedes González de Sande, Carolina González Perancho, Amalia Ortiz de Zárate, Víctor Silva Echeto, Carmelo Vera Saura.

Comité Científico: Gemma Vicente Arregui, Isabel González Fernández, Socorro Suárez Lafuente, Carmen Ramírez Gómez, Dolores López Enamorado, Catalina Lara Coronel, Ana Guil Bozal.

Traductor@s: Ángeles Cruzado Rodríguez, Ana Victoria Eugenia de Zayas Enriquez, Bárbara Iniesta Martín, Marisol Navarro Toro, Jesús Pichardo Castellanos, Cristina Parrales Amuedo, Leonarda Trapassi.

Patrocina: Consejería de innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía

Imagen de portada: Carlos Salgado
<http://www.carlos-salgado.com>
2007, de la edición Mercedes Arriaga
2007, diseño gráfico Bane®
2007, Arcibel editores, S.L. Sevilla, España
<http://www.arcibel.es> - editores@arcibel.es

Printed by Publidisa

Impreso en España- Printed in Spain
ISBN 10: 84-935374-8-9
ISBN 13: 978-84-935374-8-7

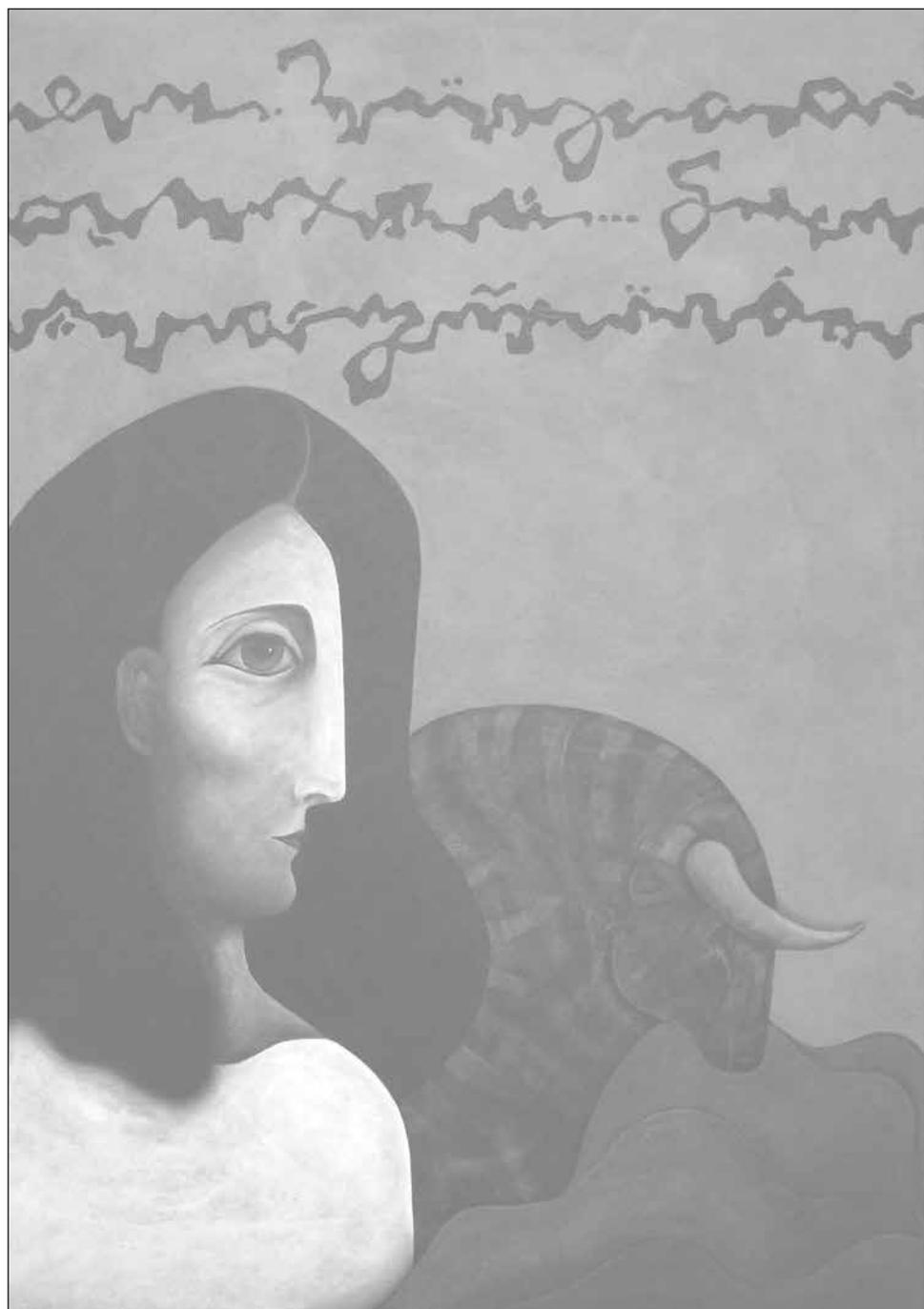
INDICE

Ahmad Hussein ISSA AL-AFIF, Mohammad, ZIYAD GOGAZEH, Universidad de Amman, Jordania: “En torno a la poesía de Clara Janés: lenguaje, estilo y tendencias”.	11
María Luz ARROYO VÁZQUEZ, UNED de Madrid: “Federica Montseny En La Prensa Española: Su Visión Sobre La Política Estadounidense”.	23
Isabel BALZA, Universidad De Jaén: “Éticas Sexuales: El Cuerpo Abyecto De Monique Witting”.	39
Juan Felix BELLIDO BELLO, Universidad De Sevilla: “Memoria y amnesia en las escritoras medievales europeas: Las Memorias de Leonor López de Córdoba”.	63
Feruccio BERTINI, Universidad de Génova (Traducción de Ángeles Cruzado Rodríguez): “Eloisa, entre historia y leyenda”.	75
Marina BIANCHI, Universidad De Bérgamo: “La Lucha Feminista de María De La Concepción Gimeno De Flaquer: Teoría y Actuación”.	89
Davide BIGALLI, Universidad de Milán (Traducción de Marisol Navarro Toro): “La estación suspendida: el <i>Colloquium duarum puellarum</i> de Luísa Sigea”.	115
Rodrigo BROWNE SARTORI, Universidad Austral De Chile: “A dólar el folio”. Divagaciones eróticas en torno s Anaïs Nin”.	127
Núria CALAFELL SALA, Universidad Autónoma De Barcelona: “Las representaciones del cuerpo en la extracción de la piedra de la locura de Alejandra Pizarnik”.	151
Luigi CANNONI, Universidad de Sevilla: “El mito de Lucrecia d’Alagno”.	167
Susana CARRO FERNÁNDEZ, Universidad De Oviedo: “Tras Las Huellas De Simona De Beauvoir”.	193
Judith CASTAÑEDA-MAYO, Universidad de Tabasco, México: “Académicas mexicanas: historias de vida”.	199
M ^a Paz CEPDELLO MORENO, Universidad De Córdoba: “Los Personajes Femeninos de La pasión de Cristo de Mel Gibson: Un estudio necesario”.	209
Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ, Universidad de Sevilla: “Hacia una redefinición de lo femenino. Rosi Braidotti y la subjetividad nómada”	225

Domenico D'AGOSTINO, Universidad de Sevilla: "El arte como necesidad. <i>La Cámara sangrienta</i> de Carter".	237
Ana María DÍAZ MARCOS, Universidad de Oviedo: "Las mujeres sabias: apuntes sobre el debate histórico en torno a la educación femenina".	249
Lamiae EL AMRANI, Universidad de Sevilla: "Literatura Escrita por Mujeres en el Marruecos Actual".	263
Concepción FERNÁNDEZ SOTO, IES. "Fuente Nueva", El Ejido, Almería: "Entre sedas y telones: la invisibilidad de la mujer dramaturga en el siglo XIX español".	275
Andrea GALLO, Universidad de Ca'Foscari, Venecia, Italia: "La herencia hispánica en dos autoras filipinas del siglo XX: Adelina Gurrea Monasterio y Elizabeth Medina".	297
Maria del Rosario GARCIA-DONCEL HERNANDEZ, Universidad de Cádiz: "Modelo femenino en la prensa inglesa del siglo XVIII".	321
Isabel GÓMEZ ACEBO, Universidad Pontificias de Comillas de Madrid: "María Magdalena en la literatura".	335
Manuel GUERRERO CABRERA y José Antonio VILLALBA MUÑOZ Universidad De Córdoba: "La historia en la poesía de Blanca de los Ríos".	349
Montserrat HUGUET, Universidad Carlos III De Madrid, "Observadoras y cuenta cuentos".	357
Morena Carla LANIERI, Universidad de Génova, Italia: "El mito de Circe en la narrativa italiana e hispánica contemporánea".	375
M ^a Ángeles LARUMBE., Universidad de Zaragoza: "Prensa y periodistas feministas: una escritura al servicio de la liberación de las mujeres. el ejemplo de vindicación feminista (1976-1979)".	389
Miriam LLORENS LÓPEZ, Universidad de Granada: "Grace Aguilar o el tradicionalismo hecho trasgresión".	425
Erika MARTÍNEZ CABRERA, Universidad de Granada: "El ser invisible. Poesía argentina de los años 80 escrita por mujeres".	439
Mado MARTÍNEZ MUÑOZ, Universidad de Alicante: "El discurso lésbico de Renée Vivien en Una mujer se me apareció a través de la mujer fatal como subversión al código androcentrista".	451
Patrizia MAZZOTTA, Universidad De Bari, Italia (Traducción De Jesús Pichardo Castellano): "La mujer y el lenguaje de la sexualidad".	458

M ^a Eulalia MUÑOZ HERMOSO, Universidad de Sevilla: “Apropiación vivencial y epíteto visual en cuentos orientales de Marguerite Yourcenar”.	467
Mercedes NAVARRO PUERTO, EFETA: “Residente extranjera: Elisabeth Schüssler Fiorenza y su teología feminista”.	487
Stefan NIENHAUS Universidad De Foggia (Traducción de Ana Victoria Eugenia de Zayas Enriquez): “Las verdades Cruelas en la prosa de Gertrud Kolmar”.	497
Riccarda NOVELLO, Universidad de Trieste (Traducción de Leonarda Trapassi): “Lenguaje poético y solidaridad intersubjetiva en la narrativa de Marianne Fritz”.	505
Sonia NUÑEZ PUENTE, Universidad Carlos III de Madrid: “Novela Rosa y cultura popular en el primer franquismo en España: Cristina Guzmán de Carmen de Icaza”.	515
Verónica PACHECO COSTA, Universidad De Sevilla CEADE: “Las escritoras y el Tiempo en el postmodernismo” .	525
Yolanda PASCUAL SOLÉ, Universidad de Birmingham: “El Origen de la mujer ordenada: Un estudio de <i>Escribo tu nombre</i> de Elena Quiroga”.	541
Irene PÉREZ FERNÁNDEZ, Universidad de Oviedo: “La Codificación Del Espacio En Clave De Género”.	561
Óscar ROBRES MEDEL, Universidad de La Rioja: “la memoria anegada: el regreso a la infancia de Ana María Matute”.	577
Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Universidad de Granada: “Filosofía En El Tocador: Poetas Cubanas Del Siglo XIX”.	585
Antonia SAGREDO SANTOS, UNED: “La influencia de los “Colleges” norteamericanos en la “Residencia de señoritas” de María de Maeztu”.	599
Milagros L. SALVADOR DÍAZ, Poeta y ensayista: “Poesía erótica escrita por mujeres”.	615
Blas SÁNCHEZ DUEÑAS, Universidad De Córdoba: “Anotaciones en torno a la obra de Blanca de los Ríos”.	625
Maria Evelina SANTORO, Universidad de Foggia, (Traducción de Bárbara Iniesta Martín): “La conversación en femenino en el romanticismo alemán”.	639
Víctor SILVA ECHETO, Universidad De Playa Ancha (Chile): “Pensadoras europeas al margen: Postestructuralismo y estudios de la diferencia”.	650

M. ^a Jesús SOLER ARTEAGA, Universidad De Sevilla: “Selección léxica y autocensura en la obra de A. López Baño”.	661
Kari SORIANO SALKJELSVIK, Universidad de Bergen, Noruega: ”Viajes, escritura y seducción: Historia de la monja alférez escrita por ella misma”.	683
Katjia TORRES CALZADA, Universidad de Sevilla: “KHADIJA MENEHBI y su Libro de la opresión. La construcción angustiosa de una autonomía”.	693
Tamara VANUCCI, Universidad dell’Insubria (Traducción de Cristina Parrales Amuedo): “Filosofía en femenino: María Zambrano y la transformación del pensamiento”.	709
Andrea VESTRUCCI, Universidad de Milán (Traducción de Marisol Navarro Toro): “Agnes Heller y Antígona. una propuesta de interpretación”.	721



EN TORNO A LA POESÍA DE CLARA JANÉS: LENGUAJE, ESTILO Y TENDENCIAS

*Dr. Ahmad Husein Issa AL-AFIF
Dr. Ziyad Mohammad GOGAZEH
Universidad de Jordania*

Clara Janés es una de las poetisas españolas con identidad universal. Esta autora ha producido, aparte de los 22 libros de poesía, 3 novelas, 1 libro de relatos, 5 obras teatrales, 4 ensayos, algunas biografías, libros de viajes, entre otros géneros literarios, enfocándose siempre en su propia poesía y en la traducción de poesía de otros idiomas al castellano. La universalidad de la identidad de esta poetisa aparece en su interés en las culturas y los idiomas. Su vasta cultura y el conocimiento de diversos idiomas han constituido dos elementos fundamentales de su inspiración literaria. Ha vivido en varios países donde aprendía las tradiciones de cada país, y como consecuencia de ello ha tenido la curiosidad de profundizar en estas culturas, y aquí hablamos de la lengua y la literatura que forman una parte de cada cultura.

Clara Janés ha obtenido el premio Ciudad de Barcelona dos ocasiones, la primera vez fue en 1976 tras escribir la biografía *La vida callada de Federico Mompou*, y la segunda después de publicar su libro de poesía *Vivir* en 1983. Se le concedió en 1997 el Premio Nacional de Traducción por el conjunto de su obra. Clara Janés ha elegido en sus traducciones, sobre todo, las obras de origen oriental. Podemos mencionar aquí uno de sus últimos libros traducidos al castellano que tuvo un gran impacto en la sociedad española, es la obra titulada *El suicidio y el canto. Poesía popular de las mujeres pastún de Afganistán*.

En su artículo *Presentación de Clara Janés*, publicado en Córdoba el 26 de abril de 2005, Juana Castro hace referencia a las palabras de Carlos Bousoño cuando decía que Clara Janés pertenece a la “generación marginada” que es la que va desde 1939 a 1953, aquellos que nacieron después de terminada la guerra civil, que no conocieron, pero cuyo ambiente y reflejo vivieron a través de la mirada de los demás, y especialmente la de sus padres. Una generación marginada caracterizada por la crisis de la razón racionalista, de la que Clara Janés hizo oídos sordos para separarse y hacerse a solas sus propias preguntas. Preguntas que muy pronto tuvieron la evidencia de un cuerpo de mujer y de un sentir de mujer que gozosamente se entregaba al *Eros* como gozosamente se aprestaba a dejarse penetrar por la palabra. El poema, su manera de ser más genuina. De tal modo es la poesía para ella como una forma de respiración,

que muchas veces el poema le ha venido en forma de música, a la vez el canto y el sonido, los sonidos armónicos que brotan directamente del alma (Castro, 2005).

Según Clara Janés, el tema del canto es aquel de la música que aparece obviamente en sus obras *Jardín de Laberinto* y *La voz de Ofelia*. Ese tema halla sus raíces desde que nació Clara ya que su madre tocaba el clavicémbalo y su padre era muy aficionado a la música y solía hacerla dormir poniéndola con el “*Concierto para dos violines*” de Bach. Así, su cerebro se le iba haciendo armonía y, como consecuencia, Janés llegó a ser capaz de capturar cualquier tipo de música por intuición, sobre todo aquella música que se encuentra en la poesía, por eso no ha tenido dificultad en aprender los idiomas y coger el ritmo de la poesía, especialmente la poesía árabe y persa.

Para nuestra poetisa, es muy importante la unión de todo: de Vida, Música, y Expresión. A través de la voz ella piensa que el canto puede revelar los secretos de la vida formado por las palabras de la poesía. En otras palabras, Janés cree que el origen de la poesía está en la música porque es cantada.

La creatividad literaria de Clara Janés tiene raíces poéticas de una literata árabe española. Estas raíces orientales son muy profundas e influyeron muchísimo en embellecer su producción poética multicultural. En muchas obras de algunos de los literatos españoles más conocidos como Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Lorca, las influencias árabes y orientales nunca dejaron de ejercer un papel muy sobresaliente y en este respecto nuestra autora no hizo excepción a la regla ya que este fenómeno se ve muy claramente en Clara Janés cuando utiliza en su obra *Diván del ópalo de fuego* los dos nombres propios “*Laylá*” y “*Machmún*” (Janés, 2005b: 8), que representan la pareja amorosa típica en la literatura árabe antigua y contemporánea.

A Clara Janés le fascinan los misterios de la creación y en su obra expresa, con la belleza de su lenguaje y la hondura de sus intuiciones, las revelaciones que su sensibilidad atrapa en una poesía impregnada de amor, espiritualidad y teofanía, haciendo de sus poemas un canto místico, y de sus vivencias, una fuente de amor divino, viendo en cada porción del Universo, como lo han sentido los iluminados y los místicos, la representación del rostro del Amado (Janés en Din Rumi, 2003: 17).

La obra de Clara Janés, producto de su contemplación espiritual y su vivencia estética, me permite adentrarme en el proceso de la creación literaria, ya que su lírica ilustra esa manera singular de instalarse en el interior de las cosas y desde ella cantar lo que mueve la sensibilidad y la conciencia del sujeto creador (Rosario Candelier, 2006: 1).

La poesía Clara Janés, según Bruno Rosario Candelier, puede inferir los atributos de su apelación creadora, que se resumen en los siguientes aspectos: *La llama de la mística*, pasión que la cautiva y arrebatada, inunda su creación y su lenguaje, y es expresión de su alma pura, diáfana y luminosa; *la llama de la creación*, canal de la belleza y el misterio que la apelan, revelando sus inclinaciones intelectuales, estéticas y espirituales; *la llama de la inspiración*, que canaliza en su obra literaria, la potencia a través de la Naturaleza con la que se identifica sensorial y espiritualmente sintiéndose una con el Todo; *la llama de la exaltación*, por la cual acude a la palabra como medio de expresión del impulso creador, como testimonio de su vocación de gratitud y alabanza, al tiempo que desahoga su yo profundo al sentir y expresar el llamado de la creación, exaltando la Creación del Mundo (Rosario Candelier, 2006: 3).

Clara Janés escribe una lírica que tiene una singularidad que se destaca en el conjunto de la lírica mística de Occidente. Sin mencionar a Dios, lo expresa y lo proclama en su obra haciéndolo sentir y, sobre todo, cantando la belleza de la creación como testimonio y alabanza al creador del mundo.

Esta poetisa aprendió de varias cosas de la vida; del Platonismo la pasión por la belleza; del Cristianismo, el amor por las criaturas y los elementos; y del Sufismo, su identificación con la esencia del yo profundo, en tanto vía sensible y luminosa, empática y fecunda, para engarzarse a lo divino por la vía mística. La mística no es una beatería de personas sensibleras sino una expresión exquisita y sublime de la sensibilidad trascendente para conectarse a lo divino. Y una vía muy elevada para testimoniar la más honda sensibilidad espiritual, como lo ha hecho esta eminente poeta.

Clara Janés responde a la más honda apelación contemplativa. Su escritura es un testimonio lúcido y fecundo de su vínculo entrañable con el Ser esencial de lo viviente. En su lírica encauza la clave de una vocación con sello de ternura infinita. Y su expresión de lo divino, que asume en su costado sensorial y trascendente, destila el júbilo propio de la mística en su entusiasmo lírico; sobresale el uso de referentes naturales como símbolos de la trascendencia; y refulge la llama viva de amor, desde el fuego de su rosa interior, en armonía lírica y estética con la realidad que la imanta a lo divino.

Por lo que atañe al lenguaje de nuestra poetisa, Janés usa un castellano sencillo y comprensible para el lector pero escoge sus vocablos de una forma muy minuciosa hecho que embellece el texto y le da un sabor distinguido ya que las imágenes literarias dibujadas en sus obras están hechas por medio de palabras cuidadosamente elegidas y eso se nota muy claramente en casi todas las obras de nuestra autora. Otro aspecto muy destacable en la producción

literaria de Janés es la fuerte presencia del léxico árabe y su influencia, ya que ella toma prestados muchos términos del árabe y los actualiza en sus obras al lado del léxico español de origen árabe como por ejemplo las palabras: “*Machmún*” (loco), “*Zumaque*” entre otras.

Esos prestamos lingüísticos que toma nuestra autora del árabe representan una nueva ventana de entrada de nuevos léxicos árabes inexistentes en el diccionario castellano y desconocidos para el lector español es decir hace entrar nuevos léxicos en la literatura española contemporánea, además Janés en muchas obras suyas echa la sangre en las venas del léxico español heredado del árabe y poco utilizado, sobre todo el léxico literario.

Mediante una lectura lenta y cuidadosa a Janés se puede observar que la profundidad del estilo de nuestra autora, haciendo uso del simbolismo para trasladar sus ideas y pensamientos. En casi todos sus textos nos encontramos ante una idea explícita y otra implícita: casi siempre oculta detrás de él otro léxico y otros significados que llevan el mensaje verdadero que quiere transmitir la autora al lector como se ve muy claramente en su obra *Jardín y Laberinto*, a modo de ejemplo, citamos *los secretos del bosque*, en donde se evidencia este recurso estilístico donde *bosque* y *estrella verde* que son de uso corriente en la lengua castellana, tienen un sentido especial para la autora, que, quizás sea difícil entenderlas sin volver a las notas y a la biografía personal de Clara Janés:

Cayó una estrella verde ante mis ojos
y sus chispas naranjas
señalaron el camino.
Los abedules se apartaron.
En mi vagar solitario por los bosques
acogí la señal.
Hubo sonidos furtivos,
un deslizarse entre las hierbas,
crujir de armas...
Bajo el ala de la luna,
la maleza me guiaba.
Mi corazón, durante años dormido,
despertó.
Sentía una llamada.
Sentía el fuego más allá de la zarza (Janés, 2002b: 7).

Otro recurso es el uso del color con una significación propia, sobre todo los dos colores el verde y el rojo que ocupan un espacio considerable en sus obras y que utiliza más que los otros. Según la poetisa, el verde es esmeralda; en su obra *Lapidario*, este color tiene su base en la mística sufí, en la “visión esmeralda”, que es la última etapa, el punto unión. En Irán, además de esto, (aquí aparece la influencia conocimiento de Clara Janés por las tradiciones y el pensamiento oriental), hay las ciudades Esmeralda y la roca esmeralda, que es el espacio donde se cruzan los dos mundos, por el que pasa el difunto antes de cruzar el puente de Cinvat, donde encuentra a su arquetipo, su yo de luz, su alma, su ángel, que le dice: “Yo soy tú mismo”. Y entonces, unidos, forman el ser primigenio y pasan al otro nivel, al mundo de las esferas, donde viven las esencias inteligibles (Rapetta, 2005: XII).

En cuanto al color rojo, fue el color preferido de nuestra poetisa cuando iba a visitar al poeta checo Vladimir Holan, cuando este poeta estaba encerrado en una enigmática casa de la isla de Kampa. Soren Peñalver relacionaba la obra *Ofelia* con su autora Clara Janés y dijo: “Ofelia-Clara ... va vestida de rojo y de verde oliva, como la Beatriz de Dante, a veces, también, como una novia antigua con el blanco nacarado de las conchas” (Peñalver, 2005).

Según Bruno Rosario Candelier, los tres factores determinantes de la creación artística (apelación, cosmovisión y sensibilidad) se patentizan en su obra poética con los siguientes atributos estéticos:

a. . Expresión de la dulzura interior que le distingue y enaltece, por lo cual su poesía revela suavidad, pureza, diafanidad y armonía.

b. . Exaltación de la belleza de la Creación como expresión de la Belleza sutil que sus poemas proclaman mediante una expresión hermosa, sublime y fluyente.

c. . Creación de un lenguaje pulcro, armonioso y diáfano, espejo de los atributos trascendentes que refleja la pureza de la Creación divina.

d. . Devoción por los atributos del viviente, en tanta expresión del Creador del Mundo, canalizada a través de la belleza y la hondura del sentido trascendente (Rosario Candelier, 2006: 3).

Podemos anotar que Clara Janés escribía sobre su autobiografía en sus poemas. En el poemilla siguiente vemos la experiencia personal de nuestra poetisa cuando visitaba al escritor checo Vladimir Holan:

DESDE aquella mañana
estoy corriendo
camino de Praga.

Se me caen los días de las manos,
me resbala la vida,
y siento
que el universo
recoge para mí sus estaciones,
el viento del otoño,
las nieves y los fríos del invierno
doblados como sábanas
en el armario oscuro
del devenir (Janés, 1979: 72).

La suavidad de la poesía de Clara Janés refleja su dulzura, cuya sensibilidad luce imantada en la hermosura sutil de lo viviente; la ternura de su corazón, impregnado de aliento místico, en clave de amor sagrado; la paz de su alma, selecta entre las iluminadas, apacentada en el misterio. Y la fruición de su entusiasmo destella el gozo inmenso de quien anida en sus entrañas la llama de lo eterno.

Al conocer la mística antigua y ver que los poetas antiguos árabes o persas se citan siempre al final del poema, porque no eran poemas escritos sino orales, y decir el nombre del poeta equivalía a la firma del poema. Clara se animó y en su obra *Rosas de fuego* acabó con su nombre, con un guiño (Janés, 1996a: 52)¹. Su nombre está vinculado a en sus aspiraciones, es decir, la claridad es una cosa muy importante en su estilo. Y lo de *Jano* también va muy bien; porque haber averiguado que Janés viene *Jano*, que es las dos caras y que es el dios de las puertas, que mira ambos lados, y eso, según la poetisa, es fantástico (Rapetta, 2005: X).

Selección de obras de Clara Janés²

Poesía (Libros):

Las estrellas vencidas, Madrid, Ágora, 1964.

Límite humano, Madrid, Oriens, 1973.

En busca de Cordelia y poemas rumanos, Salamanca, Álamo, 1975.

Libro de alienaciones, Madrid, Ayuso, 1980.

Eros, Madrid, Hiperión, 1981.

Vivir, Madrid, Hiperión, 1983 (Premio Ciudad de Barcelona, 1983).

Kampa, Madrid, Hiperión, 1986.

Lapidario, Madrid, Hiperión, 1988.

Creciente fértil, Madrid, Hiperión, 1988.

Emblemas, Madrid, Caballo griego para la poesía, 1991.
Ver el fuego, Zaragoza, Olifante, 1993.
Rosas de fuego, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996.
Diván del ópalo de fuego, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1996.
Cajón de sastre, Málaga, Centro cultural Generación del 27, 1999.
El libro de los pájaros, Valencia, Pre-Textos, 1999.
Arcángel de sombra (Premio Ciudad de Melilla 1999), Madrid, Visor, 1999.
In un punto di quiete (Fractales), Milán, CUEM, 2000 (ver libros traducidos).
Paralajes, Tusquets editores, Barcelona, 2002.
Los secretos del bosque (Premio Jaime Gil de Biedma 2002), Madrid, Visor, 2002.
Vilanos, Madrid, AdamaRamada, 2004.

Libros de artista:

Fósiles (21 poemas y 9 grabados de Rosa Bidiu), Barcelona, Z.I.P. Editora, 1987.
La indetenible quietud (32 poemas, con seis grabados de Eduardo Chillida), Barcelona, Boza Editores, 1998.
Y queda el negro, con tres grabados de Jürgen Partenheimer y tres poemas de Clara Janés, Pollensa, Galería Maior, 2000.

Antologías:

Antología personal (1959-79), Madrid, Rialp, 1979.
Paisajes y figuras, Cuadernos poéticos Kylix, nº 33, Badajoz, 1987.
Rosa rubea, (antología) selección e introducción de Mariarosa Scaramuzza Vidoni, Diagonal/2 Studi di Letteratura Spagnola, Roma, Bulzoni Editore, 1995.
Acecho del alba, Madrid, Huerga y Fierro, 1999.
Poesía, Ed. Bilingüe bulgaro-español (ver libros traducidos).
La indetenible quietud y otros poemas! Die unaufhaltsame Ruhe und andere Gedichte, ed. Bilingüe, trad. Juana y Tobias burghardt, Zurich, Teamart, 2004.

Plaquettes:

Poesis Perennis, Madrid, El perro asirio, 1988.
Rodin (5 haikus), en *Pirámide*, Mérida, Escuela taller del Excmo. Ayuntamiento, 1990.
Esbozos, Avilés, Per/versiones poéticas, 1990.
Hacia el alba, Madrid, El perro asirio, 1991.
Nudos de noche, suplemento de la revista *Menú*, Cuenca, 1994.
Vilanos. E-mails, Málaga, Poesía circulante, 2002.
Huellas sobre una corteza, Cuenca, El toro de barro, 2004.

Poemas visuales:

“Resonancias”, en *El pífano*, suplemento a la revista *Ala de mosca*, Mérida, verano/otoño 2000.

6 Poemas visuales en el CD *TO2 o casi TO2*, a cargo de Julián Alonso, Palencia, 2004.

Exposición *Clara Janés, Segno e poesia, 7 incontri*, Biblioteca Mediateca Finalese, Complesso Monumentale di Santa Caterina, Finale Ligure, mayo de 2004.

Ensayo:

Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal, Madrid, Huerga & Fierro, 1996.

La palabra y el secreto, Madrid, Huerga & Fierro, 1999.

Los árboles en las tres culturas (con Mercedes Hidalgo y Pablo Alonso), Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura y Festejos, 2004.

El espejo de la noche. A Vladimír Holan en su centenario. Estudio y conversaciones, Madrid, AdamaRamada, 2005.

Novela:

Espejismos (ed. corregida de *Desintegración*, Madrid, Eucar, 1969), Madrid, Edimundo, 1992.

Los caballos del sueño, Barcelona, Anagrama, 1989.

El hombre de Adén, Barcelona, Anagrama, 1991.

Relatos:

Espejos de agua, Vitoria, Ediciones Bassarai, 1997.

Memorias y diarios:

Jardín y laberinto, Madrid, Debate, 1990.

Teatro:

Luz de oscura llama (libreto de ópera), Sala Olimpia, Ministerio de Cultura, Madrid 5 de mayo de 1991. Edición completa (en libro), Ayuntamiento de Avila, 2002.

Intermezzo (a *Luz de oscura llama*), *Barcarola*, nº 37-38, Albacete, octubre, 1991.

Yamatu (Breve pieza para marionetas), *Agora* n. 1, Consejería de Educación de la Embajada de España, París, mayo de 1995, pp. 25-28.

“Apunte para un diálogo teatral”, en *Rey Lagarto*, Año IX, n. 30-31, Sama de Langreo 1997 (III).

“Rodiel”, separata, en *Rey Lagarto*, año VIII, n.25-26, Sama de Langreo, 1996.

Libros de viajes:

Sendas de Rumanía, Barcelona, Plaza & Janés, 1981.

Biografías:

La vida callada de Federico Mompou, Barcelona, Ariel, 1975 (Premio Ciudad de Barcelona de Ensayo, 1976); ed. ampliada, *Federico Mompou. Vida, textos, documentos*, Madrid, Fundación Banco Exterior, Colección Memorias de la Música Española, 1987.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, J., *Presentación de Clara Janés*, Córdoba, “Palacio de Viana”, 26 de abril de 2005.

DIN RUMI, Y., *Rubayat* (Prólogo de Clara Janés), Sevilla, UNESCO, 2003.

JANÉS, C., *Las estrellas vencidas*, Madrid, Ágora, 1964.

JANÉS, C., *Límite humano*, Madrid, Oriens, 1973.

JANÉS, C., *En busca de Cordelia y poemas rumanos*, Salamanca, Alamo, 1975a.

JANÉS, C., *La vida callada de Federico Mompou*, Barcelona, Ariel, 1975b.

JANÉS, C., *Antología personal (1959-79)*, Madrid, Rialp, 1979.

JANÉS, C., *Libro de alienaciones*, Madrid, Ayuso, 1980.

JANÉS, C., *Eros*, Madrid, Hiperión, 1981a.

JANÉS, C., *Sendas de Rumanía*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981b.

JANÉS, C., *Vivir*, Madrid, Hiperión, 1983.

JANÉS, C., *Kampa*, Madrid, Hiperión, 1986.

JANÉS, C., *Fósiles*, Barcelona, Z.I.P. Editora, 1987a.

JANÉS, C., *Paisajes y figuras, Cuadernos poéticos Kylix*, n. 33, Badajoz, 1987b.

JANÉS, C., *Federico Mompou. Vida, textos, documentos*, Madrid, Fundación Banco Exterior, Colección Memorias de la Música Española, 1987c.

JANÉS, C., *Lapidario*, Madrid, Hiperión, 1988a.

JANÉS, C., *Creciente fértil*, Madrid, Hiperión, 1988b.

JANÉS, C., *Poesis Perennis*, Madrid, El perro asirio, 1988c.

JANÉS, C., *Los caballos del sueño*, Barcelona, Anagrama, 1989.

JANÉS, C., “Rodin (5 haikus)”, en *Pirámide*, Mérida, Escuela taller del Excmo. Ayuntamiento, 1990a.

JANÉS, C., *Esbozos*, Avilés, Per/versiones poéticas, 1990b.

JANÉS, C., *Jardín y laberinto*, Madrid, Debate, 1990c.

JANÉS, C., *Emblemas*, Madrid, Caballo griego para la poesía, 1991a.

JANÉS, C., *Hacia el alba*, Madrid, El perro asirio, 1991b.

JANÉS, C., *El hombre de Adén*, Barcelona, Anagrama, 1991c.

- JANÉS, C., “Intermezzo (a *Luz de oscura llama*)”, en *Barcarola*, nº 37-38, Albacete, octubre de 1991d.
- JANÉS, C., *Espejismos*, Madrid, Edimundo, 1992.
- JANÉS, C., *Ver el fuego*, Zaragoza, Olifante, 1993.
- JANÉS, C., *Nudos de noche*, en el suplemento de la revista *Menú*, Cuenca, 1994.
- JANÉS, C., *Rosa rubea*, Bullzoni Editore, Roma, 1995a.
- JANÉS, C., “Yamatu”, en *Agora*, nº 1, Consejería de Educación de la Embajada de España, París, mayo de 1995b.
- JANÉS, C., *Rosas de fuego*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996a.
- JANÉS, C., “Rodiel”, en *Rey Lagarto*, año VIII, nº 25-26, Sama de Langreo, 1996b (I-II).
- JANÉS, C., *Diván del ópalo de fuego*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1996b.
- JANÉS, C., *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, Huerga & Fierro, Madrid, 1996c.
- JANÉS, C., *Espejos de agua*, Vitoria, Ediciones Bassarai, 1997a.
- JANÉS, C., “Apunte para un diálogo teatral”, en *Rey Lagarto*, Año IX, nº 30-31, Sama de Langreo, 1997b (III).
- JANÉS, C., *La indetenible quietud*, Barcelona, Boza Editores, 1998.
- JANÉS, C., *Cajón de sastre*, Málaga, Centro cultural Generación del 27, 1999a.
- JANÉS, C., *El libro de los pájaros*, Valencia, Pre-Textos, 1999b.
- JANÉS, C., *Acecho del alba*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999c.
- JANÉS, C., *Arcángel de sombra*, Madrid, Visor, 1999c.
- JANÉS, C., *La palabra y el secreto*, Madrid, Huerga & Fierro, 1999d.
- JANÉS, C., *In un punto di quiete (Fractales)*, Milán, CUEM, 2000a.
- JANÉS, C., *Y queda el negro*, Pollensa, Galería Maior, 2000b.
- JANÉS, C., “Resonancias”, en *El pífano*, suplemento a la revista *Ala de mosca*, Mérida, verano/otoño 2000c.
- JANÉS, C., 6 Poemas visuales en el CD *TO2 o casi TO2* (a cargo de Julián Alonso), Palencia, 2004d.
- JANÉS, C., *Paralajes*, Barcelona, Tusquets editores, 2002a.
- JANÉS, C., *Los secretos del bosque*, Madrid, Visor, 2002b.
- JANÉS, C., *Vilanos. E-mails*, Málaga, Poesía circulante, 2002c.
- JANÉS, C., *Luz de oscura llama*, Ávila, Ayuntamiento de Avila, 2002d.
- JANÉS, C., *Vilanos*, Madrid, AdamaRamada, 2004a.
- JANÉS, C., *La indetenible quietud y otros poemas! Die unaufhaltsame Ruhe und andere Gedichte*, ed. Bilingue, Zurich, Teamart, 2004b.
- JANÉS, C., *Huellas sobre una corteza*, Cuenca, El toro de barro, 2004c.

- JANÉS, C., *El espejo de la noche. A Vladimír Holan en su centenario. Estudio y conversaciones*, AdamaRamada, Madrid, 2005a.
- JANÉS, C., *Diván del ópalo de fuego*, Murcia, Comunidad autónoma de la región de Murcia, 2005b.
- JANÉS, C., HIDALGO, M. y ALONSO, P., *Los árboles en las tres culturas*, Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura y Festejos, 2004.
- LÓPEZ-BARLAT, L., *Huellas del Islam en la literatura española*, Madrid, Hiperión, 1989.
- PEÑALVER, S., “El cantar de Ofelia”, *La opinión*, Murcia, miércoles 17 de agosto 2005.
- PERSIN, M. H., *Getting the picture, the Ekphrastic Principle in the Twentieth-Century Spanish Poetry*, London, Associated University Presses, 1997.
- RAPETTA, M., “Entrevista a Clara Janés”, Madrid, 27 de agosto de 2005.
- ROSARIO CANDELIER, B., “*El fuego sagrado de Clara Janés*”: *Cosmovisión lírica en clave mística*, Puerto Plata, Lajas de Yaroa, 26 de agosto de 2006.
- RUMI, Y. u. D., “Rubayat del diván de Shams”, en *Revista Atlántica*, Diputación de Cádiz, octubre de 1993.

Notas

- 1) “*Clara, Clara es mi nombre, /cada día crece mi amor*”.
- 2) He seguido el mismo orden que utilizó Juana Castro en su artículo (2005: 4).

FEDERICA MONTSENY EN LA PRENSA ESPAÑOLA: SU VISIÓN SOBRE LA POLÍTICA ESTADOUNIDENSE COETÁNEA

María Luz ARROYO VÁZQUEZ
UNED

1. INTRODUCCIÓN

Federica Montseny Mané (1905-1994), destacada escritora y activista anarquista, fue la primera mujer que logró ocupar una cartera ministerial en España, desempeñando el cargo de ministra en el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social. Ejerció su mandato durante un breve período de tiempo, no llegando a alcanzar un semestre, entre los meses de noviembre de 1936 y mayo de 1937, es decir, en plena guerra civil, en el gobierno de Francisco Largo Caballero. La finalidad de este artículo es la de examinar brevemente la faceta política, periodística y publicista de Federica Montseny, poniendo especial atención en su faceta como escritora en la prensa española y su crítica sobre un tema determinado.

En primer lugar, dedicaremos un espacio de este artículo a su trayectoria personal y profesional, luego cubriremos su actividad anarcosindicalista y haremos referencia a labor como escritora en la prensa española, centrándonos en un ejemplo específico, en su trabajo en la Revista Blanca. Por último, analizaremos, en concreto, uno de los artículos que se comentaron en la comunicación para mostrar la visión que presentaba Federica Montseny sobre la política estadounidense coetánea. Resumiendo, este artículo aborda de manera concisa una de las figuras protagonistas de la historia de España en el siglo XX, Federica Montseny, una activista anarquista que consiguió convertirse en un mito.

2. TRAYECTORIA PERSONAL Y PROFESIONAL

Nacida en Madrid en 1905, Federica Montseny Mañé era hija de los editores anarquistas de *La Revista Blanca*, Juan Montseny, quien usaba el pseudónimo de Federico Urales, y de Teresa Mañé, quien firmaba Soledad Gustavo. Las vivencias en la casa familiar, sin duda alguna, determinaron su forma de entender la vida y su pensamiento anarquista.

Respecto a su formación, Federica fue educada en casa en su infancia y adolescencia pues su madre, Teresa Mañé, además de ser periodista era una maestra con ideales emancipadores que había dado conferencias por toda España. En cuanto a la formación universitaria, Federica Montseny asistió

a unos cursos de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. Al igual que sus padres, Federica Montseny fue una fiel defensora de la postura anarcosindicalista, afiliándose a la *CNT* en 1923.

Resulta muy interesante constatar su afición por la escritura desde muy joven. De hecho, con sólo dieciséis años publicó su primera novela corta, *Horas Trágicas*, y cuando tenía veinte se editó su primera novela larga, *La Victoria*. En 1928 publicó *La indomable* que contenía connotaciones autobiográficas. Es interesante ver su lucha por los derechos de las mujeres a través de sus escritos, pues muchos de sus artículos tratan la emancipación de la mujer, denunciando la discriminación que sufría. Así, la defensa sobre la emancipación económica y sexual de la mujer la plasmó en el libro que se publicó en 1949, *Cien días en la vida de una mujer*. Entre los libros que publicó destacan *Crónica de la CNT*, *El anarquismo*, *La mujer, problema del hombre* y *Mis primeros cuarenta años*.

Asimismo, la actividad editorial de los padres influyó en su faceta periodística. En 1923 empezó a escribir artículos en la prensa anarquista española, colaborando en *Solidaridad Obrera* y en *La Revista Blanca*. En 1923, Ángel Pestaña, director de *Solidaridad Obrera*, le ofreció a Federica Montseny escribir una colaboración semanal y ella aceptó sin dudarle, comenzando a escribir sus artículos en la sección "Relieves Sociales". También escribió en otras publicaciones anarquistas como *Nueva Senda* de Madrid, *Tierra* de La Coruña y *Redención* de Madrid.

Respecto a su vida personal, en 1930 se unió al que fue su compañero Germinal Esgleas, aunque debido a la presión que ejercía la madre de él, no llegaron a convivir hasta la etapa en el exilio. Germinal Esgleas, al igual que Federica Montseny, era de tendencia anarcosindicalista y también escribía en la prensa anarquista. Una de sus aportaciones más relevantes Federica Montseny fue su lucha por potenciar la presencia de la mujer en el espacio de la política y del gobierno en España.

Al terminar la Guerra Civil sufrió el exilio. Se fue a Francia, refugiándose en Borgoña para huir de la persecución nazi y franquista, pero fue detenida. El gobierno franquista pidió su extradición, pero ésta fue denegada por las autoridades francesas, ya que estaba embarazada. Después, pasó cortas estancias en cárceles francesas. Finalmente, se instaló en Toulouse y allí trabajó a favor de la *CNT*, en la publicación y dirección de periódicos anarquistas como *Espoir* y *CNT*. Murió el 17 de enero de 1994.

3. MILITANCIA ANARCOSINDICALISTA

3.1. La CNT de 1910 a 1936

La C.N.T. se fundó en noviembre de 1910 en Barcelona y ejerció una gran influencia en la industria textil. De 1923 a 1931 la C.N.T. se encontró en la clandestinidad y en su seno no tardó en aparecer la división entre los ácratas puros y los moderados. La F.A.I. (“Federación Anarquista Ibérica”) se creó en 1927, pero no alcanzaba el millar de afiliados.

Según estimaciones de Manuel Tuñón de Lara, el número de afiliados a la C.N.T. entre 1931 y 1934 oscilaba entre 600.000 y 1.200.000 afiliados siendo en Cataluña y Levante donde tiene la mayoría de sus miembros (Tuñón de Lara, 1977:139). En 1931, se situó la cifra en 535.565 afiliados y en verano de 1932, en 1.200.000 afiliados, 300.000 de ellos en Cataluña (Tuñón de Lara, 1978:403). En Sevilla y Málaga la clase obrera estaba orientada por comunistas y cenetistas. En 1934 y 1935 hubo una decadencia anarcosindicalista.

Existía en la C.N.T. cierto temor hacia la U.G.T., porque ésta se desarrollaba protegida por los organismos de arbitraje y por el hecho de que los trabajadores pudieran afiliarse al sindicato rival. El problema radica, como señala José Manuel Macarro, en que “los socialistas eran para la C.N.T. competidores sindicales y miembros del Estado” y en que “la defensa del Gobierno de su propia legislación siempre fue comprendida por la C.N.T. como un ataque consciente de la República, manejada por el P.S.O.E. para acabar con ella. Pero no es que el Estado buscase gratuitamente el enfrentamiento con la C.N.T. Es que ese Estado tenía derecho a legislar sustentándose en la mayoría parlamentaria que lo apoyaba, derecho que la C.N.T. nunca reconoció” (Macarro, 1995: 151).

Por todo ello, la C.N.T. se enfrentó al Estado y se negó a admitir la legislación social dictada por el Parlamento, pues si “la C.N.T. quería seguir siendo, y no ser otra cosa, no podía ceder ante el reformismo socialista, no podía admitir que la legislación republicana contuviese bondad alguna”. (Macarro, 1995: 152). Esto a su vez originó ciertas represalias por parte del gobierno.

La C.N.T. se manifestó contraria al intervencionismo estatal y al sistema de relaciones laborales impuesto por Francisco Largo Caballero y la U.G.T. La actitud de la C.N.T. contribuyó a deteriorar el orden social y el clima esperanzado con que había sido acogida la República. Así, por ejemplo, en la cuenca minera del alto Llobregat, en Cataluña del 8 al 21 de enero de 1932, los mineros y obreros del sector textil proclamaron el comunismo libertario en Figols, Berga, Cardona y otras poblaciones, extendiendo el movimiento hasta la localidad industrial de Manresa.

Los diarios y revistas anarquistas denunciaban al Gobierno formado por republicanos y socialistas, por considerar que no defendían la causa obrera. Uno de los sucesos que tuvo más eco fue la represión anarquista en Casas Viejas (Cádiz)¹. Con respecto a la participación de los anarquistas en las elecciones, en las de noviembre de 1933 la C.N.T. se abstuvo, pero en 1936, inquieta por sus presos, no pidió la abstención.

3.2. El activismo anarcosindicalista de Federica Montseny

El anarquismo de Federica Montseny está vinculado a una tradición antidictatorial y librepensadora. Como militante de la CNT participó en la propaganda anarcosindicalista a través de conferencias, mítines y de sus colaboraciones en la prensa anarquista. Fue una gran oradora y en los mítines que realizó no sólo en España sino también en el extranjero dio muestras de esa elocuencia. En 1932 llevó a cabo una gira por Andalucía que luego continuaría por toda España. En 1936, intervino en el Congreso de Zaragoza de la CNT, alcanzando un gran protagonismo.

El 21 de julio de 1936 ingresó en la Federación Anarquista Ibérica (FAI), ala radical de la CNT, donde desempeñó puestos de responsabilidad. Ello la llevó a una lucha dialéctica con algunos de sus compañeros. Así, surgieron divisiones dentro de la CNT y, en varias ocasiones, se volcaron las críticas sobre ella como ocurre en el caso de Juan García Oliver, quien mostraba su antipatía hacia Montseny, a la que juzgaba “una radical liberalizada”, como sus padres, encarnando la intelectualidad, la teorización de la lucha (Lozano, 1937: 209-210). En sus escritos, libros y artículos, plasmó sus ideas libertarias y realizó una gran labor propagandística.

Tras aceptar formar parte del gobierno de Largo Caballero, se vio sometida a presiones y críticas. Por ello, trató de defender su decisión en varios momentos. Así, por ejemplo, en una conferencia que dio en 1937 explicaba:

La intervención de la CNT en el Gobierno central y en el Consejo de la Generalidad de Cataluña ha conseguido que el movimiento anarquista no se viera desplazado de la dirección de la revolución.

Se necesitaba un verdadero frente único de todo el proletariado y de todos los elementos antifascistas para oponer un valladar infranqueable al fascismo internacional...” (Montseny, 1937).

Federica Montseny se convirtió en uno de los representantes más claros del anarquismo español, llegando a ser dirigente de la CNT y directora del diario *CNT* y, más tarde, de *Espoir*.

4. LA PARTICIPACIÓN EN EL GOBIERNO

Federica Montseny fue nombrada la primera mujer ministra española pues, a pesar de su declarado antigubernalismo, aceptó el cargo que le propuso el presidente del gobierno, Francisco Largo Caballero. Al igual que los otros tres ministros anarquistas nombrados por Largo Caballero (Industria: Juan Peyró Belis, Comercio: Juan López Sánchez, Justicia: Juan García Oliver) Federica Montseny tuvo que enfrentarse a presiones dentro de la propia *CNT* para que no aceptase el cargo. A la larga, esa aceptación provocó divisiones entre los anarquistas pues existían distintas tendencias. Unos querían profundizar en la revolución y otros pensaban que era más importante ganar la guerra.

Con la entrada de la *CNT*, el Gobierno buscaba no sólo unir a todas las fuerzas políticas y sindicales que defendían la República sino también evitar que nada pudiera impedir que el Gobierno de la República abandonase Madrid. El 5 de noviembre de 1936, en el primer consejo de ministros, la nueva ministra de Sanidad se dio cuenta de cual era realmente la causa principal de la entrada de anarquistas en el gobierno:

Federica Montseny comprendió cuál había sido la verdadera razón de su entrada en aquel Gabinete: los querían como cómplices de una decisión que a buen seguro iba a levantar ampollas; sabían que implicando a los anarcosindicalistas se aplacaría la previsible reacción popular contra el gobierno (Lozano, 2004: 202).

A pesar de mostrar su oposición a abandonar Madrid, Montseny, al igual que los otros ministros anarquistas, dejaría Madrid, sintiéndose mal por ello. En cuanto a su labor al frente del Ministerio de Trabajo, ésta se centró en planear proyectos que irían destinados a proporcionar cuidados y atenciones a huérfanos, inválidos, desvalidos, anormales, mendigos, embarazadas, niños lactados, creándose hogares de la infancia, comedores para embarazadas, etc. La mayor parte de esos planes no llegaron a realizarse debido al corto espacio de tiempo que Federica Montseny estuvo al frente del Ministerio.

No obstante, se puede apreciar como, desde el principio, llevó a cabo una enorme actividad con iniciativas en asistencia social, ayuda a refugiados y sanidad pública. Así, apoyó la atención a los desfavorecidos e impulsó tareas determinadas por el contexto bélico que se vivía en España, es decir, aquellas que estaban relacionadas con las urgencias hospitalarias y la evacuación de refugiados.

Entre los proyectos que impulsó desde su cargo ministerial acentuó la necesidad de reestructurar los servicios médicos con un enfoque revolucionario, tratando de poner énfasis en las medidas preventivas, en ofrecer una higiene

global y en cubrir las necesidades sanitarias de la población española. Por ejemplo, lanzó una campaña en el ámbito nacional para prevenir la extensión de enfermedades venéreas a través de la educación y campañas de vacunación entre la población civil y las tropas. También proyectó la creación de lugares de acogida para la infancia, aunque sólo se llegase a abrir uno de ellos cerca de Valencia, el 28 de abril de 1937, bajo la supervisión de la doctora Amparo Poch, consejera de Federica Montseny. Asimismo, estableció unos centros de atención a las prostitutas, donde se les ofrecía alojamiento, comida y se les enseñaba un oficio.

Igualmente, potenció la presencia de la mujer en la política, colocando a mujeres en altos cargos en el Ministerio. Así, por ejemplo, nombró subsecretaria a Mercedes Maestre Martí, valenciana y médica de profesión que presidió la Liga para la Reforma Sexual. Respecto a la legislación, propuso el primer proyecto de ley del aborto en España, aunque éste no llegó a realizarse.

Federica Montseny salió del gobierno al igual que los otros ministros anarquistas debido a los sucesos acaecidos en Barcelona en mayo de 1937, pues hubo enfrentamientos violentos entre anarquistas y POUM y entre comunistas y el gobierno de la Generalidad que precipitaron la caída de Largo Caballero tras sufrir duras críticas por no haber sabido controlar la situación. Negrín sería nombrado nuevo jefe de gobierno y tendría un gabinete ministerial sin anarquistas.

5. LA LABOR PERIODÍSTICA

5.1. Colaboración en *La Revista Blanca*

La Revista Blanca se fundó en 1898 y se mantuvo hasta el 15 de agosto de 1936. Se publicó en Madrid desde 1898 hasta 1905, con una tirada de 8.000 ejemplares. Su fundador y director fue el publicista anarquista Juan Montseny, cuyo pseudónimo es Federico Urales. La segunda etapa de la revista se inició el 1 de junio de 1923, después de dieciocho años sin salir a la calle, y en ella escribió un artículo Federica Montseny. Desde ese momento y hasta 1936, Federica Montseny escribiría en la revista. Entre finales de 1934 y comienzos de 1935, Juan Montseny cedió a Federica Montseny la dirección de la revista. Durante la Segunda República, se editó en Barcelona. Trataba temas de literatura, sociología, arte y ciencia, y el subtítulo era “Revista quincenal de Sociología, Ciencias y Artes”. Su publicación fue quincenal y desde diciembre de 1933 se convirtió en semanario. Su precio era de 50 ó 25 céntimos, dependiendo de su periodicidad. Entre los redactores cabe citar a: Juan Montseny (Federico Urales), Federica Montseny, Soledad Gustavo

(Teresa Mañé), Germinal Esgleas, Ángel Fernández, Rafael Doménech y Onofre Dallas. La tendencia política y social de la revista era anarcosindicalista, difundiendo el ideal libertario.

5.2. La postura de *La Revista Blanca* ante la política estadounidense

En los años treinta tuvo lugar en los Estados Unidos una explosión de militancia laboral. Los obreros luchaban por mejorar las condiciones de trabajo, pero, generalmente, mostraban poco interés por los partidos o sindicatos radicales. Sin embargo, la prensa anarquista española intentó mostrar que el obrero estadounidense era radical y que luchaba, al igual que hacía el obrero español en momentos como octubre de 1934 o en la etapa del Frente Popular.

La prensa anarquista criticaba el sistema capitalista que se vivía en los Estados Unidos, defendiendo sus creencias doctrinales, expresando que el sistema capitalista estaba en crisis. Se criticaba la política estadounidense coetánea con proyectos como el *New Deal* que, en su opinión, defendían e intentaban salvar el capitalismo sin beneficiar ni suponer un cambio para el obrero. En el caso específico de *La Revista Blanca* se solía dar una visión de que la política que se está desarrollando en Estados Unidos, en concreto, el *New Deal* era un programa dictatorial que tendía hacia el fascismo, diciendo que “la obra de Roosevelt es mala para el revolucionario, no tanto en sí como por el peligro que encierra en tornarse en una obra de preparación para el advenimiento del fascismo liberal” (Dallas, 1933: 89). No en vano la ideología anarquista planteaba que el capitalismo y el socialismo fallaría y que sólo quedaría una elección: “anarquía o fascismo” (Nettlau, 1933: 40).

Centrándonos en el ejemplo concreto de las huelgas estadounidenses, *la Revista Blanca* solía hacer hincapié en los triunfos para animar a los huelguistas potenciales españoles a usar la huelga como un arma para lograr alcanzar sus demandas y afianzar sus planteamientos políticos, para desacreditar el gobierno liberal burgués de Roosevelt, y, para debilitar, en definitiva, el sistema capitalista, pues anhelaba la revolución y destrucción del sistema político de la República española y la instalación del anarquismo. El efecto acumulativo de las noticias sobre huelgas incidía en la idea de lucha y revolución para ir, poco a poco, calando en el lector español (véase, por ejemplo, el caso de la Revolución de Octubre de 1934).

Respecto a la política de Roosevelt, en la prensa anarquista se mencionaba la hostilidad de los principales enemigos americanos del *New Deal* que afirmaban que aquél no era una solución a la crisis planteada:

Roosevelt se halla entre dos fuegos: por una parte los radical-socialistas, comunistas y anarquistas, quienes dicen que su solución no resolverá nada porque no va a la raíz del mal (y lo demuestran elocuentemente señalando los 12 millones de parados), y por otra parte los reaccionarios que ven con malos ojos todo cuanto tienda a alterar el statu quo, quienes se oponen a toda ingerencia del Estado en sus negocios (excepto para protegerlos contra las demandas de sus esclavos) y proclaman a voz en grito la santa libertad individual, como un legado sagrado de los gloriosos antepasados americanos - en este caso la libertad de explotar inicua y cruelmente a la humanidad-, y tratan de desacreditar a Roosevelt y la *N.R.A.* por todos los medios (Dallas, 1933: 79).

La *Revista Blanca* ofrece una posición muy negativa del *New Deal* estadounidense, tratando de evitar que los obreros españoles pensarán que el *New Deal* americano podía ser un modelo a imitar como se puede ver en estas líneas de un artículo que escribe Germinal Esgleas:

Cuanto creen en las soluciones pacíficas de la cuestión social y consideran la democracia como un principio de evolución progresiva, tendrán de [sic: que] convencerse, después de una serie de desengaños, si no están convencidos ya, de que ciertos ensayos que se ofrecen como panacea inmediata, en algunos países no pueden tener viabilidad práctica ni ir acompañados de buen éxito alguno... Las intervenciones [sic: la intervención] del Estado en los problemas de trabajo siempre es perturbadora y nefasta. Frente a las leyes y a los decretos está la realidad. Y son los mismos hechos reales los que proclaman que con el aumento de jornada y la disminución de salarios, no se resuelve nada. Repetimos que la experiencia de los Estados Unidos demuestra cómo, ni aun disminuyendo la jornada decrece el número de obreros en paro forzoso en proporción sensible (Esgleas, 1934: 1033-1034).

En general, los anarquistas presentaban una imagen muy pesimista de la realidad americana. A través de su prensa, pretendían dar una imagen de crisis, caos, miseria y desastre del sistema capitalista: “El ‘paraíso’ americano se ha convertido en un verdadero infierno para decenas de millones de seres humanos” (Berneri, 1933: 332).

La prensa anarquista española seguía siempre una línea de crítica abierta a la política capitalista. Es interesante contrastar las versiones que ofrece la prensa socialista y la anarquista del *New Deal*, pues muestran la pugna entre ugetistas y cenetistas para monopolizar la representación obrera con distintos fines. Mientras que la C.N.T. se enfrentaba con el Estado, la U.G.T. quería que el Estado se transformase en un instrumento bajo el control sindical.

La prensa obrera anarquista solía utilizar las noticias sobre los Estados

Unidos para criticar el sistema capitalista. La percepción de los Estados Unidos por parte de los lectores españoles depende en gran parte de la ideología de la fuente informativa. Así, por ejemplo, generalmente no se alababa el *New Deal* en la prensa obrera anarquista y sí se hacía en la prensa liberal de izquierda. A unos les atraía ese modelo y a otros no. Por ello, los diferentes periódicos y revistas planteaban el programa político estadounidense de distinto modo. En muchos casos, encontramos que la crítica no se dirigía contra los Estados Unidos sino contra España, instándose a distintos partidos a rectificar políticas o a actuar emulando ciertas medidas.

La Revista Blanca culpaba a la federación sindical estadounidense del fracaso de distintas huelgas, como, por ejemplo la huelga textil: “Tal fue la última huelga textil, por no mencionar otras, llevada al más rotundo fracaso por el liderazgo servil de las uniones [sic: los sindicatos] burócratas, después de haber caído bajo el plomo homicida, en el campo de lucha, quince vidas proletarias, en tres semanas de huelga...” (Fernández, 1934: 984). La prensa obrera planteaba esta huelga estadounidense como una lucha obrera.

Más importante que la alusión a las huelgas en sí es la llamada que hacía la prensa anarquista a los obreros españoles para que no se conformasen con las reformas que se llevaban a cabo en España, pues fracasaban como en Estados Unidos. En un artículo de la revista leemos:

La huelga de California, la agitación social que conmueve todo el país americano, parece ser el clarín, el toque de atención para acontecimientos más importantes. Desde luego, es algo definitivo en un país que consiguió anular la acción revolucionaria de las masas mediante una política reformista, hábil y peligrosa, fracasada también, por una razón de fuerza mayor fácilmente explicable (Miqueli González, 1934: 958-959).

No sólo fallan las reformas, en opinión de los anarquistas españoles, sino que conviene que se malogren porque su efecto más temible, de tener éxito, sería frustrar el impulso hacia la revolución que ellos anhelan. Cuando se refiere a la huelga de San Francisco, la *Revista Blanca* elige una ilustración en la que aparece la policía armada, para transmitir, presumiblemente, que el Estado se sirve de ésta para acabar violentamente con esta huelga, llegando incluso a utilizar ametralladoras para matar a los huelguistas (Ilustración: El mundo en convulsión, 1934: 601).

5.3. La visión de Federica Montseny sobre la política estadounidense. Estudio de caso: La huelga general de San Francisco (California)

5.3.1. Breve descripción sobre la huelga general de San Francisco

La huelga general de San Francisco paralizó el puerto de San Francisco y,

aunque, en principio, sólo afectaba a estibadores y marineros, fue adquiriendo un cariz más importante al extenderse por toda la costa del Pacífico y convertirse en la segunda huelga general en la historia estadounidense².

Tras la aprobación de la *National Industrial Recovery Act (N.I.R.A.)*, (ley para la recuperación industrial nacional), pieza clave del programa de reactivación de la industria y de la legislación del primer *New Deal*, la *International Longshoremen's Association, I.L.A.* (asociación internacional de estibadores) relanzó un sindicato local que había desaparecido en 1919. Los obreros quisieron el reconocimiento sindical, pero los patronos lo negaron. Esto condujo a una amenaza de huelga, que la intervención gubernamental consiguiera alejar por un tiempo. Roosevelt designó una junta para que investigara las causas del conflicto y arreglase las diferencias mediante la negociación.

Sin embargo, después de una tregua de siete meses los patronos siguieron sin reconocer la *I.L.A.* como representante de los trabajadores. Esto llevó a que 2.000 estibadores se declararan en huelga el 9 de mayo de 1934 con el fin de lograr: el control de los lugares de contratación, la semana laboral de 30 horas, un salario básico de un dólar la hora y el reconocimiento sindical.

En cuanto a los líderes de esta huelga, destacó Harry Bridges, que se situaba en la línea de influencia comunista, pues unió a los trabajadores de la costa oeste y los marineros en un frente militante en el que luchan también elementos estalinistas.

La huelga fue muy violenta desde el principio y en su transcurso, aumentó considerablemente el número de incidentes entre la policía y los huelguistas que intentaban impedir el trabajo de los esquiroleros, a resultas de lo cual quedaban heridos seis policías y tres piquetes. El conflicto creció también en magnitud, cuando a los estibadores se unieron obreros marineros.

Paulatinamente, se fue extendiendo el malestar, y los obreros de otros ramos se unieron por solidaridad a la huelga. Así, los camioneros se declararon en huelga el 12 de julio; el 14 de julio se unieron 5.000 carniceros y los trabajadores de una lavandería; el día 15, se sumaron 6.000 camareros, los obreros del matadero, los de los talleres de tintorería, los caldereros y los metalúrgicos. De este modo, la huelga iniciada por los 2.000 estibadores alcanzó el número de 36.000 participantes.

Entonces, el comité de huelga convocó el inicio de una huelga general el lunes 16 de julio. El comité se disculpó ante el alcalde Rossi, lamentándose de la necesidad de ir a la huelga general y culpando de ella a los patronos. Ese lunes unos 127.000 obreros de la bahía de San Francisco se pusieron en huelga. En respuesta, el alcalde Rossi sacó a la calle a 5.000 policías, movilizó una policía

especial, y amenazó con la ley marcial. Los patronos pidieron esquirolas, y la guardia nacional puso tanques y ametralladoras en los muelles.

William Green, líder del sindicato *American Federation of Labor (AFL)* (federación americana del trabajo), no apoyó a estos huelguistas. Aseguraba que se trataba de un asunto local, que la huelga no estaba convocada ni autorizada por la *A.F.L.* y que carecía de significación nacional. Esto no parece cierto, ya que si bien era un asunto local, trascendió más allá de las fronteras del estado de California.

El 19 de julio, el comité de huelga, por 191 votos a favor y 174 en contra, dio por finalizado el conflicto huelguístico, según el mismo afirmaba, debido a las amenazas de la ley marcial. Opinaba que los obreros han mostrado su solidaridad y que ahora la *I.L.A.* podía someterse a un arbitraje. Sin embargo, los estibadores decidieron continuar la huelga y los marineros, camioneros y ferroviarios de Market Street les secundaron. De esta forma, la huelga general acabó oficialmente, pero la violencia se acentuó. Se efectuaron batidas policiales, y los vigilantes capturaron a los sospechosos de ser radicales.

El senador Wagner y el director general de correos Farley se dirigieron a San Francisco el 21 de junio para intentar arreglar el conflicto de la *I.L.A.* mediante arbitraje. Al fin, los camioneros volvieron al trabajo el 21 de julio y los ferroviarios del Market Street el día 27. El 31 la *I.L.A.* aceptó el arbitraje, por el cual los estibadores consiguieron una victoria parcial: un salario de 95 centavos la hora, una semana de 30 horas y un control conjunto de los lugares de contratación en los diecisiete puertos de la costa oeste.

Así pues, la *I.L.A.* no consiguió su objetivo prioritario: el control completo de los lugares de contratación. Sin embargo, uno de los efectos inmediatos de la huelga fue el aumento de afiliación sindical en la zona de San Francisco. William Green y otros líderes sindicales consideraron que se trataba de una victoria. Sin embargo, el líder Harry Bridges pensaba que era un triunfo para la patronal, aunque por otro lado, admitía que la fuerza y solidaridad que los obreros mostraron durante el conflicto fue un hecho positivo.

5.3.2. Visión de Federica Montseny

La relevancia de esta huelga se pone de manifiesto por el eco que tuvo dentro y fuera de las fronteras de los Estados Unidos, pues podía servir de inspiración a otros trabajadores e incitarles a la demanda de reivindicaciones mediante la huelga.

En primer lugar, Federica Montseny en el artículo que escribe en *La Revista Blanca* sobre la huelga de San Francisco hace hincapié en la magnitud del conflicto para recalcar la idea de crisis del capitalismo, no sólo en los Estados

Unidos sino en “todo el orbe”. Asimismo, esta huelga le permitió propagar la idea de que el Estado era el defensor de los intereses burgueses. Decía que: “La huelga ha durado muchos días. La burguesía y el Estado, su perro guardián, han agotado todos los recursos de fuerza y han debido avenirse a un arbitraje, que representa, en la discusión de los puntos esenciales, una victoria para los obreros” (Montseny, 1934: 592). El hecho de que el arbitraje pueda ser considerado un triunfo es muy debatible ya que, como hemos mencionado anteriormente, los obreros no consiguieron su principal objetivo que consistía en controlar los lugares de contratación.

En cuanto a su posición acerca de la *A.F.L.* americana y a su actitud ante las huelgas vemos como Federica Montseny insistía en decir que citada organización sindical americana obstaculizaba las demandas obreras. En el caso de Federica Montseny se advierte cómo criticaba el poder sindical de la *A.F.L.*, pues la identifica ante los ojos de los lectores con la *U.G.T.* española: “Anulóse la fuerza revolucionaria del proletariado, enrolándose los obreros en esa acomodaticia Federación del Trabajo Americano, que es la *U.G.T.* de los Estados Unidos” (Montseny, 1934: 592).

Se puede observar que Montseny utilizaba el contexto sindicalista estadounidense y lo comparaba con la situación sindical española para criticar al sindicato UGT. La lectura que encierran estas líneas es el “consejo” a los trabajadores para que desconfiasen del sindicato rival. No obstante, el carácter del sindicato español UGT y del americano era realmente distinto, no comparable ya que la AFL, organización predominante del movimiento sindical estadounidense en el s. XX, excepto en los años de escisión (1938-1955), tenía un claro talante conservador.

Especialmente, Federica Montseny alude a la prosperidad pasajera que se vivió en los Estados Unidos, a la “engañosa ilusión de unos años” y la etapa de posterior depresión, aprovechando el comentario para aludir de forma directa a España: “Norteamérica ha dejado de ser el país rico y próspero. Las arcas llenas de oro no han podido evitar la ruina financiera y la crisis económica... Todo se estrella contra la fatalidad de hechos imprevistos, contra esos imponderables de que tanto uso y abuso se hiciera un día en España” (Montseny, 1934: 592).

Respecto al léxico empleado, los valores y términos que gravitan en el artículo están relacionados con la ideología que se intenta transmitir. Así, las palabras de la autora dejan ver un poco de regocijo o satisfacción maliciosa ante los problemas y fracasos del sistema capitalista. Igualmente, las palabras que la periodista utilizó a lo largo del artículo reflejan su antipatía hacia los Estados

Unidos, país al que calificaba de “estandarizado, uniformado”, donde se podría dar, en su opinión, “una transformación fundamental” de su sociedad. Así lo explica en este párrafo:

La moderna yanquilandia, el país del adelanto científico, la parte del mundo más excelentemente civilizada, es, a pesar de todo, un país primitivo... los hombres y multitudes carecen de esos objetivos concretos, de esas finalidades definidas que pueden fecundar anárquicamente un hecho revolucionario (Montseny, 1934: 592).

Por último, cabe subrayar la crítica de Federica Montseny a la política reformista estadounidense a partir de hacer referencia a la huelga:

La formidable huelga de San Francisco parece ser el principio de un fin que no puede preverse. Es indiscutible que el mundo camina aceleradamente hacia el hundimiento total del sistema capitalista...La huelga de California, la agitación social que conmueve todo el país norteamericano, parece ser el clarín, el toque de atención para acontecimientos mucho más importantes. Desde luego, es algo definitivo en un país que consiguió anular la acción revolucionaria de las masas, mediante una política reformista, hábil y peligrosa, fracasada también, por una razón de fuerza mayor fácilmente explicable (Montseny, 1934: 592).

Montseny ofrece una posición muy negativa de la política reformista estadounidense, desacreditándola, ocultando los logros, y destacando los fallos del sistema capitalista, exagerando y tachándolo de fracasado. Trata de evitar que los obreros españoles piensen que la política reformista pudiera ser una alternativa para solucionar sus problemas. El artículo de prensa analizado induce a pensar que pudo llegar a confundir al lector español ya que estaba escrito en función de un ideario determinado de la autora, causando visiones erróneas en la opinión pública.

6. CONCLUSIÓN

Federica Montseny consiguió desempeñar un papel clave en el sindicalismo y en la política española en los años treinta del siglo XX, adquiriendo un papel destacado en el gobierno de Francisco Largo Caballero. Su nombramiento supuso un referente político e histórico para fortalecer y estimular el papel de las mujeres en la política española. En cuanto a los artículos de prensa sobre la política estadounidense, basándonos en el artículo analizado, advertimos que Federica Montseny hacía una crítica negativa y subjetiva al respecto con el fin de desacreditar al sindicato rival UGT y al gobierno español.

En definitiva, este breve artículo trata de contribuir al conocimiento de las intenciones que tenían los periodistas que escribían la prensa obrera anarquista de impactar en la opinión pública española. Tomando como ejemplo, La Revista Blanca y, más concretamente a Federica Montseny, vemos que la información que presenta el artículo que hemos escogido de la revista cultural *La Revista Blanca* venía determinado por un deseo de defender la ideología anarquista al hacer referencia a la política estadounidense coetánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZAÑA Y DÍAZ, M., *Memorias políticas y de guerra. 1931-1939*, Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori), (1978) 1996, 2 vols.

BERNERI, C., “Vida obrera.- El Panorama actual de los Estados Unidos”, *La Revista Blanca*, Barcelona, 1-11-1933.

DALLAS, O., “Roosevelt y la rehabilitación nacional”, *La Revista Blanca* (Barcelona) 256, 14-12-1933.

ESGLEAS, G., “Los problemas de la República y la posición de los trabajadores”, *La Revista Blanca*, Nº 309, Barcelona, 21-12-1934.

FERNÁNDEZ, A., Fernández, “Palpitaciones de Norteamérica”, *La Revista Blanca* (Barcelona), Nº307, 7-12-1934.

Ilustración: El mundo en convulsión, “La huelga de San Francisco de California”, *La Revista Blanca*, Nº 289, Barcelona, 3-8-1934.

LOZANO, I., *Federica Montseny. Una anarquista en el poder*, Madrid, Espasa, 2005.

MARÍN, D., *Los cuatro ministros anarquistas*, Barcelona, Plaza & Janés, 2005.

MACARRO, J. M., “Sindicalismo y política”, en Juliá Díaz, Santos (ed.), *Política en la Segunda República*. Monográfico de *Ayer*, 20 (1995), pp. 142-171.

MIQUELI GONZÁLEZ, V., “Consideraciones sobre el momento presente en Norteamérica”, *La Revista Blanca*, Nº 306, Barcelona, 30-11-1934.

MONTSENY, F., “Glosas: la agonía del capitalismo”, *La Revista Blanca* (Barcelona), Nº 288. Barcelona, 27-7-1934.

MONTSENY, F., *Mis primeros cuarenta años*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987.

MONTSENY, F., “El anarquismo militante y la realidad española”, *Boletín de Información C.N.T. i F.A.I.* (4 de marzo de 1937)

NETTLAU, M., “Sobre los caracteres de la lucha final entre el socialismo y el capitalismo”, *La Revista Blanca* (Barcelona) 242, 15-6-1933.

- TAVERA, S., *Federica Montseny. La Indomable (1905-1994)*, Madrid, Temas de Hoy, 2005.
- TAVERA, S., “La memoria de las vencidas: política, género y exilio en la experiencia republicana”, *Ayer*, 60(2005), pp.197-224.
- TUÑÓN DE LARA, M., *La Historia del siglo XX*, Barcelona: Laia, 1977, 3 vols.
- TUÑÓN DE LARA, M., *De la Segunda República a la Guerra Civil (1931-1936)*, Vol. II, Barcelona, Laia, 1978.

Notas

- 1) “CNT” en Casas Viejas.- Después de los sucesos.- Cómo fue ametrallado el pueblo desde las ventanas de la fonda y el cuartel.- La Choza del compañero “Seisdedos”. *CNT*, M 24-1-1933, primera página; “Consecuencias de la represión”, *CNT*, Madrid L 30-1-1933, primera página.
- 2) La primera tuvo lugar en Seattle (Wáshington) en 1919.

ÉTICAS SEXUALES: EL CUERPO ABYECTO DE MONIQUE WITTIG

Isabel BALZA
Universidad de Jaén

“...y a mis compañeras hermosos cantos cantaré yo ahora para alegrarlas...”
Safo [fr. 160 P]

1. LOS CUERPOS QUE NO IMPORTAN

La tesis que Judith Butler sostiene en su libro de 1993 *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* es que para permitir ciertas identificaciones sexuadas el imperativo sexual debe excluir y repudiar otras. La exclusión de algunas posiciones conforma las posiciones sexuales posibles y permitidas por la norma social heterosexual. Si la constitución de la subjetividad implica adoptar una posición sexual, en tanto que nuestra identidad es una identidad sexuada, el rechazo de ciertas elecciones sexuales conllevará el rechazo de ciertos sujetos. De modo que para formar la identidad subjetiva es necesario expulsar del campo de lo posible a aquellos seres que nunca llegarán a ser sujetos. Por lo cual la producción de sujetos *humanos* requiere el repudio simultáneo de aquellos que conformarán su exterior constitutivo. Este exterior expulsado conforma *lo abyecto* (Butler, 1993: 19-20).

1.1. Los desechos que caen (esos humores, esta impureza, esta mierda)

El concepto de abyección que maneja Butler es el analizado por Julia Kristeva en su ensayo de 1980 *Poderes del horror. Ensayo sobre la abyección* (traducido al español *Poderes de la perversión*). Lo abyecto es definido por Kristeva como aquel objeto expulsado que se opone al sujeto y que ejerce, al mismo tiempo, una atracción hacia él. El objeto caído amenaza al sujeto, siendo “un polo de atracción y de repulsión” (Kristeva, 1980: 7). La atracción y repulsión de lo abyecto es debida a que, aun siendo objeto y, por lo tanto, otro que el sujeto, sigue manteniendo, no obstante, algo de ese sujeto que antes era. Dice Kristeva:

Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos (Kristeva, 1980: 11).

La experiencia de la abyección Kristeva la encuentra en diversos fenómenos. Los espasmos, los vómitos, la repulsión o las arcadas que caracterizan el asco por la comida son para la autora “la forma más elemental y más arcaica de la abyección” (Kristeva, 1980: 9). Aquello que nos repele son los desechos corporales expulsados que, como signo del objeto perdido, simbolizan la falta fundante del ser.

Desde una perspectiva psicoanalítica, Kristeva entiende la abyección como esa experiencia subjetiva que muestra cuál es el modo de nuestra constitución; a saber: la falta inaugural del ser. El objeto expulsado repele porque recuerda que todo sujeto es producto de una falta constitutiva necesaria para el acceso al lenguaje y al deseo¹. Lo expulsado fuera del cuerpo, así como el cadáver –último desecho corporal–, son insoportables en tanto que nos muestran los límites de nuestra condición de vivientes. Esos humores, esta impureza, esta mierda nos dicen que la pérdida es el modo constitutivo de lo humano². La autonomía e identidad del sujeto suponen la pérdida, y el sujeto quiere distinguirse de la podredumbre y de la mezcla. Por ello sólo con la pérdida de los desechos “el cuerpo se hace *propio*”³.

Lo abyecto tiene una cercanía con la suciedad o con la enfermedad. No obstante, no es la falta de limpieza o de salud la característica principal de lo abyecto. Aquello que vuelve abyecto, dice Kristeva, es lo que “perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva, 1980: 11). Abjecto es lo que escapa de la pureza, de la identidad definida y única, sin escisiones. Es la falta de límites precisos lo que perturba al sujeto. Y el objeto caído es ambiguo en tanto que forma parte del interior y del exterior, “parece venir de un afuera o de un adentro” (Kristeva, 1980: 7). Así, lo abyecto presenta la característica de la ambigüedad y de la mezcla: por ello los fenómenos sociales y simbólicos que muestren de algún modo esa ambigüedad serán percibidos como abyectos⁴.

1.2. Una íntima exterioridad

La formación de la subjetividad posible excluye lo otro como lo abyecto del sujeto. Toda figura corporal ambigua o poco delimitada será rechazada y calificada de abyecta⁵. Pero además, añade Butler, esta operación de exclusión delimita el campo de lo que se considera humano, en tanto que “tales atribuciones o interpelaciones contribuyen a formar ese campo del discurso y el poder que orquesta, delimita y sustenta aquello que se califica como ‘lo humano’”. Esto se advierte más claramente en los ejemplos de aquellos seres abyectos que no parecen apropiadamente generizados; lo que se cuestiona es,

pues, su humanidad misma” (Butler, 1993: 26). Lo que está en cuestión es la humanidad o dignidad de los sujetos. Los seres rechazados, excluidos por la norma reguladora de lo social, no se consideran humanos, y, por lo tanto, en tanto que desde Kant sabemos que la dignidad es característica primera de lo humano, carecen de dignidad. Se les ha sustraído su dignidad.

Recordando la teoría psicoanalítica lacaniana, Butler distingue la noción de *abyección* de aquella de *Verwerfung* propia de Lacan. La noción de *Verwerfung* o forclusión implica la producción del inconsciente, en tanto que la expulsión del significante primario permite la formación del inconsciente, quedando esto rechazado en el registro de lo real como pérdida primera fundacional de la subjetividad. Por su parte, la noción de abyección comparte con la forclusión el ser algo rechazado o expulsado de la subjetividad. Aquello forcluido es pérdida constitutiva de la subjetividad y, por lo tanto, no puede regresar sino es pagando el precio de la locura, de la disolución subjetiva en la psicosis. Y la noción de *abyección*, dice Butler, “designa una condición degradada o excluida dentro de los términos de la socialidad” (Butler, 1993: 20). De modo que para Butler dentro de la socialidad hay “ciertas zonas abyectas que también sugieren esta amenaza y que constituyen zonas de inhabitabilidad que el sujeto, en su fantasía, supone amenazadoras para su propia integridad pues le presentan la perspectiva de una disolución psicótica” (Butler, 1993: 20).

Lo abyecto es exterior a la subjetividad, en tanto que es algo repudiado o rechazado en la constitución del sujeto, pero también dice Butler, “es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional” (Butler, 1993: 20). En este sentido, creo que la noción lacaniana de “extimidad” se corresponde con la noción de abyección que maneja Butler, y que, como hemos visto, procede de Kristeva. Lo “éximo” es aquel elemento extraño e íntimo del sujeto fuera-de-significado, mudo, excluido del universo simbólico, que se presenta sin embargo como ley de lo real que organiza las representaciones reguladas por el principio del placer. Este elemento primero de la realidad que cae *fuera-de-significado*, es, dice Lacan, “esa realidad muda que es *das Ding* –a saber la realidad que comanda, que ordena” (Lacan, 1986: 70). Y siendo *das Ding* ese interior excluido, que está de ese modo excluido en el interior⁶ es también, o por ello, el soporte de una aversión (Lacan, 1986: 69).

Lo abyecto como la extimidad es una exterioridad íntima, que también produce aversión. Y además, como lo forcluido, amenaza la subjetividad, puesto que la perspectiva de volver presente lo rechazado/abyecto ataca la integridad del sujeto. Hay diversos fenómenos sociales que cumplen esta función de lo abyecto analizada por Butler; a saber: fenómenos que presentan

esta amenaza de disolución subjetiva y, por ello, provocan aversión. Pues la aversión o repulsión que produce lo abyecto social es debida a que aquello que se presenta como exterior es, en realidad parte integrante del sujeto, en tanto que aquello expulsado de la constitución subjetiva.

Iris Marion Young utiliza también esta categoría de abyección de Kristeva para analizar ciertos fenómenos de injusticia social de los que la teoría de la justicia rawlsiana no puede dar cuenta. Entre estos fenómenos Young nombra la xenofobia⁷, la discriminación en razón de la edad y la discapacidad (Young, 1990: 246), y la homofobia. Dice Young al respecto:

La homofobia es uno de los más acentuados temores a la diferencia precisamente porque la frontera entre quien es gay y quien es heterosexual está construida como la más permeable; cualquiera puede transformarse en gay, especialmente yo; por lo tanto, la única manera de defender mi identidad es darme la vuelta con una repugnancia irracional (Young, 1990: 246).

Si lo abyecto produce aversión o repulsión es porque es algo íntimo al sujeto, porque es parte constitutiva de él, aunque en el exterior. Y la repulsión es expresión del miedo del sujeto a perder los contornos de la subjetividad, temor a disolver las fronteras propias. En este sentido, la homofobia es uno de los fenómenos que mejor permiten entender qué se juega el sujeto ante lo abyecto: la fobia que produce el homoerotismo es repugnancia a una posición sexual posible, que ha sido rechazada en la constitución subjetiva, pero que está presente en el sujeto como su principio fundacional, y al que en cualquier momento se puede volver. Como dice Young: cualquiera puede transformarse en lesbiana, especialmente yo, como no puedo transformarme en negra, pero sí seré alguien de edad y puedo convertirme en discapacitada.

También Butler analiza la homosexualidad como figura más representativa de lo abyecto. Como dice:

La abyección de la homosexualidad sólo puede darse mediante una identificación con esa abyección, una identificación de la que hay que renegar, una identificación que uno teme hacer sólo porque ya la ha hecho, una identificación que instituye esa abyección y la sostiene” (Butler, 1993: 169).

Renegamos de la homosexualidad, de una identificación homosexual, porque esa identificación está ya hecha: la homosexualidad es una íntima exterioridad. Como hemos visto, la constitución subjetiva y la formación de la

identidad exigen el repudio de las otras posiciones sexuales posibles.

Sin embargo, añade Butler, esta operación se invierte si consideramos la identidad subjetiva como *múltiple* y no única. Por eso, siempre que la formación de la identidad suponga la exclusión de cualquier otro posible, aparecerá la figura del abyecto. Porque lo que permite la producción de la figura del abyecto es el marco binario de identificación. En este sentido, recuerda Butler, no hay sólo dos figuras de abyección, las versiones invertidas de la masculinidad y la femineidad heterosexuales, por el contrario, dice:

Estas figuras de abyección, que son figuras inarticuladas y sin embargo organizadoras dentro de la simbólica lacaniana, niegan precisamente el tipo de entrecruzamiento complejo de identificación y deseo que podría exceder y desafiar el marco binario mismo. En realidad, lo que se excluye de la figuración binaria de heterosexualidad normalizada y homosexualidad abyecta es toda la gama de disconformidades identificatorias (Butler, 1993: 157).

Desde una perspectiva deleuzeana, Butler entiende la identidad conformada por múltiples diferencias, ajena al marco binario de constitución de la identidad. Por eso es posible la constitución de un sujeto que pueda definirse de modo múltiple, sin tener que ceñirse a una única identificación. Estas identificaciones son además de múltiples, desafiantes⁸, y permiten estructurar una forma de resistencia. En este caso, permiten articular una resignificación de las posiciones subjetivas por medio de una “insurrección placentera”.

1.3. La insurrección placentera

Butler trata de pensar qué tipo de oposición es posible por parte de los abyectos y excluidos de la norma heterosexual. Este desafío puede ser pensado si se cuestiona, dice Butler, “el carácter fijo de la ley estructuralista que divide y limita los ‘sexos’ en virtud de su diferenciación diádica dentro de la matriz heterosexual” (Butler, 1993: 33). También Young plantea esta cuestión. Lo que Butler llama el imperio heterosexual de significación aparece en Young como ese “imperialismo cultural” que consiste, dice: “en el hecho de que el punto de vista del sujeto para cualquier sujeto, sea cual fuere su pertenencia específica a un grupo, se identifica con el punto de vista de los grupos privilegiados” (Young 1990: 248). Y aquellos rechazados por la norma propia del grupo privilegiado se experimentan como gente abyecta, “como la ‘otra’ abyecta” (Young, 1990: 248). Además, Young recuerda que los propios miembros pertenecientes al grupo excluido rechazan o discriminan a sujetos de

su propio grupo o de otros grupos oprimidos experimentándolos como gente abyecta⁹. Pero también, recuerda: “los miembros de los grupos culturalmente imperializados también viven una subjetividad diferente a la de la posición de sujeto dominante, una subjetividad derivada de su identificación positiva y de los lazos sociales con otras personas de su grupo” (Young, 1990: 249). Y es desde esa posición de orgullo desde donde se puede desafiar y combatir la injusticia derivada de la exclusión, porque para Young el imperialismo cultural es una de las cinco caras de la opresión que caracterizan la injusticia. Por ello, si la opresión contemporánea se gesta a través de una estética del cuerpo, a través del nerviosismo y el rechazo motivados por las amenazas al sistema básico de seguridad, y a través de imágenes y estereotipos que simultáneamente alimentan tal conducta, la legitiman y disipan los temores que ella expresa, entonces la reflexión normativa sobre la justicia debería incluir tales fenómenos (Young, 1990: 251).

Para Young la justicia que se define por el fenómeno de la opresión no limita los juicios morales y políticos a las acciones deliberadas, sino que su concepción de la justicia, para poder dar cuenta de estos fenómenos de exclusión –como es la homofobia–, incluye también los juicios morales y políticos que abarquen “la interacción habitual, las reacciones corporales, el discurso irreflexivo, los sentimientos y las asociaciones simbólicas” (Young, 1990: 253). Es decir, si las reacciones, hábitos y estereotipos inconscientes hacia algunos sujetos reproducen la opresión (Young, 1990: 252), como es el caso del temor, abyección o fobia hacia la homosexualidad, entonces esas reacciones de abyección deben ser consideradas injustas, y tratar de cambiarse. El argumento principal de Young es, en definitiva, que la responsabilidad de la acción moral no es sólo intencional, sino que se extiende a las acciones o actitudes inconscientes, y por lo tanto, es un deber ético cambiar tales acciones no intencionales¹⁰.

Ante los excluidos y rechazados de la norma sexual y social, la tarea ética se cifra para Butler en resistir ante la norma heterosexual, “desde las posibilidades discursivas que ofrece el exterior constitutivo de las posiciones hegemónicas, y ese cuestionamiento constituirá el retorno desbaratador de los excluidos desde el interior de la lógica misma del simbolismo heterosexual” (Butler, 1993: 33). Butler se pregunta qué oposición puede ofrecer el ámbito de los excluidos y abyectos a la hegemonía simbólica (Butler, 1993: 39). Su tesis es que lo excluido o desterrado de la esfera del “sexo”, puede producirse como “un retorno perturbador, no sólo como una oposición *imaginaria* que produce una falla en la aplicación de la ley inevitable, sino como una

desorganización capacitadora, como la ocasión de rearticular radicalmente el horizonte simbólico en el cual hay cuerpos que importan más que otros” (Butler, 1993: 49).

Butler encuentra que la posibilidad de resistir se haya inscrita en aquello que ha sido identificado como abyecto. Es la perspectiva heterosexista la que oculta o niega la ocasión de placer que suponen los lugares abyectos. Esta perspectiva, dice Butler, indica “abyección sin señalar al mismo tiempo la posibilidad de una insurrección placentera contra la ley o un giro erótico de la ley contra sí misma” (Butler, 1993: 167). El giro erótico de la ley contra sí misma se cifra en una resignificación de las posiciones consideradas abyectas. Esta resignificación la encuentra Butler en, por ejemplo, el acatamiento paródico de la ley, del que un ejemplo es el travestismo. Dice al respecto:

Allí donde se espera la uniformidad del sujeto, donde se ordena la conformidad de la conducta del sujeto, podría producirse el repudio de la ley en la forma de un acatamiento paródico que cuestione sutilmente la legitimidad del mandato, una repetición de la ley en forma de hipérbole, una rearticulación de la ley contra la autoridad de quien la impone (Butler, 1993: 180).

Frente a la posición de una identidad coherente, Butler apuesta por la *incoherencia* de la identidad, defendiendo la idea de que “únicamente el sujeto descentrado está disponible para el deseo” (Butler, 1993: 171). Y descentrar el sujeto supone resistir a la heterosexualidad normativa desde las posiciones exteriores o marginales ocupadas por las figuras de la abyección, como son la sexualidad gay y lesbiana.¹¹ Para Butler la abyección funciona como un síntoma ético de lo político.

En este sentido, creo que el concepto de *abyección* de Butler es afín al concepto de *síntoma* de Žižek, para quien se trata de cuestionar el orden universal concreto en nombre de su síntoma, es decir, de la parte que no tiene un lugar adecuado dentro del orden social, y así “en este gesto de identificación con el síntoma, uno reafirma patéticamente (y se identifica con) *el punto de excepción/exclusión inherente al orden concreto positivo, el ‘abyecto’, en tanto único punto de universalidad verdadera*, que contradice la universalidad concreta existente” (Žižek, 1997: 186). Para Žižek la identificación con el síntoma social permitiría vislumbrar el lugar de aparición de la verdad, de otro modo oculta en la sociedad¹². En nuestro caso, la identificación con la sexualidad abyecta o repudiada, en tanto que síntoma social, permitiría percibir la verdad de la ideología heterosexual. Este trabajo ético de resignificación y posicionamiento político permitirá, en fin, saber “qué cuerpos importan, qué estilos de vida se

consideran ‘vida’, qué vidas vale la pena proteger, qué vidas vale la pena salvar, qué vidas merecen que se lllore su pérdida” (Butler, 1993: 39).

2. CUERPOS LESBIANOS, MONSTRUOSOS, EXILIADOS, ABYECTOS

“Hasta entonces no la había alcanzado la podredumbre y allí, ante mis ojos, la vi de repente corrompida y marchita, porque yo había disipado su sueño”
Djuna Barnes, *El bosque de la noche*, 166

Un ejemplo de resignificación y posicionamiento político es el libro de Monique Wittig *El cuerpo lesbiano*. En este texto de 1973 se encuentran materializadas las posiciones teóricas y políticas que Wittig expone en otros lugares. En una suerte de ejercicio performativo, Wittig conforma sus tesis teóricas a través del libro. Tal y como Safo canta a sus amigas para alegrarlas, Wittig canta esta oda para alegrar a sus compañeras, lo que en este caso significa la alegría de la construcción de un lugar posible más allá de la heterosexualidad normativa; la posibilidad de habitar un cuerpo transfigurado por el deseo lesbiano. Este cántico lésbico construye un nuevo cuerpo cyborg y posthumano.

2.1. Desmembrar el cuerpo

El cuerpo lesbiano comienza con una declaración: Wittig nos dice ya en el primer poema que lo que sigue es un *infierno*, advierte a la amada/lectora de la novedad del lenguaje que sigue, del registro otro que marca el texto. Lo que Wittig va a narrar en el libro *no tiene hasta ahora nombre*. ¿Qué es eso innominado hasta ahora en la historia del pensamiento y de la literatura? Pues el amor lesbiano. Transcribo el poema:

En este infierno dorado adorado negro despídete m/i muy hermosa
m/i muy fuerte m/i muy indomable m/i muy sabia m/i muy feroz m/i muy dulce
m/i muy amada, de lo que ellas llaman el afecto la ternura o el gracioso abandono.
Lo que aquí ha sucedido, ninguna lo ignora, no tiene hasta ahora nombre;
que ellas los busquen si tienen absoluta necesidad, que se lancen a un asalto
de hermosas rivalidades, del cual y/o m/e desintereso casi completamente
mientras que tú puedes con voz de sirena suplicarle a alguna de brillantes
rodillas que acuda en tu ayuda. Pero, lo sabes, ninguna podrá soportar verte
con los ojos revulsionados los párpados recortados tus intestinos amarillos
humeantes extendidos en las palmas de tus manos tu lengua escupida fuera de
tu boca los largos hilillos verdes de tu bilis deslizándose sobre tus senos, ni una
podrá soportar el oír tu risa baja frenética insistente. El estallido de tus dientes

tu alegría tu dolor la vida secreta de tus vísceras tu sangre tus arterias tus venas tus huecos habitáculos tus órganos tus nervios su estallido su brote la muerte la lenta descomposición la peste la devoración por los gusanos tu cráneo abierto, todo le será de igual modo insoportable (Wittig, 1973: 7).

En *El cuerpo lesbiano* encontramos esbozadas las tesis teóricas que, años más tarde, Wittig va a desarrollar en otros lugares. Esos textos posteriores nos ayudan a interpretar el libro de 1973. Recordemos entonces cuál es la posición teórica de Monique Wittig. El fundamento de su pensamiento es la crítica a lo que denomina pensamiento heterosexual, constituyendo éste “la relación obligatoria social entre el *hombre* y la *mujer*” (Wittig, 1980: 51). Para Wittig, en la crítica a la supuesta naturalidad del género pervive un nudo sin examinar, dice:

Y por mucho que se haya admitido en estos últimos años que no hay naturaleza, que todo es cultura, sigue habiendo en el seno de esta cultura un núcleo de naturaleza que resiste al examen, una relación excluida de lo social en el análisis y que reviste un carácter de ineluctabilidad en la cultura como en la naturaleza: es la relación heterosexual (Wittig, 1980: 51).

Superar esa relación heterosexual obligatoria de carácter cultural supone para Wittig la eliminación de los hombres y las mujeres “en tanto clases y en tanto categorías de pensamiento y de lenguaje” (Wittig, 1980: 54). La transformación de los conceptos clave por la que aboga Wittig exige pensar una nueva categoría subjetiva que no sea ya ni hombre ni mujer.

En este sentido, la tesis principal que Wittig desarrolla es la posibilidad de hallar “una nueva y subjetiva definición de la persona y del sujeto para toda la humanidad” (Wittig, 1981: 42), pero que esta nueva subjetividad sólo puede estar, a juicio de la autora, “más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre)” (Wittig, 1981: 42). Y Wittig encuentra que es el lesbianismo el lugar social y ontológico adecuado para pensar esta nueva categoría subjetiva. Dice al respecto:

Además, lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente (Wittig, 1981: 43).

Que “las lesbianas no son mujeres”, tal y como Wittig proclamó al final de su conferencia de 1980¹³, supone que las lesbianas se encuentran al margen

del sistema social, económico y político de la heterosexualidad. Y por ello, en tanto que ocupan una posición descentrada u oblicua en el sistema político¹⁴, permiten poder pensar un nuevo modo de constitución subjetiva¹⁵. En este sentido, como veremos, se tratará de lesbianizar a todo sujeto (incluidos los hombres).

Estas son de modo resumido las tesis principales que Wittig va a desarrollar en textos posteriores a *El cuerpo lesbiano*. Y estas tesis las encontramos esbozadas y materializadas en el libro de 1973¹⁶. En el primer poema Wittig anuncia su propósito, contar eso nunca enunciado: el amor lesbiano. Contarlo, más bien, cómo nunca ha sido narrado, más allá, dice “de lo que ellas llaman el afecto la ternura o el gracioso abandono”. Porque Wittig va a descomponer y a diseccionar el cuerpo femenino, va a desmembrar ese cuerpo, para luego así poder construir un nuevo cuerpo.

Esta destrucción del cuerpo femenino es una destrucción del lugar que ha tenido el cuerpo de la mujer en el sistema de la heterosexualidad, es una destrucción de los modos de la subjetividad femenina que han sido posibles en la historia del pensamiento. Y el libro es una búsqueda de un nuevo cuerpo que soporte una nueva subjetividad: el cuerpo lesbiano que dé cabida al nuevo sujeto lesbiano.

48

La estrategia narrativa de Wittig es doble. Por una parte, construye un nivel de escritura en el que se describe/construye la relación de los cuerpos lesbianos. Una relación entre cuerpos que muestra la erogeneidad de éstos, al margen de la heterosexualidad dominante. Por otra parte, y paralelamente, hay otro nivel de escritura (cuyo texto está en mayúsculas) en el que sólo se describe (no hay formas verbales, no hay acción) cómo es el cuerpo lesbiano. Esta letanía intercalada fragmenta un texto ya troceado. Todas las partes del cuerpo de las dos protagonistas son enumeradas, tanto en los fragmentos poéticos como en la lista en mayúsculas. Así se deconstruyen los estereotipos de la feminidad¹⁷.

Lo que Wittig pone de manifiesto es que si la identidad subjetiva es una identidad sexuada (tal y como desde la perspectiva psicoanalítica se afirma) y esta identidad sexual pasa por la “unidad” que la categoría de sexo permite pensar, entonces la integridad corporal que un sistema ideológico permite puede ser cambiado¹⁸. Lo que Wittig afirma con su libro es que el cuerpo femenino ha sido erotizado de un modo determinado (focalizando las zonas erógenas en senos, vagina, incluso clítoris), y que esa erotogeneidad que la ideología heterosexual permite puede ser variada, y que ella en su libro la va a cambiar. Como dice Butler, si la categoría de “sexo” heterosexual fragmenta el cuerpo reduciendo su erotogeneidad, entonces:

El derrocamiento lésbico del “sexo” pone la mira en las normas sexualmente diferenciadas de integridad corporal, por ser modelos de dominación que dictan lo que “unifica” y hace coherente al cuerpo como cuerpo sexuado. En su teoría y sus obras literarias, Wittig muestra que la “integridad” y la “unidad” del cuerpo, a menudo considerados ideales positivos, sirven a los objetivos de fragmentación, restricción y dominación (Butler, 1990: 146).¹⁹

El cuerpo lesbiano desplaza la ideología heterosexual encarnada en el discurso de la medicina y de la pornografía, pero, al mismo tiempo, su discurso es ajeno a cualquier discurso erótico conocido²⁰. Como afirma Beatriz Preciado:

De hecho, la medicina y la pornografía dominantes funcionan como formas de pedagogía biopolítica que enseñan como hacerse un cuerpo hetero. Wittig muestra en *El cuerpo lesbiano* que la medicina y la pornografía comparten la misma epistemología de representación del cuerpo (Preciado, 2001: 130).²¹

Wittig desintegra el cuerpo, lo deconstruye miembro a miembro, órgano por órgano, fragmenta a la amada/lectora y al sujeto de la enunciación: desmembra todo sujeto femenino. Pero no se trata sólo de la destrucción del cuerpo femenino, ese cuerpo debe ser recompuesto, reconstruido; el cuerpo fragmentado sigue además gozando: está vivo. Dice Wittig:

Ellas m/e atraen hasta tus pedazos dispersos, hay un brazo, hay un pie [...] ellas m/e preguntan dónde construirte la sepultura en qué orden recoger tus fragmentos lo que hace que y/o m/e incorpore aullando, y/o pronuncie la prohibición de registrar tu muerte, que la traidora responsable de tu despedazamiento no sea molestada, y/o digo que tú estás ahí viviente aunque despedazada, y/o busco a toda prisa tus pedazos en el lodo [...] y/o te recompongo pedazo a pedazo, y/o te reconstruyo, y/o coloco en su lugar los ojos, y/o junto borde con borde las pieles separadas... (Wittig, 1973: 73).

Porque se trata de construir un lugar posible para la constitución del nuevo sujeto lesbiano, más allá de la división diádica de los sexos. Por eso Wittig le desea a su amada ya hacia el final del libro: “...que pierdas el sentido de la mañana y la noche de la estúpida dualidad con todo lo que de ella se deriva [...] que la estrella negra te corone al fin dándote asiento a m/i lado en el apogeo de la figuración del amor lesbiano m/i más desconocida” (Wittig 1973: 135).

2.2. Secreciones corporales: De la abyección a la erotización

Monique Wittig comienza *El cuerpo lesbiano* enumerando una serie de flujos corporales. Tras enunciar de qué cuerpo se trata, Wittig ofrece una primera serie de términos que describen ese cuerpo lesbiano y que lo componen/descomponen. La serie es la siguiente:

EL CUERPO LESBIANO LA CIPRINA LA BABA LA SALIVA EL MOCO EL SUDOR. LAS LÁGRIMAS EL CERUMEN LA ORINA LAS NALGAS LOS EXCREMENTOS LA SANGRE LA LINFA LA GELATINA EL AGUA EL QUILO EL QUIMO LOS HUMORES LAS SECRECIONES LA PUS LAS SANÍES LAS SUPURACIONES LA BILIS LOS JUGOS LOS ÁCIDOS LOS FLUIDOS LOS ZUMOS LAS EMANACIONES LA ESPUMA EL AZUFRE LA UREA LA LECHE LA ALBÚMINA EL OXÍGENO LAS FLATULENCIAS (Wittig 1973: 20-21).

La primera serie que describe este cuerpo de Wittig está formada por términos que remiten a la función excrementicia del cuerpo. Estos términos recuerdan esas emanaciones corporales que suelen estar asociadas con la repulsión, con el asco. Precisamente esos fluidos expulsados del cuerpo son lo que, según Kristeva, constituyen lo abyecto, lo arrojado, aquello desechado y que está fuera del sujeto. Esta fisiología de fluidos corporales que construye Wittig representaría la ausencia de sexo específicamente genital²².

Wittig desmembra el cuerpo, lo deshace, comenzando con expulsar del mismo todos sus humores. Podríamos decir que *vacía* el cuerpo. En una especie de limpieza ideológica, lo vacía de sus atributos heterosexuales, para poder investirlo más tarde con otras notas que lo construyan de nuevo. Wittig muestra los excrementos corporales para recordar la abyección del cuerpo lesbiano, su función abyecta en lo social. Así, la materialidad del cuerpo se muestra desde el comienzo.

Todo el libro rezuma abyección. Las amantes se aman devorándose, mostrando todas sus excrecencias, deseándose a través de la sangre²³. Las amantes de Monique Wittig muestran un amor violento que desgarrar los cuerpos²⁴ que aparecen, literalmente, en carne y hueso²⁵. El hedor, la putrefacción, la descomposición de los cuerpos, el enmohecimiento, las purulencias, las caries, las fermentaciones de los órganos, la podredumbre, la peste, recorren todo el texto, inundan a las amantes²⁶. Pero toda esta abyección, todas las vísceras y humores corporales no son expresión de la muerte, sino que son un canto gozoso²⁷. Las amantes encuentran en la abyección un lugar para el deseo, del

mismo modo que Butler propone la posibilidad de resignificar la amenaza de la homosexualidad abyecta y convertirla en un lugar de erotización²⁸, porque es a través de su descomposición que las amantes se reencuentran con su propio cuerpo y resucitan. Es la Otra la que permite la recomposición del cuerpo, y así de la identidad y de la nueva subjetividad:

Tú m/e interrumpes, tú cantas con estridente voz tu certidumbre de triunfar sobre m/i muerte, tú no reparas en m/is sollozos, tú m/e arrastras hasta la superficie de la tierra donde el sol es visible. Es ahí sólo ahí al desembocar entre los árboles y el bosque cuando de un salto m/e das la cara y ciertamente tus ojos miran, y/o resucito a una velocidad prodigiosa. (Wittig, 1973: 11)

Las amantes se identifican con el lugar abyecto que, como símbolo del espacio abyecto que ocupa el cuerpo femenino y la sexualidad lesbiana en lo social, es síntoma particular que permite acceder a lo universal. Esta identificación con lo abyecto aparece en el relato de Wittig en el modo en que las amantes son absorbidas la una por la otra, formando parte del cuerpo ajeno, para ser vomitadas, escupidas, rechazadas o expulsadas de ese cuerpo extraño: son, podemos decir, *literalmente abyectas*. Dice Wittig: "...y/o intento ser absorbida por ti en el transcurso de m/i reptación por tu interior y ser escupida rechazada completamente vomitada, y/o te lo ruego con voz muy dulce, vomíta/m/e con todas tus fuerzas corderilla de leche embozalada reina gato escúpe/m/e, vomíta/m/e" (Wittig, 1973: 81).

3. ÉTICA SEXUAL: EL CUERPO TRANSFIGURADO

3.1. Los nombres de la amada

Tras desmembrar el cuerpo de su amada/lectora, afirma Wittig: "Y/o soy la que tiene el secreto de tu nombre" (Wittig, 1973: 121). Estos son algunos de los nombres que la narradora da a su amada: "monstruo adorado"; "m/i muy atroz"; "comedora m/ía de podredumbre m/i más nefasta m/i más inquietante"; "m/i inmundada"; "monstruo de todos el más cruel"; "abominable dueña"; "monstruo de podredumbre"; "m/i más bello monstruo"; "m/i más atroz"; "m/i desventurada dueña". Ella es quien tiene el secreto del nombre de la amada, pues el cuerpo desmembrado debe ser reconstruido, eso que no tiene nombre hasta ahora debe encontrar su nombre: el cuerpo lesbiano necesita ser denominado para existir y hallar su lugar en lo simbólico.

Wittig erotiza lo abyecto dando un lugar al cuerpo lesbiano exiliado de lo simbólico. Ahora bien, ese nuevo nombre que busca la narradora debe señalar la diferencia que mantiene con el cuerpo femenino que en el relato se ha analizado, criticado, deconstruido y rechazado. Los nuevos nombres hablan

de los nuevos cuerpos. Por eso el cuerpo de la amada es un monstruo, porque es ajeno al universo simbólico aceptado por lo social, mas ese monstruo es un monstruo adorado y bello, en tanto que está atravesado por el deseo. El nuevo cuerpo es un cuerpo ambivalente²⁹, un cuerpo que debe mantener la distancia con las categorías sexuales que Wittig trata de superar.

Nominar el nuevo cuerpo permite construir un nuevo lugar para el amor lesbiano, un lugar posible³⁰ hasta ahora negado por la cultura heterosexual. Unos años más tarde, Wittig afirmará la continuidad entre el orden simbólico y el orden político y económico, señalando el modo en que el lenguaje y la abstracción dan forma al cuerpo de aquellos a quienes oprime³¹. Lo que vemos en *El cuerpo lesbiano* es entonces un acto de resistencia, un ejercicio filosófico, literario y político en el que se conforma el nuevo cuerpo lesbiano, aquel que no tenía ni lugar (económico, simbólico y político), ni nombre. La amante construye el nuevo cuerpo de la amada, igual que la escritora analiza y deconstruye el lenguaje y la ideología heterosexual para crear nuevas posibilidades³².

El discurso radical del libro de Monique Wittig se cifra en el intento de transfigurar el cuerpo de la amada/lectora, para conseguir una redefinición radical de las mujeres en tanto que sujetos políticos³³. El amor lesbiano transforma a las amantes³⁴ y les permite reconstruir sus cuerpos despedazados; dice Wittig:

Un vómito m/e domina, y/o m/e ahogo, y/o grito, y/o te hablo, y/o te quiero con una fuerza tan maravillosa que de pronto los fragmentos se unen, no te falta ni un dedo ni un pedazo (Wittig 1973: 106).

La nueva unidad que el nuevo nombre otorga a las amantes viene dada por el cuerpo lesbiano. La letanía de todas las partes del cuerpo desmembradas comienza con *el cuerpo lesbiano*, pero su final es también este nuevo nombre que reconstruye y da unidad al nuevo cuerpo político y erótico³⁵. Además, para Wittig se trata de lesbianizar a todos los sujetos; dice: "...estableciendo un sujeto lesbiano como sujeto absoluto donde el amor lesbiano es el amor absoluto" (Wittig, 1985: 115). Lesbianizar los cuerpos significa, como vimos, construir una nueva posición política y sexual más allá de las categorías binarias de las posiciones sexuales dadas: hombre y mujer. Por ello puede Wittig afirmar que en su libro, al atacar el orden heterosexual en los textos³⁶, se trata de lesbianizar a los hombres y a las mujeres.

El libro de Wittig es un ejercicio de ética sexual en tanto que construye

un lugar posible para una posición sexual no simbolizada en la historia del pensamiento. Wittig permite con su texto erotizar el cuerpo abyecto del lesbianismo, construyendo un nuevo cuerpo político, filosófico y erótico. Un cuerpo lesbiano que como el cuerpo cyborg de Donna Haraway pretende abolir y superar la diferencia sexual.

3.2. Cuerpo Cyborg

“A pesar de que los dos bailan juntos el baile en espiral, prefiero ser
un *cyborg* que una diosa”

Haraway, *Manifiesto para cyborgs*, 311

Para terminar quiero esbozar los vínculos teóricos entre el feminismo de Monique Wittig y el feminismo cyborg de Donna Haraway. Podemos afirmar que el cuerpo lesbiano que Wittig construye y propone es afín al cuerpo cyborg que Haraway piensa. Recordemos que el cyborg permite pensar las fronteras que se establecen entre diversas dicotomías tales como las dicotomías entre la mente y el cuerpo, lo animal y lo humano, el organismo y la máquina, la naturaleza y la cultura o los hombres y las mujeres, entre otras³⁷. Estos límites son puestos en cuestión por el cuerpo cyborg, en tanto que híbrido que señala “apretados acoplamientos inquietantes y placenteros” (Haraway, 1991: 257). Es la ironía del cuerpo cyborg la que genera, para Haraway, dualismos antagónicos sin fin.

El cuerpo cyborg de Haraway no acaba en los límites físicos que la piel del cuerpo señala³⁸. Por ello, el cuerpo cyborg es fluido, mostrando la elasticidad de la identidad y de la encarnación sexual³⁹. La elasticidad y fluidez son también notas que definen el cuerpo lesbiano. Por ello, al igual que el cuerpo lesbiano de Wittig, el cuerpo cyborg de Haraway es un cuerpo monstruoso que permite “el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros” (Haraway, 1991: 310)⁴⁰.

El cuerpo lesbiano es un cuerpo monstruoso, cyborg, y es un cuerpo *queer*. Pues en tanto que Wittig construye un cuerpo con los desechos y otorga un lugar en el pensamiento y en lo simbólico a los cuerpos abyectos comparte la estrategia de resistencia que la teoría y las prácticas *queer* reivindican⁴¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARNES, D. (1936), *El bosque de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
BOURCIER, M.-H. & ROBICHON, S., *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes...Autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*, Actes du colloque des 16-17 juin 2001, Columbia University, Paris, Éditions

gaies et lesbiennes, 2002.

BOURQUE, D., «Dire l'inter-dit: La subversion dialogique chez Monique Wittig», en *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes...Autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*, Actes du colloque des 16-17 juin 2001 (M.-H. Bourcier y S. Robichon, eds.), Columbia University, Paris, Éditions gaies et lesbiennes, 2002, pp. 111-135.

BRAIDOTTI, R., «El feminismo con cualquier otro nombre. Judith Butler entrevista a Rosi Braidotti», en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004, pp. 69-106.

BROSSARD, L., «Adrienne Rich et Monique Wittig: un point de départ pour penser l'hétérosexualité et les rapports sociaux de sexe», en *Lesbianisme et féminisme. Histoires politiques* (N. Chetcuty y C. Michard, eds.), Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 23-32.

BUTLER, J. (1987), «Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault», en *Teoría feminista y teoría crítica* (S. Benhabib y D. Cornell, eds.), Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1990.

BUTLER, J. (1990), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001.

BUTLER, J. (1993), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

DE LAURETIS, T. (1988), «Diferencia e indiferencia sexual», en *Diferencias*, Madrid, Horas y Horas, 2000, pp. 79-110.

DE LAURETIS, T., «Quand les lesbiennes n'étaient pas des femmes» en *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes...Autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*, Actes du colloque des 16-17 juin 2001 (M.-H. Bourcier y S. Robichon, eds.), Columbia University, Paris, Éditions gaies et lesbiennes, 2002, pp. 35-53.

ÉCARNOT, C., «Politique et poétique du travestissement dans les fictions de Monique Wittig», en *CLIO. Femmes travesties : un «mauvais» genre*, n° 10, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail, 1999, pp. 185-196.

ÉCARNOT, C., *L'écriture de Monique Wittig. À la couleur de Sappho*, Paris, L'Harmattan, 2002.

FOUCAULT, M. (1976), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1992.

FOUCAULT, M., *Los anormales*, Madrid, Akal, 2001.

GRIFFIN CROWDER, D., «Une armée d'amantes: l'image de l'amazone dans l'œuvre de Monique Wittig», en *VLASTA*, n° 4, 1985, Paris, pp. 79-87.

GRIFFIN CROWDER, D., «De la pensée straight à la théorie queer:

- implications pour un mouvement politique», en *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes...Autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*, Actes du colloque des 16-17 juin 2001 (M.-H. Bourcier y S. Robichon, eds.), Columbia University, Paris, Éditions gaies et lesbiennes, 2002, pp. 163-177.
- HARAWAY, D. (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.
- KRISTEVA, J. (1980), *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1988.
- LACAN, J. (1986), *La Ética del Psicoanálisis. Seminario VII. 1959-1960*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- LACQUEUR, T. (1990), *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994.
- PRECIADO, B., *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002.
- PRECIADO, B. (2002), «Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de *El pensamiento heterosexual*», en *Teoría queer* (D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte, eds.), Barcelona, Egales, 2005, pp. 111-131.
- ROSENFELD, M., «Vers un langage de l'utopie amazonienne: *Le Corps lesbien* de Monique Wittig», en *VLASTA*, nº 4, 1985, Paris, pp. 55- 62.
- SAFO, *Poemas y fragmentos*, Madrid, Hiperión, 2005.
- SHAKTINI, N., «Le déplacement du sujet phallique: l'écriture lesbienne de Monique Wittig», en *Vlasta*, nº 4, 1985, Paris, pp. 65-77.
- SHAKTINI, N., «Lire le corps lesbien», *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes...Autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*, Actes du colloque des 16-17 juin 2001 (M.-H. Bourcier y S. Robichon, eds.), Columbia University, Paris, Éditions gaies et lesbiennes, 2002, pp. 67-80.
- SOTO, M., «Literaturas queer: esa lección olvidada de *Barrio Sésamo*», en *Teoría queer* (D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte, eds.), Barcelona, Egales, 2005, pp. 239-257.
- VIVIENNE WENZEL, H., «Le discours radical de Monique Wittig», en *VLASTA*, nº 4, 1985, Paris, pp. 43-52.
- WITTIG, M. (1973), *El cuerpo lesbiano*, Valencia, Pre-textos, 1977.
- WITTIG, M. (1976), *Borrador para un diccionario de las amantes*, Barcelona, Lumen, 1981.
- WITTIG, M. (1980), «El pensamiento heterosexual», en *El pensamiento heterosexual*, Barcelona, Egales, 2005.
- WITTIG, M. (1981), «No se nace mujer», en *El pensamiento heterosexual*, Barcelona, Egales, 2005.

WITTIG, M. (1985), «La marca del género», en *El pensamiento heterosexual*, Barcelona, Egales, 2005.

WITTIG, M. (1990), «Homo sum», en *El pensamiento heterosexual*, Barcelona, Egales, 2005.

YOUNG, I. M. (1990), «La jerarquización de los cuerpos y la política de la identidad», en *La justicia y la política de la diferencia*, Madrid, Cátedra, 2000.

ŽIŽEK, S. (1991), *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

ŽIŽEK, S. (1997), «Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado», en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (F. Jameson y S. Žižek, eds.), Buenos Aires, Paidós, 1998.

Notas

1) “La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos sus objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo” (Kristeva, 1980: 12).

2) “Orina, sangre, esperma, excremento, vienen entonces a asegurar a un sujeto en falta de lo que le es *propio*” (Kristeva, 1980: 74).

3) “A diferencia de lo que entra en la boca y nutre, lo que sale del cuerpo, de sus poros y de sus orificios, marca la infinitud del cuerpo propio y provoca la abyección. Las materias fecales significan, de alguna manera, aquello que no cesa de separarse de un cuerpo en estado de pérdida permanente para pasar a ser *autónomo, distinto* de las mezclas, alteraciones y podredumbres que lo atraviesan. Sólo al precio de esta pérdida el cuerpo se hace *propio*” (Kristeva, 1980: 143).

4) En este sentido, Kristeva hace extensiva la abyección a los fenómenos que se dan en el orden social y simbólico: “La impureza, por los ritos que la consagran, no es quizá más que una de las instituciones posibles, para un conjunto social, de la abyección que bordea la frágil identidad del ser hablante. En este sentido, la abyección es coextensiva al orden social y simbólico, tanto en escala individual como social” (Kristeva, 1980: 92).

5) “Las figuras corporales que no caben en ninguno de los géneros caen fuera de lo humano y, de hecho, constituyen el campo de lo deshumanizado y lo abyecto contra lo cual se constituye en sí lo humano” (Butler, 1990: 142).

6) “Se trata de ese interior excluido que, para retomar los términos mismos del Entwurf, está de este modo excluido en el interior” (Lacan, 1986: 126).

7) “La xenofobia como abyección está presente a lo largo de la historia de la conciencia moderna, estructurada por una razón medicalizada que define a algunos cuerpos como degenerados. El rol de la abyección podría aumentar, sin embargo, con el paso de una

conciencia discursiva de la superioridad del grupo, a esa misma superioridad de grupo vivida principalmente en los niveles de la conciencia práctica y el sistema básico de seguridad” (Young, 1990: 245).

8) “¿Y qué significa restringir a cualquier individuo dado a una única identificación? Las identificaciones son múltiples y desafiantes y es posible que deseemos más intensamente a aquellos individuos que reflejen de manera densa o saturada las posibilidades de sustituciones múltiples y simultáneas, entendiendo que la sustitución implica una fantasía de recuperar un objeto primario de amor perdido –y producido– a través de la prohibición” (Butler, 1993: 151).

9) “Es decir, que los propios miembros de los grupos culturalmente imperializados a menudo muestran síntomas de temor, aversión o desvalorización respecto de miembros de su propio grupo y de otros grupos oprimidos. [] Esto quiere decir que en la medida en que los miembros de estos grupos asumen la posición de sujetos dentro de la cultura dominante, experimentan a los miembros de su propio grupo de manera abyecta” (Young, 1990: 248). También Butler analiza la crueldad y la humillación que se derivan de una lógica identitaria excluyente: “La cuestión está aquí en las crueldades tácitas que sustentan la identidad coherente, crueldades que también incluyen la crueldad contra uno mismo, la humillación a través de la cual se produce y mantiene fingidamente la coherencia” (Butler, 1993: 173). Recuerda además que la lógica excluyente no es monopolio de la heterosexualidad: “La lógica excluyente no es un monopolio exclusivo de la heterosexualidad. En realidad, esa misma lógica puede caracterizar y sustentar las posiciones de identidad lesbiana y gay que se constituyen a través de la producción y el repudio del Otro heterosexual; esta lógica se reitera en la incapacidad de reconocer la bisexualidad así como en la interpretación normalizadora de la bisexualidad como una especie de deslealtad o falta de compromiso: dos crueles estrategias de supresión” (Butler, 1993: 169).

10) “Las personas y las instituciones pueden y deben ser responsables por la conducta, acciones o actitudes inconscientes y no intencionales, que contribuyen a tal opresión” (Young, 1990: 254).

11) “La resignificación de la sexualidad gay y lesbiana a través de la abyección y contra la abyección es en sí misma una reformulación y una proliferación inesperadas de lo simbólico mismo” (Butler, 1993: 167).

12) Dice a este respecto: “Por medio de una identificación de este tipo con el síntoma (social), atravesamos y subvertimos el marco fantasmático que determina el campo del sentido social, la autocomprensión ideológica de una sociedad dada, es decir, el marco dentro del cual, precisamente, el síntoma aparece como una intrusión ajena, perturbadora, y no como el punto de irrupción de la verdad del orden social existente, de otra manera oculta” (Žižek, 1991: 230).

13) Éste es el final del texto: “¿Qué es la mujer? Pánico, zafarrancho general de la defensa activa. Francamente es un problema que no tienen las lesbianas, por un cambio de perspectiva, y sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, hacen el amor

con mujeres porque 'la-mujer' no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres" (Wittig, 1980: 57).

14) "Por esta razón, cuando consideramos lo potencial y lo virtual de lo humano, de forma abstracta, desde un punto de vista filosófico, para ver claro tenemos que hacerlo desde un punto de vista oblicuo. Así por ejemplo, ser una lesbiana, estar en la vanguardia de lo humano (o de la humanidad) representa histórica y paradójicamente el punto de vista más humano" (Wittig, 1990: 73).

15) "Le lesbianisme n'y est jamais une expérience racontée, le féminisme n'y est pas l'expression d'une différence, mais ils indiquent, ensemble, le lieu fragile de l'énonciation, la place plus affirmée du regard, ils permettent le décentrement de l'énonciation, ils entraînent un glissement dans notre appréhension du langage et du monde" (Écarnot, 2002: 9). La lesbiana de Wittig, como afirma De Lauretis, no es un individuo con una preferencia sexual determinada, sino una figura conceptual que permite una práctica cognitiva y una forma de conciencia: "Ces critiques échouèrent principalement à voir que 'la lesbienne' n'était pas simplement un individu avec une 'préférence sexuelle' personnelle ou bien un sujet social avec une simple priorité politique, mais le terme ou la figure conceptuelle pour le sujet d'une pratique cognitive et une forme de conscience qui ne sont pas primordiaux, universels, ou coextensifs à la pensée humaine comme aurait pu le dire Beauvoir, mais qui sont historiquement déterminés et pourtant subjectivement assumés; un sujet excentrique constitué à travers un processus de lutte et d'interprétation; de traduction et de détraduction et de retraduction; une réécriture du soi en relation avec une nouvelle interprétation de la société, de l'histoire et de la culture" (De Lauretis, 2002: 44).

16) Écarnot recuerda también la íntima relación entre los textos teóricos y literarios de Wittig: "Les textes théoriques et littéraires de Monique Wittig, en étroite communion, ont délogé l'amour des femmes les unes pour les autres de la culture périphérique où il était cantonné, en le posant comme alternative au système de signification dominant, comme outil d'une fragilisation et d'un enrichissement de la langue" (Écarnot, 2002: 197).

17) Como afirma Écarnot: "Le corps, énuméré, décomposé en parcelles infimes, perd toute unité. Il est délesté des stéréotypes de la féminité" (Écarnot, 2002: 71).

18) Según Diane Chisholm, en "Lesbianizing Love's Body: Interventionist Imag(in)ings of Monique Wittig" (1993), el cuerpo lesbiano de Wittig es un *anti-cuerpo*: "De la même manière que la lesbienne de Wittig n'est pas une femme, son corps lesbien n'est pas un corps féminin. *Le Corps lesbien* veut plutôt dire résistance catégorique au "mythe de la femme" et retire son soutien à toute démarche critique récupératrice du signe "femme": en bref, *Le Corps lesbien* est un anti-corps" (Shaktini, 2002: 76).

19) Dice también Butler: "Éste es evidentemente el fundamento teórico de *El cuerpo lesbiano* de Monique Wittig, que sugiere que el cuerpo femenino heterosexualizado se compartimentaliza y se insensibiliza sexualmente. El proceso de desmembrar y

rememorar ese cuerpo mediante la relación sexual lesbiana realiza la “inversión” que revela que el cuerpo supuestamente integrado está totalmente desintegrado y deserotizado, y el cuerpo “literalmente” desintegrado es capaz de sentir placer sexual en todas las superficies del cuerpo. Es significativo que no haya ninguna superficie estable en estos cuerpos, dado que se considera que el principio político de la heterosexualidad obligatoria determina lo que cuenta como un cuerpo íntegro, completo y anatómicamente discreto. La narración de Wittig (que es a la vez una antinarración) pone en duda esas nociones culturalmente construidas de integridad cultural” (Butler, 1990: 104, nota 42).

20) Así lo afirma Bourque: “En fait, *Le Corps lesbien* trouble et choque parce que ses descriptions anatomiques et scientifiques du corps amoureux ne cadrent avec aucun discours érotique. [...] Ce choix opère la difficile, la rigoureuse, l’amoureuse redécouverte du corps matériel sous l’amas de ses représentations pornographiques ou sentimentales, qui le morcellent ou le goment” (Bourque, 2002: 127-128). También Rosenfeld destaca el nuevo lenguaje erótico que Wittig construye: “En effet le vocabulaire que Wittig utilise pour décrire la sexualité des amazones révèle l’aspect profondément révolutionnaire de ce livre dans la mesure où celui-ci remet en question le langage érotique de la société dominante. Contrairement aux métaphores idéalistes qui dénaturent la réalité du corps et aux mots vulgaires qui en font un objet sexuel, les termes anatomiques dont se sert Wittig pour représenter les amazones rendent à leur corps leur force et leur beauté primitives” (Rosenfeld, 1985: 59).

21) Para Preciado *El cuerpo lesbiano* es un proyecto de “contra-pornografía *gore*”. Dice: “El follar lesbiano (cuando ya no es sexo entre mujeres) es un proceso de desnaturalización de las prácticas sexuales. No-medibles y no-genitales porque no puede decirse ni cuántas veces ni con qué órganos (si se trata de la boca, de la no-vagina, del ano o bien de un dildo como prolongación sintética del sexo). La follada lesbiana a la que se someten las protagonistas wittiguanas opera una desterritorialización del cuerpo heterocentrado y una des-ontologización del sexo” (Preciado, 2001: 131).

22) Laqueur nos recuerda que en los fluidos corporales no hay diferencia sexual definida: “En la sangre, el semen, la leche y demás fluidos del cuerpo de un solo sexo, no hay nada femenino ni límites definidos entre los sexos. En su lugar, una fisiología de fluidos fungibles y flujo corporal representa en un registro diferente la ausencia de sexo específicamente genital. Mutaciones interminables y una cadena discordante de cambios hacen posible lo que la fisiología moderna vería como entidades distintas y a menudo sexualmente específicas” (Laqueur, 1990: 73). No obstante, hay que señalar que a lo largo de *El cuerpo lesbiano* aparecen todo tipo de fluidos corporales excepto *el esperma*, asociado en la fisiología moderna a la diferencia sexual anatómica, precisando Wittig de este modo el objeto del que se trata: el cuerpo femenino.

23) Así en el siguiente poema: “...m/i sangre se mezcla ahora con la tuya inundándote toda nuestros dos brazos se encuentran abrazándose, finalmente nos llega el deseo, nosotras nos arrastramos la una hacia la otra trabajosamente” (Wittig, 1973: 84).

24) “La violence dans ce texte est celle de l’amour entre les amantes. Elles se dévorent, se déchirent dans leur passion, pour de nouveau se reconstruire” (Griffin Crowder, 1985: 82).

25) “La violence de cet amour renverse la tradition occidentale de la poésie d’amour qui nie systématiquement le corps féminin. Si le poète (mâle) transforme en métaphores le corps de la femme, Wittig affirme un corps lesbien très matériel. Ses amantes sont littéralement en chair et en os” (Griffin Crowder, 1985: 82).

26) “M/is huesos redondos aparecen en m/is rodillas de las que cuelgan jirones de carne. M/is axilas están enmohecidas. M/is senos devorados. Y/o tengo un agujero en la garganta. El hedor que de m/i surge es infecto. Tú no te tapas la nariz. Tú no gritas de espanto cuando tomo m/i cuerpo putrefacto y medio líquido se apoya en cierto momento sobre tu desnuda espalda. Ni una vez te vuelves, ni siquiera cuando y/o m/e pongo a gritar de desesperación las lágrimas deslizándose por m/is raídas mejillas suplicándote que m/e dejes en m/i tumba describiéndote con brutalidad m/i descomposición las purulencias de m/is ojos de m/i nariz de m/i vulva las caries de m/is dientes las fermentaciones de m/is órganos esenciales los colores de m/is mustios músculos” (Wittig, 1973: 11).

27) Así lo entiende Écarnot: «Les viscères, les humeurs du corps ne témoignent plus de la mort mais de la vie, le lexique de la dissection chantant la jouissance.» (Écarnot, 2002: 200).

28) Dice Butler: “¿Qué ocurre si la ley que despliega la figura espectral de la homosexualidad abyecta como una amenaza se convierte en un sitio inadvertido de erotización?” (Butler 1993: 148)

29) Así lo recuerda Clare Whatling en “Wittig’s Monsters: Stretching the Lesbian Reader» (1997): “La monstruosité de l’amour décrit dans le texte réclame cette dénomination. Pourtant sa répétition est aussi une inversion de la situation traditionnelle du monstre comme irréductiblement mauvais. Car le monstre du *Corps lesbien* est “le monstre adoré”... Avec une identité qui n’est pas fixée, elle est par dessus tout un exemple de ce que Ellen Moers appelle “le monstre d’ambivalence” (Shaktini 2002: 75).

30) Este nuevo cuerpo es, a juicio de Diane Chisholm en “Lesbianizing Love’s Body: Interventionist Imag(in)ings of Monique Wittig” (1993), un *cuerpo metáfora*: “Il devrait apparaître clairement maintenant que *Le Corps lesbien* de Wittig ne représente pas un corps réel, physique ou politique; il n’imagine pas de personnes lesbiennes ni mêmes une expérience érotique. Il fonctionne plutôt comme un corps-métaphore; une catachrèse, une métaphore sans référent littéral qui sert à conceptualiser un corps radicalement différent, un corps politique à penser au delà des représentations du corps conventionnel et naturalisé” (Shaktini, 2002: 76-77).

31) “El orden simbólico participa de la misma realidad que el orden político y económico. Hay una continuidad en su realidad, una continuidad en la cual la abstracción actúa con fuerza sobre lo material y forma tanto el cuerpo como el espíritu

de aquellos a quienes oprime” (Wittig, 1990: 84).

32) Así lo afirma Vivienne Wenzel: “De même que l’amante pénètre, écartèle et réassemble le corps de l’aimée, de même l’écrivain pénètre et déconstruit le langage/ idéologie patriarcal pour recréer de nouvelles possibilités. J/e est simultanément l’amante et l’écrivain qui doit entailler le corps/texte et créer un nouveau corps/texte, un nouveau discours érotique” (Vivienne Wenzel, 1985: 51).

33) «En opposition aux jeux de mots plaisants de l’écriture féminine, l’altération de langage de Wittig est consciente, contrôlée et a pour but la redéfinition radicale des femmes en tant qu’êtres politiques. Les femmes commencent à se repenser, se recréer en relation avec elles-mêmes, les autres, le langage et la culture. Les femmes protagonistes de Wittig émergent en étant plus que la somme de leurs différents éléments biologiques, de leurs différences sexuelles” (Vivienne Wenzel, 1985: 51).

34) “Y/o pierdo el valor, y/o m/e abandono a tu voluntad m/i deplorable y/o no participo en absoluto en esta transformación que tú operas en m/i” (Wittig, 1973: 64).

35) Aunque esta nueva unidad mantenga la pluralidad de la sexualidad lesbiana: “Il y a dans *Le Corps lesbien* une sorte de pluralité infinie, monstrueuse, de la sexualité, qui la désigne comme sexualité lesbienne, une multiplicité qui donne forme à *ce qui n’a pas de nom*” (Écarnot, 2002: 78).

36) De este modo interpreta Wittig la barra en el y/o de su libro: “La barra en el y/o de *El cuerpo lesbiano* es un signo de exceso. Un signo que ayuda a imaginar un exceso del yo, un yo exaltado. El “yo” se convierte en algo tan potente en *El cuerpo lesbiano* que puede atacar el orden heterosexual en los textos, y abordar eso que llaman el amor, los héroes del amor, y lesbianizarlos, lesbianizar los símbolos, lesbianizar los dioses y las diosas, lesbianizar a los hombres y a las mujeres. Este yo puede ser destruido en el intento y resucitado. Nada se resiste a este yo (o a este *tú*, que es lo mismo, su amor), que distribuye por todo el universo del libro como un flujo de lava imparable” (Wittig, 1985: 114-115).

37) “Las dicotomías entre la mente y el cuerpo, lo animal y lo humano, el organismo y la máquina, lo público y lo privado, la naturaleza y la cultura, los hombres y las mujeres, lo primitivo y lo civilizado están puestas ideológicamente en entredicho” (Haraway, 1991: 279).

38) Ésta es la cuestión para Haraway: “¿Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en la piel o incluir como mucho otros seres encapsulados por ésta? [...] Para nosotras, en la imaginación y en otras prácticas, las máquinas pueden ser artefactos protésicos, componentes íntimos, partes amigables de nosotras mismas. No necesitamos un holismo orgánico que nos dé una totalidad impermeable, la mujer total y sus variantes feministas (¿mutantes?)” (Haraway, 1991: 305-306).

39) “Los *cyborgs* pueden considerar más seriamente el aspecto parcial, fluidos del sexo y de la encarnación sexual. El género, después de todo, podría no ser la identidad global, incluso si tiene anchura y calado histórico” (Haraway, 1991: 309).

40) La propuesta del *Manifiesto contra-sexual* de Beatriz Preciado es heredera y sintetiza el planteamiento de Haraway y de Wittig. Preciado construye un concepto, el de “prótesis de género”, que le sirve para pensar la no naturalidad del sexo y el género, su carácter artificial o construido, fruto de procesos de transformación. La prótesis presenta un estatuto límite, que impide delimitar con claridad entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la máquina, entre lo orgánico y lo inorgánico. Porque la prótesis no sólo reemplaza al miembro, sino que es la modificación y el desarrollo de un órgano vivo. Lo que Preciado defiende es lo siguiente: “Lo que estoy sugiriendo aquí, es que el sexo y el género deberían considerarse como formas de incorporación prostética que se hacen pasar por naturales, pero que, pese a su resistencia anatómico-política, están sujetos a procesos constantes de transformación y de cambio” (Preciado, 2002: 134). La reivindicación que hace Preciado de Monique Wittig es explícita en su descripción de la sociedad contra-sexual: “En el marco de la sociedad contra-sexual, los cuerpos parlantes se llamarán “postcuerpos” o *wittigs*” (Preciado 2002: 36). En otro trabajo (“Otras éticas sexuales: Del cuerpo lesbiano al dildo translésbico”) analizo la propuesta contra-sexual de los dildos transgenéricos y cyborgs que Beatriz Preciado plantea en su *Manifiesto contra-sexual*. El dildo como tecnología sexual de resistencia que muestra la plasticidad sexual del cuerpo sitúa la sexualidad, con su carácter prostético, más allá y al margen de la lógica excluyente heterosexual. Para ello propongo recorrer el pensamiento crítico feminista desde Monique Wittig a la ética sexual que el pensamiento cyborg permite plantear. Para ello analizo las propuestas del feminismo radical de Wittig, interpretando *El cuerpo lesbiano* como un modo crítico de ser el falo lacaniano y examino la crítica de Judith Butler con su falo lesbiano (1993), que rompe la lógica binaria excluyente establecida por la estructura de la heterosexualidad lacaniana, abriendo la posibilidad a un cuerpo sexuado de ser y tener el falo al mismo tiempo.

41) La relación entre el pensamiento de Wittig y la teoría queer ha sido señalada por diversas autoras. Entre ellas, Griffin Crowder: “Wittig a ouvert un terrain que beaucoup de théoriciens *queer* trouvent fertile. Un aspect du *queer* est de rejeter ce qui est ‘normal’ en faveur de ce que la pensée *straight* trouve monstrueux, sinon impensable” (Griffin Crowder, 2002: 169). Y más adelante dice: “Wittig anticipe la théorie *queer* dans son anti-essentialisme, son refus d’assimilation, son idée d’une prolifération dans les possibilités sexuelles, et dans son emphase sur le discours, le langage comme outil de pouvoir” (Griffin Crowder, 2002: 175). También Preciado apunta esta idea: “A diferencia de la *drag queen* que, para Butler, expresa la contradicción entre una anatomía sexual masculina y una representación de género femenino, el cuerpo-lesbiano-sin-vagina y la bollera-lobo de Wittig producen una nueva forma de incorporación en la que la utilización “*straight*” de los órganos sexuales se ha visto abandonada y reapropiada en el interior de una nueva forma de producción del placer y de la sensibilidad queer” (Preciado, 2001: 129).

**MEMORIA Y AMNESIA EN LAS ESCRITORAS MEDIEVALES
EUROPEAS: LAS MEMORIAS DE LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA**

*Juan Félix BELLIDO BELLO
Universidad de Sevilla*

*En homenaje de agradecimiento
a Alan Deyermond y a Reinaldo Ayerbe-Chaux*

Dado que mi intento es el de sacar a la luz una autobiógrafa, permítaseme comenzar con una anécdota personal relacionada con la protagonista de esta ponencia. Un ventoso día de primavera decidí volver una vez más a Córdoba. Estaba dando las últimas pinceladas a un estudio más amplio sobre Leonor López de Córdoba y quise acercarme hasta la Iglesia de San Pablo, en la que ella misma hizo construir una capilla para dar sepultura a los restos de su padre y donde años más tardes fue enterrada ella misma. Bajé hasta el antiguo Convento Real de la Orden de Predicadores. La imponente nave de la iglesia se encontraba vacía en aquella temprana hora de la mañana, sin embargo, en la capilla de Nuestra Señora del Rosario, situada a la izquierda, un grupo de fieles participaba en la celebración de una misa. En ella debería encontrar las tumbas de su padre y de ella misma. Esperé a que finalizara el oficio y penetré en el recinto. Por el pasillo central avancé en medio de dos filas de bancos de madera. Efectivamente, a los pies del altar, y en el centro mismo del pasillo una lápida de piedra negra indicaba el sepulcro del Maestre Don Martín López. Miré a mi alrededor en busca del de doña Leonor y a primera vista no lo encontré. Me resultó extraño, pues debía estar allí, así que insistí en mi búsqueda, y entonces comprendí que a mi derecha, la piedra negra bajo los bancos en los que un grupo de fieles aún rezaban después de la misa, estaba la tumba de esta mujer. Los pies de aquellos fieles descansaban sobre la losa y nadie reparaba en ello. Era como si la historia quisiera seguir ocultándola. Era la imagen que mejor retrataba lo que habían sido en estos años de lectura e investigación, el descubrimiento de esta figura.

Aquella mujer, que jugó un papel de suma importancia en la Historia y que como escritora había inaugurado a finales del siglo XIV un nuevo género literario: el autobiográfico, con una obra cuya copia dieciochesca se ocultaba entre los legajos que constituyen la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, casi desconocida para la crítica literaria, enajenada de los manuales de literatura española y, desde luego, desterrada del canon oficial, seguía escondida

bajo una fila de bancos de madera. A simple vista no se veía, pero estaba allí. Volví a tener idéntica sensación a la que experimenté cuando decidí afrontar este trabajo y leí por primera vez sus *Memorias*.

Era evidente que -a pesar de los avances de los últimos treinta años- volvía a encontrarme con uno de los problemas que padece nuestro tiempo y que afecta especialmente a las raíces mismas de nuestro ser individual y social: la amnesia histórica. Me encontraba con el inmovilismo, con el reduccionismo del pensamiento único, con el aferramiento de lo tradicional y pretendidamente inamovible, con la pereza que impide cuestionar y sospechar. No se tenían en cuenta las lecciones de la historia, olvidando, pues, el bagaje de la experiencia vivida y, por consiguiente, de la memoria cultural que nos ha traído hasta aquí. Sin embargo, como afirmaba en una reciente entrevista el filósofo y humanista Emilio Lledó, “el ser humano es memoria”. Buñuel lo diría de esta otra forma: “una vida sin memoria no sería vida” (Cf. Buñuel, 2003). La constatación de este hecho se hace evidente. “Me sigue sorprendiendo -confiesa el profesor de psicología José María Ruíz-Vargas -extraordinariamente [la poca importancia que en nuestra sociedad se le atribuye a la memoria]; sobre todo porque cada vez implica una mayor paradoja: la gente minusvalora la memoria al tiempo que aumenta su preocupación por perderla” (Ruiz-Vargas, 2004: 184).

Pero no se trata de una amnesia debida a patologías inevitables, como puede suceder en el ser humano. Se trata, en la mayoría de los casos, de una amnesia provocada y se constituye sobre el uso de fundamentos parciales, cuando no falaces. Y, sobre construcciones que afectan al poder y a los intereses de unos pocos. A esta amnesia se une la ancestral manipulación de la historia, es decir de la memoria, a favor siempre de los vencedores que la han escrito y, en general, de los que ostentan el poder.

En el tema concreto de cualquier estudio de género y de todo lo que con él se relacione -desde cualquier ámbito de la cultura- estos dos problemas se convierten en determinantes. La historia nos demuestra que a favor de la construcción de una sociedad patriarcal se ha producido una amnesia de lo que no conviene recordar; una manipulación de lo femenino en favor del canon patriarcal.

Memoria, en muchos casos, sí, pero manipulada y ajustada a lo que construye la visión que se quiere perpetuar en la historia, la literatura, la cultura en general, con el eje situado en la dominante primacía del género masculino.

El recuperar, no sólo la historia, sino hacerlo desde parámetros distintos que, en la gran mayoría de las veces, significa reconstruirla de nuevo, y leerla a

la luz de nuevos planteamientos, o simplemente incorporando “otras” visiones para alcanzar un espectro cada vez más variado y plural, se convierten en esenciales si nos adentramos en el ámbito de obras y personajes de la Edad Media y en ella, en el papel de mujeres escritoras, ignoradas hasta épocas muy recientes por la cultura oficial. Mercedes Arriaga pone el dedo en la llaga afirmando que “en la medida en que no se ha concedido autoridad ni sentido a las acciones y a la palabra de las mujeres, no se trata únicamente de recuperar el pasado sino, a la vez, de descubrir nuevas formas de relacionarse con él” (Arriaga, 2000).

¿Qué ha ayudado, en este caso, a que la memoria vaya venciendo el poder de la amnesia? Los avances que se producen con la aparición a finales del siglo XX de la Historia de las Mujeres, con todo lo que aporta y supone. Ésta se convierte en un auténtico revulsivo para la Historiografía y se erige como “una forma de rescatar un sujeto social que aparecía como subalterno, permaneciendo oculto y eludido en la historiografía existente, a pesar de su peso demográfico y el constante papel de las mujeres en la sociedad, en todo tipo de sociedad” (Hernández Sandoica, 2004: 29).

Tampoco hubiese sido posible sin las aportaciones que en los últimos veinte años ha hecho la crítica feminista y las consiguientes propuestas de “una lectura diferente”. No sin incorporar nuevas categorías de análisis como el género, la diferencia sexual, el ginocentrismo, el patriarcado y, sobre todo, sin aplicar la sospecha y poner en tela de juicio, precisamente, a esa figura neutra, pretendidamente universal, que se había erigido en sujeto de la historia, y que no era sino masculina. Cuestionando conceptos y “categorías históricas aparentemente neutras pero impregnadas de fuertes connotaciones androcétricas” (Aguado, 2004: 63).

¿Qué ha pasado con las *Memorias* de Leonor López de Córdoba? La “indiscreción”¹ que Alan Deyermond cometió en 1971 (Cf. Deyermond, 1971) es raíz y hace posible acercarse a este texto. Según Reinaldo Ayerbe-Chaux ésta “indiscreción” no fue otra que la de incluir las *Memorias* de Leonor López de Córdoba “en el canon de la literatura castellana” (Ayerbe-CHaux, 1992: 17). Un hecho que sorprendió a muchos y no terminó de ser comprendido en su justa dimensión por una buena parte de la crítica literaria del momento. Faltaban aún unos años para que otros autores consideraran la obra de esta escritora española como “una obra de condición literaria” (López Estrada,

1) Así la calificaron algunos críticos literarios y así deja constancia de ello Ayerbe-Chaux en un trabajo suyo de 1992.

1986: 23) y, desde luego, una obra digna de tener en cuenta en la Historia de la Literatura en castellano. Excepto Menéndez Pidal, que incluye un par de párrafos de la misma en su *Crestomatía del español medieval* (Cf. Menéndez Pidal, 1966), nadie se había ocupado de este texto medieval en el último siglo y, desde luego, nadie lo había considerado como parte de la historia de la literatura española. Hasta entonces, sólo algunos pocos historiadores españoles -cuatro para ser exactos- editan el texto entre finales del siglo XIX y los primeros años del XX (1902)². Sin embargo, el interés de estos editores no era literario, sino casi exclusivamente histórico.

Con todo, y a pesar de la falta de consideración de algunos críticos españoles, Deyermond continuó la labor iniciada en 1971 y en la Pascua de 1974, en el Congreso de Hispanistas Británicos vuelve a presentar la figura y la obra de esta escritora castellana. Pero el paso definitivo se produce en 1977. Ayerbe-Chaux publica la copia³ dieciochesca conservada en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, de las *Memorias* (Ayerbe-Chaux, 1977), con una introducción y un estudio que abren las puertas a la lectura de esta obra, “subrayando su carácter literario de primera manifestación del género autobiográfico en nuestras letras” (Ayerbe Chaux, 1992: 18). A partir de esta moderna edición de las *Memorias*⁽¹⁹⁷⁷⁾ otros estudiosos y críticos literarios comienzan a prestarle interés a este texto.

Todo ello no hubiera sido posible unas décadas antes y mucho menos en periodos más pretéritos. Se están dando tres circunstancias que favorecerán la atención que comienzan a prestarse a esos textos. El primero es la especial atención que los historiadores prestan a la Edad Media y en ella a las mujeres medievales, aunque como afirma Bertini, los medievalistas prefieren “escribir sobre las mujeres” que “leer a las mujeres” (Bertini, 1991: 11).

El segundo hecho, de capital importancia para que todo esto fuera posible, es la irrupción en el panorama historiográfico de la Historia de las Mujeres, con todos los nuevos elementos que aporta sobre la forma de hacer historia.

El tercero es definitivo porque aportará una serie de elementos indispensables para tareas como ésta: la irrupción de la crítica feminista. Ésta

2) José María Montoto (1875), el Marqués de la Fuensanta del Valle (1883), Teodomiro Ramírez de Arellano (1885) y Adolfo de Castro y Rossi (1902).

3) El original se había perdido y fueron infructuosas las pesquisas que Ayerbe-Chaux llevó a cabo para encontrarlo. Incluso se desplazó a Córdoba con esta finalidad, sin conseguir nada.

recorre cuatro etapas con sus correspondientes aportaciones. Los estudiosos tratan, primero, de revisar la historia y desenmascarar en ella las manipulaciones y las exclusiones patriarcales, así como la situación de las mujeres, desde todos los puntos de vista en el contexto de la época. El segundo paso es el de devolverles la voz a las mujeres escritoras. Devolverles la visibilidad y arrancarlas de su exclusión de la historia literaria. El tercero es el de ofrecer pautas de lectura de las obras de estas escritoras. Y, por último, comienza un movimiento que lleva a cuestionar el canon literario oficial, e iniciar el camino de una nueva historia de la literatura. Se trata de un movimiento que se hace explícito en los 70; como afirma Loudeiro en “las representaciones de la mujer en la literatura, se postula y desvela una tradición femenina, se recuperan obras y escritoras olvidadas. En suma, se cuestionan los valores que han servido para el establecimiento de la historia y el canon literarios, se revisan esos valores, esa historia y ese canon, se examinan los métodos críticos...” (Loureiro, 1994: 17).

Precisamente por ser textos escritos por mujeres, reunían unas características especiales y muy diferenciadas respecto a la literatura escrita por hombres, que es la que domina el panorama literario, la historia, las pautas de los géneros literarios y el mismo canon. Como tal tenían que ser considerados. Porque así habían sido tratados por la crítica que había creado una serie de obstáculos que no podían ser pasados por alto. Conviene tener presente que la escritura femenina ha sufrido avatares muy concretos y diferenciadores y, al acercarse a la literatura escrita por mujeres hay que tener en cuenta rasgos bien característicos y diferenciados. Entre ellos la indiferencia por parte de la crítica, que ante la irrupción del mismo -como hemos explicado que Deyermond hace con él- en un manual de literatura, un reseñista de éste, como es Antonio Antelo, lo señala despectivamente como “un curioso documento autobiográfico”, queriendo con esto decir “que no valía la pena haberlo tenido en cuenta” (Ayerbe Chaux, 1992: 17).

El hecho de hablar en este foro de esta escritora europea nace de un deseo: el de contribuir en una labor de rescate, en cierto modo, del olvido⁴, de una escritora medieval española que, sin pretenderlo, fue a convertirse en inauguradora de la escritura autobiográfica femenina en España.

Como sostiene Reinaldo Ayerbe-Chaux, ella es inauguradora del género

4) Como hemos ya afirmado, hasta que en 1971, el hispanista británico, Alan D. Deyermond no la sitúa en el centro de atención de otros estudiosos de la literatura medieval castellana, Leonor López de Córdoba era casi una desconocida.

autobiográfico, aunque para la crítica feminista no sólo es esto sino mucho más. Lo expresa así Iris M. Zavala que defiende que las *Memorias* de Leonor López de Córdoba “emergen no sólo como la primera autobiografía en lengua castellana, sino que afirma el acento en lo personal, en lo cotidiano y en lo privado como autodescubrimiento de su propia identidad; y en la autorrepresentación” (Zavala 1993: 32). En contra del parecer general - que concretamente José Luís Romero, entre otros, recoge en su libro *Sobre la biografía y la historia* (Romero, 1945) - de que la biografía nace en el siglo XV y la autobiografía en el Renacimiento, este criterio ha de revisarse, como sostiene Ayerbe-Chaux, y sobre todo ha de revisarse si tomamos en consideración esta obra escrita a finales del siglo XIV⁵. Una obra que reúne suficientes características como para ser considerada como tal y cuya consecuencia obligaría a una revisión de los criterios con los que se ha construido la propia historia de la literatura en España. Lo sorprendente sigue siendo que, a pesar de ello, las *Memorias* no se encuentran en el canon oficial de la literatura en lengua castellana. Más aún, no aparece en los manuales de literatura al uso y esta escritora no *existe* en el panorama literario español.

El rescate de esta obra y su recuperación para nuestra historia literaria se sostiene sobre unos principios fundamentales y básicos que conectan ante todo con un principio historiográfico. El primero de ellos podría formularse diciendo que la apuesta por la memoria es la lucha contra el poder del olvido (Cf. Barcena, 2001). La memoria es un instrumento de poder y el olvido es un elemento esencial para eliminar disidencias y construir los estereotipos que permitan perpetuar el pensamiento dominante. Y que tanto la memoria como el olvido han sido instrumentos en manos del poder dominante en todas las épocas.

El segundo principio es el convencimiento de que la historiografía ha servido a la perpetuación de unos principios y a la transmisión del imaginario de ese poder dominante desde el momento en que sólo acepta como fuentes históricas objetivas los documentos y crónicas que supuestamente contaban lo

5) La fecha de 1412, donde sitúa, en un primer momento, la redacción de las *Memorias* Ayerbe-Chaux, y que en artículos posteriores comienza a poner en duda, está cuestionada por otros autores, no sin razón, aunque los que no han profundizado en el tema, siguen al pie de la letra a Ayerbe-Chaux. Es de otra opinión, por ejemplo, Marcelino V. Amusano, que fecha la redacción de las *Memorias* en 1396, pero todo ello excede a la intención de esa ponencia. Como ya he hecho en otros estudios me decanto por la que defiende Amusano.

que sucedió y que no eran sino relatos subjetivos de plumas puestas al servicio del poder dominante.

Esta conciencia, confrontada con los nuevos elementos que propiciaban una recuperación más amplia y objetiva de la memoria y la puesta en cuestión de un imaginario creado por el poder dominante que relegaba, en el mejor de los casos, a las mujeres y en nuestro caso sepultaba sus obras y dejaban en el limbo su autoría, conducen a afirmar tres cosas:

1.- Que el tratamiento que se le ha dado a este texto no es sino una demostración más de que “el Parnaso está administrado por el patriarcado en la historia literaria. La literatura tiene convenciones, normas y valores propios y representa las exigencias comunicativas generales de la sociedad. En la historia de occidente la escritura de la mujer no ha gozado de privilegios iguales a la de los hombres ni en la jerarquía de producción o publicación, ni en los mecanismos de circulación y recensión de los textos” (Díaz-Diocaretz, 1993: 77), como afirma Miriam Díaz-Diocaretz.

2.- Consecuencia de ello es que se afronta una doble recuperación, la de un texto y la de una autora, conscientes del *handicap*, que acabamos de exponer apoyándonos en la anterior afirmación de Díaz-Diocaretz. Así pues, doble recuperación: a) la de Leonor López de Córdoba y de su texto de *Memorias*, para la tradición literaria española, como mujer y autora; b) su recuperación como la primera autobiógrafa/o en lengua castellana.

3.- Poner el texto en valor y desmontar parámetros, lugares comunes, planteamientos, definiciones que la crítica emanada por la sociedad patriarcal ha edificado a expensas de escritoras y de textos como éste.

De estas *Memorias* se conserva una copia manuscrita del siglo XVIII, transcrita en un códice que se encuentra en la Biblioteca Colombina⁶. El códice reúne una serie de documentos de diferentes tipos, y papeles curiosos procedentes de archivos eclesiásticos o privados. El texto de las *Memorias* ocupa los folios 195 al 203 del códice y aparece entre papeles que probablemente provengan del archivo de la familia cordobesa de los Guzmanes, emparentados con los descendientes de Leonor López de Córdoba. En efecto, Juan de Guzmán, primer Conde de Niebla, se casó con la hija de ésta, Leonor Gutiérrez de Hinestrosa.

Las ediciones modernas más destacadas de este texto son las de su primer editor, José María Montoto, publicada en 1875, en la que confirma que la misma “se copió de un documento que existía en el archivo de San

6) 63-9-73.

Pablo de Córdoba”⁷; sin embargo Ayerbe-Chaux sostiene en su edición que el texto estaba basado en el manuscrito que se conserva en la sevillana Biblioteca Capitular y Colombina. En 1883 realiza otra edición el Marqués de la Fuensanta del Valle, y en ella se basaría, más tarde, la de Teodomiro Ramírez de Arellano (1885). El Marqués de la Fuensanta del Valle hace notar en su edición: “Relación que deja escrita para sus descendientes Leonor de Córdoba. Copiada en este año de 1733 de la original que se encontraba en el archivo del Real Convento de San Pablo, orden de predicadores, de la ciudad de Córdoba (Biblioteca del Sr. D. Teodomiro Ramírez de Arellano)”. La última edición aparecida en España, ya a comienzos del siglo XX, es la de Adolfo de Castro y Rossi (1902).

Sin embargo, la más importante es la citada de 1977 que hace Ayerbe-Chaux. Es importante por el estudio y aportaciones que hace, así como por el criterio literario que sostiene. Es la edición que de manera especial siguen los estudiosos actuales.

Hoy, la obra de esta mujer, como la losa de su tumba, se halla escondida. Afortunadamente, otros estudiosos y estudiosas, sobre todo desde las filas de la crítica feminista, se hallan embarcados en su descubrimiento y estudio.

Porque Leonor López de Córdoba es la primera autora española de una autobiografía⁸, aun sin olvidar que “la escritura autobiográfica femenina

7) Se trata del Convento dominico cordobés, de fundación real, edificado extramuros de la ciudad y construido entre los siglos XIII y XIV, en cuya iglesia mandó Doña Leonor construir en el siglo XV. Se trata de la hoy Capilla de Nuestra Señora del Rosario, de planta octogonal, obra del cantero Pedro López. Una capilla que será enterramiento de su padre Don Martín López de Córdoba y donde ella misma será más tarde enterada. En las mismas *Memorias* se revela la vinculación devocional de la Autora con esta iglesia. Del convento, casi no se conserva nada en la actualidad, aunque conocemos una descripción bastante pormenorizada del edificio, sobre todo de su claustro y de su escalera principal, recogida precisamente por Ramírez de Arellano en su obra *Paseos por Córdoba*. Hoy, otros edificios ocupan lo que entonces era el conjunto de edificios conventuales, incluido el Colegio San Pablo.

8) Es digno de recalcar el campo de análisis que, por primera vez, abre en 1977 R. Ayerbe-Chaux cuando, en el breve estudio, que precede a su edición de las *Memorias* de Leonor López de Córdoba, y basándose en las características que Zimmermann atribuye a la autobiografía como esenciales (“la coherente interpretación de sí mismo desde un punto de vista especial, que ayuda a reconstruir la propia vida dándole cohesión y unidad”), ve en estas *Memorias* “vestigios de esta característica esencial”, llegando a la conclusión de que “los estudios del género autobiográfico en la literatura española no

ha presentado siempre, en la mayoría de sus manifestaciones, un tipo de identidad con minúscula” (Arriaga 2001: 21). Visión que ha de superarse y hacer que, como tal pionera en la literatura, ocupe un lugar en nuestra memoria, venciendo el poder amnésico de la crítica.

Se trata, de continuar un camino que consiste primordialmente en recuperar a una de las mujeres “silenciadas” en la Historia de la Literatura y, desde luego, poco estudiada por la crítica literaria y, repetimos, situada en los márgenes del canon oficial⁹. “Que salga de la trampa del silencio”, como escribiría Hélène Cixous, y “no se deje endosar el margen o el harén como dominio” (Cixous, 1995: 56).

Claro está que, para ello, también es necesario releer la Edad Media, ahondar en su historia; pero, sobre todo, releer la historia de la literatura medieval, los textos producidos en la misma situándose en un ángulo diferente a la hora de mirar a la mujer, a la mujer en literatura. Invertir los términos. Pasar a estudiar a las mujeres como sujetos y no como objetos de la misma.

Como afirma Mercedes Arriaga, “la operación de revisar los criterios con los cuales se han construido los cánones literarios de las diferentes épocas, no puede hacerse sin contar con esos textos de mujeres, que muchas veces han conocido una única edición o han sido colocados en el *Índice* de los libros prohibidos. Si se quiere reconstruir una historia de la literatura que no silencie la aportación de las mujeres a la cultura nos encontramos con dos problemas: primero, las escritoras pocas veces se han estudiado en el contexto de las corrientes o de los géneros literarios; segundo, desde el punto de vista de la continuidad cronológica, la presencia de los textos de mujeres es intermitente” (Arriaga, 2000).

Leonor López de Córdoba, como otras mujeres medievales, está motivada “por una serie de circunstancias que, unidas a sus propios conflictos personales, y enmarcadas dentro del ambiente en el que se desarrolla el siglo XV, se conjugaron para hacer posible su participación activa en la literatura” (Marimón, 1990: 139-140).

Y como en el caso de otras escritoras medievales, no cabe duda de que Leonor López de Córdoba lo hace rompiendo moldes y violando un tabú, porque

pueden en adelante ignorar esta primera manifestación”.

9) Véase en este sentido la ya citada ponencia del profesor Alan Deyermond en el Congreso de Hispanistas Británicos de 1974, “Spain’s First Women Writers”, publicado por B. Miller (ed), *Women in Hispanic Literature*, Berkeley, University of California Press, 1983.

“las palabras escritas por mujeres se levantan contra la regla explícita de guardar silencio” (Arriaga, 1991). Leonor López de Córdoba, esta mujer “ciudadana de segunda categoría en la república de las letras” (Zavala, 1993: 33), como diría Iris M. Zavala, lo hizo. Y su voz, con todos los condicionantes de la época, es como en el caso de las mujeres escritoras medievales europeas, una “voz-grito”, como la denomina Hélène Cixous. “Voz-grito. Agonía, “palabra”, explotada, destrozada por el dolor y la cólera, pulverizando el discurso, así lo han oído siempre desde la época en que la sociedad masculina empezó a marginarla de la parte central del escenario, a expulsarla, a despojarla” (Cixous, 2001: 57). Ésta es la situación de Leonor López de Córdoba cuando decide poner por escrito sus vivencias. Y lo sigue siendo por el persistente destierro histórico sobre su obra. Sostiene su vuelta a la memoria y la lectura de su obra la afirmación de Ayerbe-Chaux y de la cual somos deudores: “aceptadas las *Memorias* como texto literario, por su naturaleza intrínseca se abren a múltiples lecturas y el crítico, un poco más libre de viejas ataduras, ahora se puede acercar a ellas desde diferentes ángulos” (Ayerbe-Chaux, 1977: 18). Ese lleva siendo nuestro intento, y el de otras y otros para vencer el olvido y contemplar la alternativa de una historia diferente y, desde luego, más paritaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO, Ana, *La historia de las Mujeres como Historia Social*, en “La Historia de las Mujeres. Una revisión Historiográfica”, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, Valladolid 2004.
- AMUSANO, Marcelino V., *Apuntaciones histórico-médicas al escrito autobiográfico de Leonor López de Córdoba (1362-1430)*, en *Revista de Literatura Medieval*, VIII, 1996, pp. 29-71.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, *La mirada transnacionalista: ¿qué hacer con las escritoras?*, en “Miradas y voces de fin de siglo (Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Granada 1998)”, editado por la Asociación Española de Semiótica - Grupo Editorial Universitario, Granada 2000.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Anthropos, Barcelona 2001.
- 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

- AYERBE-CHAUX, Reinaldo, ed. *Las "Memorias" de doña Leonor López de Córdoba*, Journal of Hispanic Philology, II (1977-78).
- AYERBE-CHAUX, Reinaldo, *Leonor López de Córdoba y sus ficciones históricas*, en "Historias y ficciones. Coloquio sobre literatura del siglo XV", Valencia 1992.
- BERTINI, Ferruccio, *Medioevo al femminile*, Laterza, Bari 1996, p. VI. (En edición española: *La mujer medieval*, Alianza Editorial, Madrid 1991).
- BORRERO FERNÁNDEZ, Mercedes, *La mujer en la Edad Media. ¿Una historia de la marginalidad?*, en "Las mujeres y el mal" (Miriam Palma y Eva Parra, ed.), Padilla, Sevilla 2002.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Debolsillo, Barcelona 2003.
- CASTRO, Adolfo de, *Leonor López de Córdoba, "Memorias"*, en "La España Moderna" nº 163 y 164 (1902).
- CIXOUX, Hélène, *La risa de la medusa*, Anthropos, Barcelona 2001.
- DEYERMOND, Alan, *A Literary History of Spain: The Middle Ages*, Ernest Benn Limited, Londres 1971 y Marne & Noble, Nueva Cork 1971.
- DIAZ-DIOCARETZ, Myriam, "*La palabra no olvida de dónde vino*". *Para una poética dialógica de la diferencia*, en Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana), Vol. I, Anthropos, Barcelona 1993.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, *Historia, Historia de las Mujeres e Historia de las Relaciones de Género*, en "La Historia de las Mujeres. Una revisión historiográfica", Servicio de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, Valladolid 2004.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana*, en "La condición de la mujer en la Edad Media", Universidad Complutense, Madrid 1986.
- LOUREIRO, Ángel G., *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Megazul-Endymión, Madrid 1994.
- LUNA, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Anthropos, Barcelona 1996.
- MARIMÓN LLORCA, Carmen, *Prosistas castellanas medievales*, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, Alicante 1990,
- MARQUÉS DE LA FUENSANTA DEL VALLE, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, LXXXI, Madrid 1983.
- MONTOTO, José María, "*Reflexiones sobre un documento antiguo*", Ateneo de Sevilla, 15 de julio de 1875.
- RAMÍREZ ARELLANO, R. *Colección de documentos inéditos para la historia de Córdoba*, I, Córdoba 1885.

ROMERO, José Luís, *Sobre la biografía y la historia*, Sudamericana, Buenos Aires 1945.

RUIZ-VARGAS, José María, *Claves de la memoria autobiográfica*, en “Autobiografía en España: un balance”, Visor Libros, Madrid 2004.

SEGURA GRAIÑO, Cristina, *Las fuentes literarias en la historia de las mujeres*, en “Feminismo y Misoginia en la literatura española”, Narcea de Ediciones, Madrid 2001

VOZZO MENDIA, Lia, *Memorie*, Pratiche Editrice, Parma 1992.

ZAVALA, Iris M., *Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico*, en Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana), Vol. I, Anthropos, Barcelona 1993.

ELOISA, ENTRE HISTORIA Y LEYENDA

Ferruccio BERTINI

(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

Eloisa, nacida en 1100, quizás en París, descendía de una familia noble por parte de madre. De su educación se encargó su tío materno, Fulberto, canónigo de Nôtre Dame. Ella estudió en el monasterio de Argenteuil y cuando encontró a Abelardo, en torno a 1116-1117, ya era muy famosa por su amor a la cultura, tenía ideas propias y poseía un estilo elegante y culto. Así lo atestiguan las cartas, llenas de referencias extraídas de las Sagradas Escrituras y de autores latinos como Séneca, Cicerón, Ovidio y Horacio.

Por lo demás, la figura de Eloisa no está aislada sobre el fondo histórico de la primera mitad del siglo XII. Existen dos casos de mujeres que van asumiendo un peso cada vez mayor en la historia: las mujeres pertenecientes a familias nobles y las abadesas. Las mujeres nobles se convierten poco a poco en sujetos de derecho, capaces de decidir por sí mismas, y a menudo influyen en las decisiones políticas. La misma concepción del amor cortés representa a una mujer que no sufre pasivamente el amor masculino, sino que lo acoge y lo rechaza y debe ser convencida con sutiles razonamientos. Las abadesas a menudo están al frente de grandes monasterios que deben ser gestionados como grandes empresas, y ello requiere preparación cultural y espíritu de dirección. También hay monasterios, como es el caso de Fontaivault, en los que la abadesa debe guiar a los monjes y monjas que dependen de ella.

La discusión sobre el rol y el valor de la mujer es uno de los temas recurrentes en la correspondencia entre Abelardo y Eloisa. En la carta VI (Roncoroni, 1974: 159-190) Eloisa, tras haber prometido silencio sobre sus sentimientos de mujer hacia Abelardo, habla sobre los problemas que tienen las mujeres para adaptarse a la dura regla benedictina, puesto que son más débiles que los hombres. Eloisa considera que a cada persona debe dejársele libertad para elegir la vida mediante la cual llegará a la verdad: lo que cuenta es la intención y la interioridad; sólo en esta dimensión el hombre puede gustar a Dios. En la respuesta (epístola VII, Roncoroni, 1974: 193-261) Abelardo refuta el concepto de la debilidad de la mujer respecto al hombre. Tal debilidad mental, física y de voluntad es propia de la naturaleza femenina, así como la fuerza es propia del hombre. Sin embargo, la mujer es cada vez más santa y heroica en la medida en que, con la copiosa ayuda de la Gracia divina, vence su propia debilidad y su inclinación al mal para elevarse a la virtud. En la

respuesta de Abelardo surge otro tema: las mujeres se relacionan con la realidad concreta, con la verdad y con los hechos, mientras que los hombres sólo tienen el dominio de las palabras y del razonamiento, pero no de las cosas a las que él se refiere.

La formación cultural de Abelardo y su evolución especulativa las conocemos a través de la *Historia calamitatum*. Abelardo era bretón (nació en un pueblo cercano a Nantes en 1079). Él afirma tener en común con sus paisanos la agudeza de ingenio, un don de Dios del que hay que responder al final de la vida. Sirviéndose de su propio intelecto como de un arma, decidió dedicarse a los estudios de lógica. Fue alumno de Roscellino di Compiègne, cuyo nominalismo dejó una profunda huella en su doctrina lógica. Llegó a París en 1108 y asistió por poco tiempo a las clases de Guillermo de Champeaux, hasta que entró en un abierto enfrentamiento con su maestro. Abelardo se opuso a la concepción realista de Guillermo, según la cual los universales pertenecen a una realidad suprasensible y son la garantía de una estabilidad por encima del devenir y del fluir de los simples individuos, una teoría nominalista. Para Abelardo nada es real salvo los individuos concretos, mientras que los universales sólo son *flatus vocis* que representan a los individuos que existen de manera general y confusa. Esta disputa acrecentó la fama de Abelardo, que fundó una escuela en la colina de Ste. Geneviève.

En este momento de su vida sucedió un episodio especialmente significativo para comprender la concepción del matrimonio en la época de Abelardo. Su madre lo invita a volver a la Bretaña: ella y su padre han decidido de común acuerdo retirarse en un monasterio y deben confiar al primogénito, Abelardo, algunos encargos relacionados con la familia. Esta práctica era bastante común en aquellos tiempos. El hombre de la Edad Media no tenía una concepción feliz del matrimonio: la unión conyugal responde a un estado de necesidad del hombre y de la mujer que se casan para ayudarse recíprocamente, traer hijos al mundo y educarlos cristianamente. Una vez realizada su labor, a menudo deciden dedicar los últimos años de su vida al cuidado del alma y de la mente consagrándose a Dios.

A la edad de treinta y cinco años, Abelardo comienza a estudiar teología. En la Edad Media, ésta es la disciplina a la que todas las demás ciencias hacen referencia. Se configura como el esfuerzo del hombre por penetrar en la verdad escondida en las Sagradas Escrituras, siguiendo la estela de la enseñanza de los Padres. Abelardo llega a la teología en cuanto siente los límites de la lógica: ésta se ejerce sólo sobre los términos (es decir, sobre palabras) y no sobre la realidad completa, sobre la verdad de las cosas, que huye siempre al razonamiento

humano. Durante un cierto periodo, Abelardo también siguió las clases de Anselmo di Laon, pero quedó profundamente desilusionado y terminó por atacar también a este maestro, que no iba más allá de la letra de las Sagradas Escrituras y se contentaba con repetir el comentario de los Padres. Abelardo concibe la teología como interpretación de los textos según la razón, que permite comprender la verdad desvelada por Dios al hombre.

En 1117 Abelardo llega a París, fuerte de su fama y de su arte dialéctico, para enseñar en la escuela catedral. En este periodo, las escuelas catedrales son el primer núcleo de la Universidad. Reúnen a todos los *clérigos*, que viven y estudian juntos y regulan la vida comunitaria con base en el canon. En la época de Abelardo se enseñaban sobre todo las artes liberales, pero se empezaba a profundizar también en las que Ugo di S. Vittore definió como las artes mecánicas, es decir, la medicina, la farmacia, la óptica y el derecho.

En París, Abelardo y Eloisa se encontraron en 1117. Fu el canónigo Fulberto quien confió a su sobrina, la bella y culta Eloisa, a Abelardo, el más famoso entre los maestros de lógica. Sin embargo, los encuentros entre los dos pronto se convirtieron en encuentros de amor más que de estudio. Abelardo, en la *Historia calamitatum*, no admite haberse enamorado, pero dice que ha querido seducir a Eloisa en su propio beneficio. Diversos elementos caracterizan la unión entre los dos amantes. Su relación es complicada por la superioridad cultural de Abelardo y por el hecho de que él tiene veinte años más que Eloisa: sin embargo, ambos viven sus primeras experiencias amorosas. Abelardo rompe por primera vez la castidad de una vida dedicada al estudio y a la investigación. En la cultura medieval la relación amorosa alumna-maestro es interpretada alegóricamente como símbolo de un camino del alma hacia la sabiduría y la verdad.

Los primeros momentos del amor entre Abelardo y Eloisa están marcados por la pasión y por el placer que Eloisa recordará siempre tiernamente, mientras que Abelardo, tras la venganza de los familiares de su amada, sólo verá en él la lujuria. Desde esta perspectiva, la castración es para Abelardo el castigo de Dios y una llamada para seguir el camino del bien. El amor físico entre los amantes, aunque placentero, había sido vivido por Abelardo como una infracción culpable y una visión religiosa de la realidad. En esa época eran dos las concepciones del amor físico. El pensamiento teológico medieval consideraba lícitas las relaciones sexuales sólo dentro del matrimonio y con el fin de propagar el pueblo de Dios. De todos modos, la relación conyugal seguía siendo incomparablemente inferior al estado de perfección de la vida monástica, entendida como consagración del alma a Dios. La otra concepción

del amor era la del amor nefasto y culpable, fuera del matrimonio.

Completamente atrapado por el amor, Abelardo disminuye su dedicación al estudio y a la enseñanza y compone canciones amorosas en las que declara su amor por Eloisa (*hist. cal.*, cap. VI, Roncoroni, 1974: 24). Así, también Fulberto llega a enterarse de la relación entre los dos, pero es demasiado tarde. Eloisa, embarazada, es raptada por Abelardo, que la manda a la Bretaña. Abelardo y Eloisa llamarán a su hijo Astrolabio. El mismo Abelardo le propone matrimonio, pero Eloisa, en un primer momento, rechaza esta oferta, aduciendo motivaciones filosóficas y religiosas.

Eloisa y Abelardo se casan en secreto, pero los familiares de Eloisa difunden la noticia del enlace. Entonces Abelardo, para alejar de sí cualquier sospecha, encierra a Eloisa en el convento de Argenteuil. Fulberto, creyendo que éste quería desembarazarse de su sobrina, se venga haciendo castrar a Abelardo por unos sicarios. En 1119 Abelardo se retira en el monasterio de St. Denis, pero antes obliga a su esposa a tomar los hábitos en Argenteuil. Eloisa, en contra de su voluntad, obedece a su esposo.

Eloisa siguió enamorada de Abelardo hasta su muerte, que le llegó a la edad de 65 años. Los pensamientos de amor que dirigió a Abelardo en su correspondencia, cuya autenticidad es aún hoy objeto de discusiones y polémicas apasionadas, son los que desde siempre han solicitado principalmente el interés de los lectores y de los estudiosos.

Ella parece tan convencida de que la mujer debe sujetarse a la voluntad del hombre, que no duda en hacerse monja para obedecer a Abelardo; en la *Epístola I*, escribe:

“Una palabra ha bastado para que con el hábito cambiase también el corazón; y con esto he querido demostrarte que tú eras el único amo, no sólo de mi cuerpo, sino también de mi alma” (trad. Roncoroni, 1974: 88).

Anteriormente había tratado por todos los medios de disuadir a Abelardo de esas nupcias reparadoras (*hist. cal.*, cap. VII, en Roncoroni, 1974: 27-32): Eloisa aborrecía ese matrimonio porque lo consideraba vergonzoso y opresor para Abelardo y no había dudado en recordarle todo el repertorio de la literatura anti-matrimonial pagana y cristiana, de Teofrasto a Séneca, de San Pablo a San Jerónimo. Sin embargo, a diferencia de los Padres de la Iglesia (que antepusieron la virginidad al matrimonio), también en la *Epístola I*, Eloisa explica sin equívocos el verdadero motivo que la induce a preferir el amor al matrimonio, la libertad al vínculo nupcial:

“Llamo a Dios como testigo: si el mismo Augusto, señor del universo, se hubiese dignado a pedirme como esposa y me hubiese ofrecido el dominio perpetuo sobre el mundo, me habría parecido la cosa más dulce y más bella ser considerada una prostituta cualquiera y estar contigo, antes que ser una emperatriz con él” (trad. Roncoroni, 1974: 89).

En la carta III, con la misma claridad, apostilla:

“La gente elogia mi castidad, pero no sabe que en realidad yo soy una hipócrita. Me consideran virtuosa porque conservo pura la carne, pero la virtud es una cosa que se refiere al alma, no al cuerpo... Sin embargo, durante toda mi vida -Dios lo sabe- siempre he temido más ofenderte a ti que ofender a Dios, siempre he tratado de agradarte a ti más que a él. Una orden tuya, y no la voz de Dios, me ha inducido a tomar los hábitos religiosos [...] Mi habilidad para fingir te ha tenido engañado durante mucho tiempo, del mismo modo que ha engañado a todos: también tú, como todos, has atribuido a un sentimiento de devoción religiosa lo que no era otra cosa que hipocresía (trad. Roncoroni, 1974: 121-122).

Su decisión de atenerse, siempre y a pesar de todo, a la voluntad de Abelardo no está dictada por la convicción de que la mujer es inferior al hombre y que está sujeta a él, sino por una ‘elección’, determinada por un amor cuyos derechos ella reivindica con gran firmeza y por el cual está dispuesta a sacrificarlo todo. La singularidad de Eloisa fue sobre todo la de ser la prima mujer a la que se puede atribuir sin dudas el título de ‘intelectual’. Esto sucede precisamente en los años en que la filosofía de esta nueva figura iba asumiendo poco a poco sus contornos definitivos, pero el ‘intelectual’ es, por norma, un hombre, habitualmente un clérigo: Eloisa era una mujer y, en la época de su primera y más auténtica formación cultural, había recibido una educación decididamente laica. Por tanto, se trata de una mujer verdaderamente excepcional.

Con la separación de Eloisa comienza para Abelardo una nueva vida: él seguirá estudiando y enseñando lógica y teología dentro del monasterio, y concebirá su actividad como un servicio a los hombres por amor a Dios. Adquiere particular importancia la reflexión sobre el silencio, que, solo, permite la unión del alma con Dios y con la verdad en la meditación de las Sagradas Escrituras. Abelardo, aunque sigue ejerciendo la lógica, se da cuenta de sus límites, de su incapacidad de dominar las cosas reales más allá de las

palabras. En este ambiente, compone su primera obra de teología, *De Unitate et Trinitate Dei*, en la que sostiene la existencia de una revelación universal de Dios a través de la razón: él considera que el Cristianismo sólo es la verificación de la reflexión filosófica de los paganos. Por tanto, Abelardo necesita servirse de la razón para comprender el significado de las Sagradas Escrituras.

La obra tuvo un gran éxito, pero los enemigos de Abelardo, Lotulfo y Alberico de Reims, envidiosos de la fama obtenida por él, convencen al obispo para reunir un concilio en Soisson en 1121, en el que Abelardo es condenado por hereje. En Soisson se enfrentan dos modos distintos de acercarse a la palabra sagrada: él sostiene una lectura según la razón y sus adversarios apoyan una interpretación según la autoridad. Abelardo fue obligado a echar al fuego su obra. Sólo Teodorico de Chartres se alzó en su defensa. De hecho, también él consideraba necesario servirse de la razón y de la filosofía en el ámbito de la física, así como Abelardo sostenía lo mismo en el ámbito de la teología.

Abelardo abandona entonces St. Denis y, en Troyes, con la aprobación del obispo, funda el oratorio de Paracleto. Aquí busca la soledad y la calma que le permitan dedicarse a la filosofía. Compone el *Sic et non* y la *Dialectica*, pero el maestro no está solo mucho tiempo: grandes grupos de estudiantes acuden desde todas las regiones de Francia, dejando a sus familias y sus comodidades para seguirlo. El ideal monástico de Paracleto se basa en el silencio, la castidad, la pobreza y la oración.

Quizás a Abelardo la vida de ermitaño, el deber vivir en las estrecheces con sus estudiantes comenzaba a pesarle; así, en 1127 acepta la propuesta de los monjes de St. Gildas de Rhuys, que lo querían como su abad. Sin embargo, en St. Gildas, Abelardo se encuentra en un ambiente cerrado y hostil. Precisamente en el año en que Abelardo se va a St. Gildas, tiene lugar un nuevo acercamiento con Eloisa.

Eloisa había entrado en el monasterio no por vocación, sino por el deseo de Abelardo. Los primeros años pasados en Argenteuil fueron años de desesperación: la joven, que había conocido el mundo y el placer, no podía olvidar el amor y sus alegrías. Tras su irreprochable castidad se escondían mil pensamientos y deseos de amor.

Eloisa se queda en Argenteuil hasta 1129, hasta que el abad de St. Denis, Sigeri, reivindicando su posesión del monasterio y acusando a las monjas de inmoralidad, las aleja. Entonces Abelardo dona el oratorio de Paracleto a Eloisa y compone una *Regola per le religiose del Paracleto*. Aquí se expresa el ideal monástico de Abelardo, entendido como separación plena del mundo y dedicación al estudio. La abadesa deberá ejercer su autoridad sobre

todas las monjas y será ayudada por seis hermanas: la tesorera, la maestra del coro, la enfermera, la *camarera*, la encargada de la cantina y la despensa, y la que custodiaba las ostias (cfr. capp. 10-15, Ottaviano, 1936: 137-146). El monasterio debe permanecer aislado del mundo, no debe ser contaminado. Evidentemente, cuando escribía esta regla, Abelardo se hallaba frente a la realidad corrupta del monacato de su tiempo.

En 1135 Abelardo vuelve a París, que entonces era un pequeño burgo de 4000-5000 habitantes. En la Île se encontraba el claustro, es decir, las escuelas y las casas de los canónigos; aglomeraciones de casas se alzaban en la orilla Norte del Sena, rodeadas por el campo. En esta segunda estancia en París, Abelardo tuvo como alumnos a Guillermo de Salisbury, Arnaldo di Brescia y Ottone de Frisinga. Guillermo de Salisbury es una de las personalidades más interesantes del siglo XII. En sus obras, *Policraticus* y *Metalogicon*, muestra una constante preocupación por encontrar un equilibrio entre el ideal de la vida filosófica y el compromiso político. Arnaldo di Brescia es un predicador violento y apasionado, un acusador de la Iglesia y de su corrupción.

En París, en 1136, Abelardo compone su *Ética*. Es una obra que se posiciona tanto contra la moral de los Penitenciaros, que juzgan sólo los actos externos, como contra la moral ascética, que marca como negativo todo lo que es acorde a la naturaleza. Para Abelardo la moralidad reside en la intención, que es buena o malvada según se acerque o se separe de la ley divina. A esta época se remontan también los *Problemata Heloissae*, en los que Eloisa expone a Abelardo todas sus dudas respecto a algunos pasajes de las Sagradas Escrituras.

Las figuras de Bernardo di Chiaravalle y de Pietro il Venerabile dominan los últimos años de la vida de Abelardo. Bernardo es un defensor de la fe, adversario de la lógica y del arte que él marca como exhortaciones satánicas; sin embargo, sabe servirse de la retórica. Sólo la fe vale para Bernardo, y es concebida como creencia ciega en realidades inefables, que no pueden ser comprendidas por el intelecto; en la moral, él es partidario del ascetismo y de la necesidad de reprimir cualquier impulso que venga del cuerpo. Sólo así el alma puede elevarse al amor divino, que la colma. Es a Bernardo a quien se dirige Guillermo de St. Therry en 1138, para exponerle sus preocupaciones acerca de algunas teorías de Abelardo (Abelardo define la fe como una hipótesis: sostiene que se puede actuar bien en virtud del libre albedrío, sin la ayuda de la Gracia divina, y que los hombres sufren la pena de Adán, pero no comparten su culpa).

Abelardo pide poder discutir públicamente sus tesis, pero Bernardo,

que conoce la habilidad dialéctica de su adversario, tiene miedo y trata de evitar el enfrentamiento abierto. El concilio se reúne en Sens en 1140: las catorce tesis de Abelardo son condenadas. Bernardo se lanza con violencia y con odio contra el filósofo: no puede aceptar la lectura filosófica que hace Abelardo de las Sagradas Escrituras y su intento de unir la especulación sobre la Antigüedad a la predicación de Cristo. Para Bernardo, la llegada del hijo de Dios ha marcado una sacudida radical de la historia. Abelardo se dirige al Papa, para que éste juzgue directamente sus tesis, y emprende un viaje hacia Roma, pero se detiene en Cluny, cansado y enfermo, invitado por el abad Pietro il Venerabile.

Pietro il Venerabile admira a Abelardo y se muestra generoso y misericordioso con él. Escribe varias veces al Papa rogándole que conceda a Abelardo el permiso para pasar en la paz de Cluny los últimos años de su vida. A este aspecto caritativo de la personalidad de Pietro il Venerabile se debe añadir el fuerte y autoritario. Son muchos los problemas que el abad de Cluny debe afrontar a la hora de dirigir y administrar una abadía tan grande e importante. Además, Pietro il Venerabile es un literato: escribe obras contra los judíos y contra los musulmanes. No se descarta que algunos de sus escritos hayan influido en la última fase de la especulación de Abelardo, y en particular en el *Dialogus*, que fue compuesto precisamente en Cluny. Pietro il Venerabile, aunque considera el islamismo como una de las peores herejías, se muestra abierto a la ciencia y a la filosofía árabe.

Abelardo siente ya cercana la muerte (aletea por todas partes en el *Dialogus*) y se apaga en 1142 en St. Marcel, no lejos de Cluny. Eloisa muere unos veinte años después, en 1164. Más tarde, los dos amantes serán colocados en la misma tumba en el Paraclete. Su historia de amor tiene el carácter de la incompletud, de la desesperación y de la tragedia, pero también el de la alegría y la esperanza.

Ahora, de la historia pasamos a la leyenda: en el prólogo del volumen *Lettere di due amanti. Abelardo ed Eloisa?* (Fiocchi, 2006), Maria Teresa Beonio Brocchieri Fumagalli en seguida toma distancia de la hipótesis propuesta en el título con el signo de interrogación: “No, los dos enamorados de estas cartas no habrían hecho llorar a Voltaire... [que,] mientras leía las cartas de Eloisa a Abelardo lloró y descubrió que su corazón no había envejecido”. Y continúa, poco después:

Los dos protagonistas de las *Lettere di due amanti* [...] parecen un poco distintos de ellos: él se declara impetuoso, pero a menudo parece poco

espontáneo en la elección de las declaraciones de amor, con un cierto punto de vanidad personal, y ella, culta y muy tierna, sin embargo es un poco sabelotodo, una deliciosa y joven *bas bleu*... Si fuesen de Abelardo y Eloisa, las cartas deberían pertenecer, dicen quienes apoyan la identificación, a los primeros meses de la pasión y, por tanto, al estado naciente y ardiente del amor, que es veinte años anterior al famoso epistolario. Me pregunto: ¿dos personas que se acaban de enamorar se intercambian cartas tan sofisticadas? Y, sobre todo, en el caso de ella, que sería entonces una chica de dieciséis años con la cabeza llena de lecturas recientes... (Fiocchi, 2006: 5-6).

¿Son personas reales o personajes creados por la pluma de un escritor? En 1471 un monje cisterciense, Giovanni d'Ypres (Vepria), encontró una colección de textos en la biblioteca del monasterio de Chiaravalle, entre los que había algunas páginas del *De officiis* de Cicerón, epístolas de Cassiodoro y de Cipriano y más de cien cartas de amor que él definió como *Epistolae duorum amantium*. De todos los demás textos nos han llegado también los originales, mientras de estas *Epistolae* poseemos sólo el texto copiado del monje.

Desde ese momento quedó abierta la *querelle* sobre la paternidad de las cartas, que, tras la espléndida edición crítica realizada por Ewald Könsgen en 1974 en *Mittelateinische Studien und Texte* para la editorial Brill, ha conocido una nueva fortuna, precisamente porque el editor afirma que Giovanni d'Ypres es un copista previsible y que la lengua es la del siglo XII. Por otro lado, incluso si creemos a Könsgen, no se puede descartar que haya sido un literato del siglo XII el creador de este epistolario, inspirándose en las célebres cartas de Abelardo y Eloisa.

El conjunto lo constituyen cartas largas (en general, las de la mujer) y cartas breves, a veces brevísimas, generalmente limitadas a afectuosos saludos. Existen igualmente poesías llenas de erudición, más que de pasión. También es necesario recordar que el amor era principal tema de interés en ese siglo (basta leer lo que escriben Guillermo de St. Thierry y Bernardo di Chiaravalle). Este amor es una singular mezcla entre una libre elección y una rendición fatal frente a la excelencia del objeto amado y no cuida de sí mismo, sino sólo de la felicidad que puede dar al otro. Por ello nace también esa necesidad de ponerse a salvo de las calumnias, de las bajezas y de la envidia de los demás, que en el 'Dolce stil novo' llevará a la creación de la 'donna dello schermo'.

Sin embargo, mientras Eloisa y Abelardo no se preocupaban de los riesgos, es más, exhibían espontáneamente su amor, los dos amantes desconocidos se

muestran frenados por el pudor. La *fin' amour* solía ser un amor completo, física y sexualmente, pero los amantes eran plenamente conscientes de que una cosa era la pasión amorosa y otra el placer físico. Eloisa y Abelardo estaban completamente enamorados (cuerpo y alma), como se desprende del recuerdo que mueve a Abelardo cuando, viejo y enfermo, evoca las horas ardientes de pasión en las que “mis manos corrían más a menudo a su seno que a los libros” (trad. Roncoroni, 1974: 23). Sin embargo, esta pasión que trastorna a heroínas como Isotta, Eloisa y Ginebra, ¿cómo se conciliaba y qué relación mantenía con el matrimonio y con la sociedad? Para Eloisa el matrimonio es una institución que conlleva ventajas sólo para la mujer; por eso ella lo rechaza afirmando: “mejor ser amante que esposa”.

Por otro lado, Clive Staples Lewis (1898-1963), en su afortunado estudio *L'allegoria d'amore*, afirma que en esa época “el matrimonio no tenía nada que ver con el amor [...] Todas las uniones estaban basadas en el interés [...] Toda idealización del amor sexual”, en este tipo de sociedad, “debe empezar por idealizar el adulterio” (Lewis, 1936: 15). ¿Cuáles eran las fuentes clásicas para esta nueva idea del amor? Cicerón en el *De amicitia* y las *Heroides* de Ovidio, presentes, como nos documenta el *Concilium in Monte Romarici* (el Concilio de Remiremont), también en las bibliotecas de monjas. También Horacio, Virgilio, Lucano, junto a la Biblia del *Cantar de los cantares*, que se distingue por sus fuertes notas de sensualidad.

Es cierto que los dos desconocidos autores de las *Epistolae* se presentan como maestro y alumna, pero esto es un *topos* en la poesía erótica; observa a propósito Graziella Ballanti (Ballanti, 1995: 293-294):

Los primeros epistolarios [...] tienen todos en común el tono patético y el sentido de la soledad femenina y de la indecisión masculina sin vía de salida. Describen amores imposibles; ambos enamorados son eclesiásticos que se aman contra y quizás también más allá de la obediencia a los votos, buscando en las metáforas poéticas un vestido para el pudor y un código para el abuso [...] Podemos preguntarnos, por ejemplo, cuál era el tipo de continencia practicada por el maestro Baldrico de Bourgueil, que en las cartas a la joven monja Costanza, su alumna y pupila, elogia la belleza del cuerpo de ésta, “no menos bello que el rostro”, aunque presumiblemente menos expuesto a la admiración de los demás, porque está menos descubierto; e implora poderlo abrazar *breviter* [...] ¿Son éstos explícitos *avances* o pruebas de catidad? La continencia de los actos no se extendía a la imaginación, si las palabras de fuego corrían a distancia y los mensajes pasaban *de las manos al seno*.

Además, la jovencísima edad de Eloisa cuando, adolescente, se enamora de su profesor de lógica, contrasta con la epístola 75, en la que el hombre escribe: “Non michi vetus est; quotidie cordi meo innovaris, sicut anni iocunda temperies equaliter semper ingruente vere nova est”, que Claudio Fiocchi traduce así (Fiocchi, 2006: 67): “No eres vieja para mí; cada día te renuevas para mi corazón, como la estación feliz del año es nueva, cuando siempre igual irrumpe la primavera”.

Por tanto, María Teresa Beonio Brocchieri puede concluir de este modo (Fiocchi, 2006: 12): “¿Es tan importante que estos dos amantes sin nombre sean precisamente Abelardo y Eloisa y no otra de las numerosas parejas que en esos siglos escribían de amor sin temor a usar las antiguas y acostumbradas palabras? Una noche de luna, oh, si tú estuvieses conmigo...” (*epist.* 15).

Cordi suo fidelissimus eius, noctem candidam et utinam mecum

A su corazón, aquél que le es fidelísimo: una noche de luna, ¡oh, si estuvieses conmigo! (trad. Fiocchi, 2006: 27).

A veces, como en la epístola 8, se leen frases que pueden parecer equívocas, como “Vale, in pace in idipsum dormi et requiesce”, que repite literalmente el salmo 4.9, y que en la traducción suena así: “Está bien, duérmete inmediatamente y descansa en paz” (trad. Fiocchi, 2006: 24), lo que parece un deseo un poco funesto, pues la expresión “descansar en paz” se emplea habitualmente para los difuntos.

También existen epístolas en verso, como la 20:

Stella polum variat et noctem luna colorat,
sed michi sydus hebet, quod me conducere debet.
Nunc me si tenebris oriatur stella fugatis,
mens mea iam tenebras meroris nesciet ullas.
Tú michi Lucifer es, que noctem pellere debes.
Te sine lux michi nox, tecum nox splendida lux est.

La estrella ilumina el polo y la luna colorea la noche,
pero es tenue el astro que me debe guiar.
Ya las tinieblas han escapado, si surge mi estrella,
mi espíritu no volverá a conocer las tinieblas de la tristeza.
Tú eres para mí Venus, la noche debes atrapar.
Sin ti la luz es noche para mí y la noche contigo es espléndida luz
(trad. Fiocchi, 2006: 28-29).

El concepto debía gustar al hombre, porque lo retoma, reforzándolo, en la epístola 38c en el verso 4:

Hec michi lux nox est, sine te michi vivere mors est.

Esta luz para mí es noche, sin ti vivir es como morir (trad. Fiocchi, 2006: 42).

En un artículo publicado recientemente, Constant J. Mews, benemérito estudioso del epistolario (Mews, 1999) así como de las figuras de los célebres amantes (Mews, 2005), vuelve sobre el tema (Mews, 2006: 113-148). En una reciente e importante monografía, Werner Robl (2000) demuestra de manera plausible que Ersenda, la primera priora de Fontevrault, compañera de Roberto di Arbrissel, era la madre de Eloisa (como recuerda el obituario de Paracleto con fecha de 1 de diciembre, en el que se lee esta necrológica: *Hersindis mater domine Heloise abbisse nostre*).

Naturalmente, de ella se deduce que el tío Fulberto (canónico, como Abelardo, de la catedral de Nôtre Dame entre 1099 y 1102) era hermano de Ersenda y también se da noticia de su muerte en el obituario de Paracleto, donde es recordado con el nombre de Huberto (*Hubertus canonicus domine Heloise avunculus*, con fecha de 26 diciembre). En relación a la epístola VII, Abelardo observa que “*Abba* es un término hebreo que significa padre” (trad. Roncoroni, 1974: 222) y, por tanto, no tiene ningún sentido definir a una mujer como *abbatissa*, porque sería una contradicción de términos (Mews, 2006: 144).

En *La regola del Paracleto*, Abelardo declara que prefiere el término *diaconissa* para definir el estado de Eloisa y protesta contra la costumbre de elegir “abadesas a las vírgenes” (Ottaviano, 1936: 114). Sin embargo, Lobrichon (2005: 258-282) observa que Eloisa no era nada feliz con esta elección de Abelardo y, desde 1135, asumió, en contra del deseo de su mentor, el rol y el *status* de *abadesa*, que ejercía su poder también sobre un pequeño núcleo de monjes dependientes del monasterio de Paracleto. Así concluye la historia de esta “intelectual” decidida y enamorada que, sin embargo, en un cierto momento, supo ir contra las directivas espirituales del único hombre al que había amado en su vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLANTI, G., *Pietro Abelardo. La rinascita scolastica del XII secolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.
- FIOCCHI, C. (trad.), *Lettere di due amanti. Abelardo ed Eloisa?* (M. T. Beonio Brocchieri Fumagalli, prólogo), Milano, Archinto, 2006.
- KÖNSGEN, E., *Epistolae duorum amantium (Briefe Abelards und Heloises?)*, Leiden-Köln, Brill, 1974 (Mittellateinische Studien und Texte, Bd. 8) (manuscritto de la Biblioteca municipal de Troyes, ff. 159r-167v).
- LEWIS, C. S., *L'allegoria d'amore*, Oxford, Clarendon Press, 1936 (Giovanna Stefancich, trad. ital.), Torino, Einaudi, 1969).
- LOBRICHON, G., *Héloïse. L'amour et le savoir*, Paris, Gallimard, 2005.
- MEWS, C. J., *Abelard and Heloise*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- MEWS, C. J., *The Lost Love Letters of Heloise and Abelard. Perceptions of Dialogue in Twelfth-Century France*, New York, Palgrave, 1999.
- MEWS, C. J., "Negotiating the Boundaries of Gender in Religious Life: Robert of Abrisel and Hersende, Abelard and Heloise", *Viator* 37, 2006, pp. 113-148.
- OTTAVIANO, C. (trad., pról. y notas), *Pietro Abelardo, L'origine delle monache y La regola del Paraclito*, Lanciano, Carabba, 1936.
- ROBL, W., *Heloïsas Herkunft*, Hersindis Mater, München, Olzog, 2000.
- RONCORONI, F. (trad., introd. e note), *Abelardo, Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore di Abelardo e Eloisa*, Milano, Garzanti, 1974.

LA LUCHA FEMINISTA DE MARÍA DE LA CONCEPCIÓN GIMENO DE FLAQUER:¹ TEORÍA Y ACTUACIÓN

Marina BIANCHI
Universidad de Bérghamo

1. PREMISA

María de la Concepción Gimeno de Flaquer escribió novelas, ensayos y artículos, finalizados, como sus conferencias, a la defensa de los derechos femeninos. Analizó en sus textos la situación social española de finales del siglo XIX, afirmando la participación activa de la mujer en el progreso y en la creación de la cultura nacional y universal. Actuó de intermediaria entre España y América Latina, dando a conocer las costumbres, la historia, el arte y la literatura del Viejo continente en el Nuevo y al revés. Intentó llenar las lagunas en la formación de sus lectoras, proporcionándoles conocimientos e informaciones en sus textos.

A pesar de los esfuerzos para la emancipación de la mujer y del éxito entre los contemporáneos, Gimeno cayó en el olvido como muchas escritoras y periodistas de su época. Su nombre sigue siendo casi desconocido: sólo raras veces se ha hablado de ella y las referencias a su producción literarias son aún muy pocas y a menudo superficiales. Después de las primeras ediciones de los textos, hoy en día difíciles de encontrar, sólo se han vuelto a publicar un fragmento del ensayo *La mujer española* (en Caballé, 2004: 541-550) y once de los innumerables artículos de Concepción (en Sánchez, 2001: 243-287).

Han aparecido biografías de la escritora en la prensa de su época (Bolaños, 1888; Cárdenas, 1883; Del Valle, 1890: 2-23; Gortázar, 1900; Guerrero, 1890 y 1899; Huerta, 1897; Martínez, 1877; Matheu, 1891; Ovejero, 1899; Pérez, 1890; Salvador, 1893; Silvany, 1895), y unas cuantas más recientes en volúmenes no monográficos,² pero en ambos casos se trata

1) El primer apellido se puede escribir tanto con “g” como con “j”. “Gimeno” es el apellido real, mientras que “Jimeno” es el que Concepción escogió para su nombre literario (Caballé, 2004: 541). A pesar de su declarada elección, la escritora se firma “Gimeno de Flaquer”, como se lee por ejemplo en la última página de la novela *Una Eva moderna*. Por eso, utilizaré aquí la grafía decimonónica con “g”.

2) A parte de los contemporáneos, la primera en proporcionar información biográfica sobre Gimeno de Flaquer fue Mercedes Roig Castellanos (1977: 35, 37-38, 44 y 46), seguida por María del Carmen Simón Palmer (1991: 363-374) y Maryellen Bieder (1993: 219-229), quien redactó una bio-bibliografía, analizando además algunos de

de datos incompletos, muchas veces erróneos. Hay opiniones divergentes sobre las fechas de la muerte de Gimeno y la de su marido Francisco de Paula Flaquer, sobre las temporadas de las direcciones de cada uno de *El álbum ibero-americano* y de la edición de *La ilustración de la mujer*, sobre los años de la estancia del matrimonio en México, y sobre la redacción y la posible publicación de las obras *La mujer española y americana*, *Maura* y *Sofía*. Muchas veces las fechas de los artículos faltan o están equivocadas.³ No existen además bibliografías completas que incluyan todos los textos de la autora aparecidos en la prensa.

Hay estudios que aportan informaciones interesantes, pero se centran en aspectos específicos, o en el análisis de un número limitado de escritos. Entre ellos: “Feminine Discourse/Feminist Discourse: Concepción Gimeno de Flaquer” (Bieder, 1990: 459-477), “*El escarpelo anatómico en mano femenina: The Realistic Novel and the Woman Writer*”, (Bieder, 1992a: 209-225), “Gender and Language: The Womanly Woman and Manly Writing” (Bieder, 1995: 98-119) y “Contesting the Body: Gender, Language and Sexuality. The Modern Woman at the Turn of the Century” (Bieder, 2002: 3-18). En estos artículos Maryellen Bieder proporciona datos bio-bibliográficos y se centra en la creación de la identidad femenina en algunas de las novelas de Gimeno, proponiendo reflexiones en el ámbito de las recientes teorías feministas, o comparando las obras de Concepción con las de escritoras de la misma

los temas de las obras de Gimeno de Flaquer y describiendo la historia de la recepción y la crítica. Juan José Romero Marín (2000: 548-551) dedicó tres páginas a la bio-bibliografía de Concepción, y Carmen Ramírez Gómez (2000) incluyó a Gimeno en la panorámica de las mujeres que colaboraron con la prensa andaluza de finales del siglo XIX y principios del XX.

3) Señalo aquí las carencias más evidentes: Mercedes Roig Castellanos (1977: 46) especifica que los números de *El álbum ibero-americano* conservados en la Hemeroteca Municipal de Madrid llegan hasta 1903. Esta información puede ser la causa de la falta de María del Carmen Simón Palmer (1991: 363-374), cuyo listado de artículos aparecidos en *El álbum ibero-americano* sólo llega hasta ese mismo año. Consultando los microfilms de la Biblioteca Nacional de Madrid me he dado cuenta de que la revista sigue publicando textos de la escritora hasta 1909 y que Simón Palmer omite además algunos de los títulos anteriores a 1903. El mismo listado carece de todos los títulos aparecidos en *El mundo ilustrado* entre 1882 y 1883, y no especifica las fechas o los números de las revistas en que aparecen los artículos, señalando sólo la página de las recolecciones consultadas.

época.⁴

Carmen Ramos Escandón describe el punto de vista innovador de la conferencia de Concepción sobre la civilización azteca (Gimeno, 1890b)⁵ en “Imperial Eyes, Gendered Views: Concepción Gimeno Re-writes the Aztecs at the End of the Nineteenth Century” (Ramos, 2002: 117-123) y “Concepción Gimeno de Flaquer: identidad nacional y femenina en México, 1880-1900” (Ramos, 2001: 365-378). Los textos ponen en evidencia la convivencia de la moral tradicional y el deseo de progreso en la personalidad de Gimeno. Ambos artículos presentan errores acerca de los años de publicación de *El álbum de la mujer*: la autora afirma que la revista se publicó en México entre 1880 y 1893 (Ramos, 2002: 120; 2001: 373), aplazando hasta 1894 la dirección de Concepción de *El álbum ibero-americano* de Madrid. La edición mexicana es en realidad de los años de 1883 a 1890, como leemos en otro artículo de Ramos-Escandón (2006), “Espacios viajeros e identidad femenina en el México de *fin de siècle*: *El álbum de la mujer* de Concepción Gimeno 1883-1890”, en el que la autora corrige el error.

Diego Chozas Ruiz-Belloso analiza el contenido de *El álbum ibero-americano* en los años 1990 y 1991, en “La mujer según el *Álbum Ibero-Americano* (1890-1891) de Concepción Gimeno de Flaquer” (Chozas, 2005).⁶

Solange Hibbs-Lissorgues reconstruye el pensamiento filosófico y sociológico de la escritora, a través del análisis de sus ensayos, en “Itinerario de una filósofa y creadora del siglo XIX: Concepción Jimeno de Flaquer” (Hibbs, 2006: 119-135).

Los estudios de Maryellen Bieder, Carmen Ramos Escandón, Solange Hibbs-Lissorgues y Diego Chozas Ruiz-Belloso aportan informaciones

4) Maryellen Bieder incluye referencias a Gimeno también en textos cuyo sujeto principal es otro (Bieder, 1992b: 1203-1212; 1993: 19-93; 2005: 301-329).

5) Utilizaré las letras a, b y siguientes para identificar volúmenes distintos que salieron el mismo año. En la bibliografía la fecha de publicación aparecerá junto a la letra correspondiente.

Utilizaré el mismo método para los artículos, añadiendo la sigla “Art.” delante del año de publicación. Los títulos y datos referidos a esta tipología de textos se recogen en el apartado “Artículos citados” de la bibliografía final.

La acentuación de las citas se ha actualizado según las normas vigentes.

6) El texto describe los artículos publicados, dedicando las últimas páginas a los escritos de Concepción: reconstruye la ideología de la autora, progresista e innovadora, pero aún vinculada a la tradición.

interesantes, pero falta un análisis global y unitario de la producción de Gimeno, que incluya los ensayos y conferencias que le dieron fama a la autora, así como las novelas y los artículos. Sólo considerando los textos de Concepción como diferentes etapas de un mismo camino se puede entender realmente su original teoría feminista y su activa contribución a la emancipación femenina.

2. BIO-BIBLIOGRAFÍA⁷

María de la Concepción Pilar Loreto Laura Rufina Gimeno y Gil⁸ nace en Alcañiz, en la provincia de Teruel, el 11 de diciembre de 1850.⁹ Estudia en Zaragoza, publicando su primer artículo “A los impugnadores del bello sexo” (Gimeno, Art. 1869) en 1869, en la revista *El trovador del Ebro*. Con veinte años se va a Madrid, donde logra acceder a los círculos literarios y empieza a colaborar con *El Argos*. En la tertulia de De la Torre (Ramos, 2002: 118), conoce a Carolina Coronado y a Juan Valera, colaborando con éste en la redacción de la revista *La mujer* en 1871. En 1972 funda en Barcelona *La ilustración de la mujer*,¹⁰ cuyo propósito declarado es la defensa de su sexo. Los

7) Compárense las biografías de Bieder (1993: 219-229), Caballé (2004: 541-544), Ramírez Gómez (2000: 163-165), Roig Castellanos (1977: 38), Romero Marín (2000: 548-551), Sánchez Llama (2001: 245), Simón Palmer (1991: 363).

8) Éste es el verdadero nombre de la escritora, que decidió cambiar la “g” del primer apellido por una “j”, y sustituir el apellido de la madre con el del marido, eliminando además algunos de los nombres. Se dio entonces a conocer como Concepción Jimeno de Flaquer (Caballé, 2004: 541).

9) Bieder (1990: 461) afirma en un principio que la fecha correcta es 1852, recordando que la carta-prólogo de Leopoldo Augusto Cueto (1877) a *La mujer española* confirma esta teoría. Más tarde (Bieder 1993: 219) duda entre 1850 y 1852. Simón Palmer (1991: 363) opta por 1850. Ramos-Escandón (2001: 366 y 375) remarca que Miguel Bolaños Cacho (1888) considera 1860 el año de nacimiento de Gimeno. Es probable que la misma escritora refiriese la fecha a Bolaños. Bieder recuerda además que otro biógrafo de la época, Eduardo del Valle (1890: 2-23) confirma la fecha de 1860. Sin embargo, si Concepción hubiese nacido en 1860, habría publicado su primera novela *Victorina o el heroísmo del corazón* (1873) con tan sólo trece años, y su primer artículo “A los impugnadores del bello sexo” (1869) a los nueve años. Es de suponer que, como muchas mujeres de la época, la escritora mintiese sobre su edad. Puede que Gimeno se quitase diez años, y que 1850 sea la fecha correcta, como se deduce de las notas 12 y 30 del artículo de Bieder (1990: 476-477), y como corroboran los demás estudios sobre la periodista.

10) Existe una segunda época de la revista, con el mismo nombre, cuya tipología es casi

artículos remarcan constantemente la necesidad de una educación femenina que iguale la masculina.¹¹

Al mismo tiempo Concepción se dedica a escribir ensayos y novelas: en 1873 publica *Victorina o heroísmo del corazón*, al que siguen *El doctor alemán* en 1880, *La mujer española* en 1877, y *La mujer juzgada por una mujer* en 1882, colaborando además con *El correo de la moda* en los años de su estancia en Cataluña y luego hasta 1886. En 1879 se casa con el periodista Francisco de Paula Flaquer y Fraise, director de la revista cubana *La aurora* y de *El álbum ibero-americano* de Madrid. El marido le ofrece su ayuda en las actividades relacionadas con la prensa, pero sólo el nombre de Gimeno aparecerá en los catálogos bio-bibliográficos (Bieder, 1990: 460).

Tras diversas estancias en Francia y Portugal, en 1883 el matrimonio se muda a México, donde Concepción funda y dirige *El álbum de la mujer*.¹² Entre los anuncios comerciales que aparecen en la última página del número del 11 de enero de 1885, hay uno que promociona la misma revista y explica que el propósito de la edición es:

[...] la propagación de lecturas morales para las familias, el desenvolvimiento del amor a lo bello y la reproducción de retratos, paisajes y monumentos de cuanto célebre exista en Europa y América. Este periódico hace conocer las mejores novelas de autores mexicanos y españoles con objeto de desterrar las corruptoras novelas que tanto perjudican a la juventud (Anónimo, Art. 1885).

la misma. Se trata de *La ilustración de la mujer* (Barcelona, 1883-1884), dirigida por Nicolás Díaz de Benjumea, cuya muerte marcará el final de la publicación.

11) El papel central de la cultura en las páginas de la revista es evidente en la inclusión de novelas por entrega, poemas y referencias literarias, que conviven con el tema típicamente femenino: la moda. Entre las colaboradoras: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Josefa Pujol de Collado, escondida tras del pseudónimo de Evelio del Monte (Bieder, 1992: 1206).

12) Concepción explica las razones del título en el “Saludo” que abre el primer número, del 8 de septiembre de 1883: “Denomino el álbum de la mujer al periódico que os ofrezco porque el álbum es un momento consagrado al bello sexo, en el que todo artista notable, todo ilustre viajero y todo literato inminente, deja su fama como un homenaje de respetuosa admiración. [...] El álbum, que para la mujer frívola es un alcázar donde cuelga los trofeos de su vanidad, es para la mujer seria una urna donde deposita los recuerdos que le son más que queridos.”

Daremos crónicas mexicanas, parisienses y madrileñas y publicaremos todo lo notable que se lea en el Ateneo de Madrid.

A través de la revista, innovadora en el contexto mexicano de la época, la escritora instruye a las lectoras y da a conocer en el país los nombres de muchos autores españoles y sus obras.¹³ Concepción actúa de intermediaria cultural entre España y América, esfuerzo que se ve premiado con el reconocimiento de los gobiernos de México y de Venezuela y con un homenaje del Centro Catalán de La Habana (Caballé, 2004: 543).

Tras siete años de estancia en México¹⁴ la periodista vuelve a Madrid y se hace cargo de la dirección de *El álbum ibero-americano*, confiriéndole un carácter muy parecido al de *El álbum de la mujer*. Gimeno sigue promocionando el intercambio cultural entre el viejo continente y el nuevo: ahora difunde en España las costumbres, la literatura y la historia mexicanas, conocidas y estudiadas en los años anteriores. Por supuesto, como para la revista fundada en Hispanoamérica, el propósito declarado es la educación del público femenino:

El Álbum, enaltecido con las firmas de los primeros literatos iberoamericanos, publicará artículos científicos, crítica artística y literaria, revistas de salones y de modas, poesías y algunas ligeras referencias del estado que guarde la política española, para que la mujer no desconozca el desenvolvimiento de los acontecimientos a que no puede ser ajena (La redacción, Art. 1890).

Diversamente de lo que la crítica ha estado creyendo hasta ahora, Concepción no figurará como directora hasta el final de la publicación: su nombre aparecerá en la portada bajo esta definición sólo desde 1890 hasta 1892. A partir de enero del año siguiente la frase “Directora: Concepción Gimeno de Flaquer” desaparece, y desde del número del 22 de junio de 1900

13) En *El álbum de la mujer* se publican por entrega las novelas de Carolina Coronado, Emilia Pardo Bazán, Julia Asensi y de la misma directora de la revista, de la que aparecen aquí *Maura* y *Victorina o heroísmo del corazón* (Bieder, 1993: 221).

14) Según escribe Bieder (1993: 220), el matrimonio sólo se queda hasta finales de 1889, pero Ramos-Escandón (2006) asegura que Gimeno dirige *El álbum de la mujer* hasta 1890, cuando la escritora vuelve a Madrid. Anteriormente Ramos-Escandón (2002: 120 y 2001: 373) había descrito como una simple visita la presencia en España de Concepción por aquella fecha, retrasando la vuelta definitiva a 1993.

hasta el final de la edición leemos: “Director: Francisco de Paula Flaquer”.

El mismo año de la vuelta a España se publica *Mujeres. Vidas paralelas*, una recopilación de artículos ya aparecidos en las revistas y reunidos aquí en un ensayo. Concepción organiza además tertulias literarias, a las que asiste Juan Valera otra vez (Caballé, 2004: 543). Éste le ofrece la posibilidad de dar un ciclo de conferencias en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, entre 1890 y 1903 (Sánchez, 2001: 245).¹⁵ Gimeno seguirá hablando frente al público de los problemas de las mujeres y de su papel en la sociedad y en la historia, tanto en España como en el extranjero (Ramírez, 2000: 164), hasta 1908.¹⁶ Mientras tanto en 1906 se le otorga el cargo de Presidenta de la Unión Ibero-Americana.

En 1909 se publica la novela corta *Una Eva moderna*, última obra de la autora. Dos años después, Concepción se va a Buenos Aires para un ciclo de conferencias. Tras un viaje por América Latina en 1917, Gimeno muere en Madrid, probablemente en 1919.

3. TRES GÉNEROS LITERARIOS PARA UN MISMO PROPÓSITO

La época de Concepción se caracteriza por ser una temporada de cambios notables, de los que muchos atañen la esfera femenina y el papel social de la mujer. La transición del Antiguo Régimen a un estado capitalista conlleva una renovación artística y literaria: los cánones de la llamada “Alta Cultura”, que afectan y limitan los textos de los años del gobierno de Isabel II, imponiendo una escritura moralizante en el respeto de los dogmas

15) Las sesiones se componen de los siguientes títulos: *Las culturas indígenas mexicanas*, conferencia leída el 6 de mayo de 1890; *Civilización de los antiguos pueblos mexicanos. Disertación histórica leída por su autora en el Ateneo de Madrid en la noche del 17 de junio de 1890*; *Mujeres de la revolución francesa* en 1891; *Ventajas de instruir a la mujer y sus aptitudes para instruirse. Disertación en el Ateneo de Madrid en la noche del 6 de mayo de 1895*; *El problema feminista. Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid*, en 1903. Simón Palmer (1991: 363) cita además una conferencia de 1905: *La influencia y acción social de la mujer*.

16) En 1906 Concepción lee *La mujer italiana en el arte y en la historia*, en la Associazione della Stampa de Roma, a la que siguen dos conferencias en la Unión Ibero-Americana de Madrid, *Civilización mexicana en la época precolombina* y *La mujer antigua y la mujer de espíritu moderno*, y una en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, *La mujer y el arte*. La última intervención es de 1908, en la Sociedad Española de Higiene de Madrid: *Iniciativas de la mujer en higiene moral social*.

religiosos, pierden su valor como consecuencia de la Revolución Gloriosa. El mercado editorial encuentra nuevos clientes en el público urbano, debido a las campañas de alfabetización; la libertad creciente en la escritura coincide con una difusión cada día mayor de libros y revistas. Las mujeres empiezan a escribir y algunas encuentran un trabajo estable en el ámbito literario y de la prensa, superando los valores tradicionales de la temporada anterior y llevando la cuestión femenina al centro de un debate teórico de máxima actualidad. Se crea pues una red de intercambios y colaboraciones entre las escritoras, en la que, por supuesto, Concepción participa activamente.¹⁷ Gimeno difunde una mentalidad nueva e intenta definir un nuevo papel social de la mujer, a través de artículos, ensayos y novelas que remarcan la importancia de la creación de una conciencia femenina.

El medio privilegiado para la denuncia de las injusticias, la afirmación del derecho universal a la educación y la divulgación del feminismo es la prensa, que por su difusión ofrece la posibilidad de un contacto entre el ámbito privado y el público: el “ángel del hogar” comunica con el exterior a través de la lectura. Las revistas representan un espacio en que las mujeres reconocen la expresión de su sensibilidad y advierten la necesidad de una transformación del concepto de “género”. A la frivolidad del tema femenino por excelencia, la moda, se une ahora el intento de instruir al público y proporcionarles los instrumentos necesarios para la comprensión de la situación social. Las ediciones de Concepción se distinguen por el evidente carácter pedagógico y la predisposición al justo medio, condenando y criticando cualquier extremismo o radicalismo que por su poder destructivo se opondría a toda posibilidad de evolución. No faltan en las revistas de Gimeno los artículos firmados por hombres cuya opinión sobre la cuestión femenina es marcadamente distinta a la de la directora. La inclusión de dichos textos se debe otra vez al propósito didáctico: es deseo primario de la escritora que sus lectoras consigan un pleno entendimiento de la realidad social en la que viven, porque sólo una perspectiva

17) Con el intento de alcanzar un público cada vez más amplio, Concepción ayuda a Juan Valera en la redacción de *La mujer* en Madrid, funda y dirige *La ilustración de la mujer* en Barcelona, *El álbum de la mujer* en México y *El álbum ibero-americano* en Madrid, invitando escritoras y escritores a redactar artículos para sus revistas. De la misma manera colabora ella misma con distintos periódicos: *El trovador del Ebro* y *La revista de Aragón* de Zaragoza, *El correo de la moda*, *La familia* y *Flores y perlas* de Madrid, *El mundo ilustrado*, *La ilustración* y *El Parthenon* de Barcelona, *El heraldo granadino* y *La madre de familia* de Granada y *La Basílica Teresiana* de Salamanca.

global y consciente puede generar un anhelo sincero de progreso. En sus revistas, Concepción se encarga principalmente de los artículos de opinión y de información, dejándoles casi siempre a sus compañeros y compañeras la creación de poemas, cuentos o novelas por entregas. En sus textos Gimeno parte de los temas más variados, de los que extrae ideas para reflexionar sobre la cuestión femenina. En la prensa la autora da muestra de su preparación en cualquier ámbito, encarnando ella misma el ideal de señora ilustrada que quiere difundir.

La preparación de Concepción se nota aún más en los ensayos, que raras veces son trabajos realizados para la publicación, sino que suelen ser recolecciones de textos para la prensa o transcripciones de las ponencias leídas frente al público. En sus páginas la autora trata temas de ámbito social, jurídico, literario, artístico, histórico y cultural. Las referencias a la literatura, la pintura, la música, las ciencias, ya presentes en los artículos, se insertan en obras que a menudo parecen verdaderos ensayos sociológicos o filosóficos (Hibbs, 2006: 121, 124-134). Gimeno observa atentamente la sociedad de su tiempo y la describe analizando las razones culturales, históricas y políticas de las injusticias hacia las mujeres. Entre los volúmenes de Concepción que pertenecen a este género literario se distinguen dos tipos de textos: en el primero,¹⁸ la autora explica su pensamiento y su teoría feminista; en el segundo,¹⁹ reúne las descripciones y las biografías de mujeres ejemplares, que dieron prueba de su inteligencia, su fuerza moral y su importancia social en toda época.

La intención didáctica caracteriza también las novelas de Gimeno,²⁰

18) Este primer grupo comprende: *La mujer española. Estudios acerca de su educación* (1877), *La mujer juzgada ante el hombre* (1882), *La mujer juzgada por una mujer* (1882), *Ventajas de instruir a la mujer y sus aptitudes para instruirse* (1895), el manual de conducta social *En el salón y el tocador. Vida social. Cortesía. Arte de ser agradable* (1899), *Evangelios de la mujer* (1900), *El problema feminista* (1901) e *Iniciativas de la mujer en higiene moral social* (1908).

19) El segundo grupo incluye: *Madres de hombres célebres* (1884), *Civilización de los antiguo pueblos mexicanos* (1890), *Mujeres de la revolución francesa* (1891), *Mujeres. Vidas paralelas* (1893), *La mujer intelectual* (1901), *Mujeres de raza latina* (1904), *La Virgen Madre y sus advocaciones* (1907) y *Mujeres de regia estirpe* (1907).

20) Las novelas conocidas de Gimeno son: *Victorina o heroísmo del corazón* (1873), *El doctor alemán* (1880), *Suplicio de una coqueta* (1885) cuya cuarta edición se titula *¿Culpa o expiación?* (1890), *Maura* (1888) y *Una Eva moderna* (1909). Tenemos noticia, además, de un título inédito: *Sofía*. Carmen Ramírez Gómez (2000: 165), que con-

pero aquí depende probablemente de la reticencia de los hombres hacia la autoría de una mujer y las obras que tienen un destinatario femenino (Hibbs, 2006: 122). La adhesión aparente a los valores tradicionales sería entonces una estratagema finalizada a la aceptación por parte de los círculos literarios y del público masculino. El propósito ejemplar no impide la presencia de heroínas cultas, inteligentes, libres e independientes, que no pierden su sensibilidad y feminidad, y que sorprenden por su fuerza de voluntad, autocontrol y lucidez a la hora de escoger entre los sentimientos y la razón. En los trabajos de Concepción se aprecia la influencia de Concepción Arenal y, de manera menos evidente, la de Emilia Pardo Bazán²¹ (Hibbs, 2006: 120-122, 124, 127, 129, 133), con la que mantiene una relación epistolar.²² Gimeno recibe los influjos románticos de la temporada anterior, pero la influencia más fuerte es la del realismo de Balzac o Galdós y del costumbrismo de Fernán Caballero.²³ Concepción admira además a María de Zayas y Sotomayor,

sidera inédita también *Maura*, recuerda que la edición de 1895 de *Madres de hombres célebres* señala la preparación de las dos novelas *Maura* y *Sofía*. Habría que añadir que el listado de obras publicadas que aparece en la última página de *Iniciativas de la mujer en higiene moral social* de 1908 igualmente incluye el volumen *Sofía*. No nos han llegado más informaciones sobre este título, ni ha aparecido edición alguna.

21) Como ellas, Concepción denuncia las limitaciones impuestas a las mujeres en ámbito artístico y literario. Comparte con Arenal las preocupaciones por la educación femenina, la importancia de la posibilidad de una profesión y el hecho de creer en una lucha pacifista, basada en la natural predisposición de las mujeres a lo bueno. Como Pardo Bazán (Ramos, 2002: 119-120) Gimeno es un ejemplo para su público, encarnando el ideal de señora ilustrada que se promociona en sus textos. Como ella escribe novelas, ensayos y artículos, funda revistas y da conferencias. Como Emilia, se gana el apoyo de los lectores y logra entrar en los círculos literarios. Y finalmente se le otorga, como a aquélla, el derecho de hablar frente a los oyentes, mujeres y hombres, en el Ateneo de Madrid, privilegio concedido hasta aquel entonces sólo a estas dos escritoras.

22) Carmen Ramos Escandón (2006: 377-378) hace referencia a dos cartas de Gimeno a Pardo Bazán. La primera, del 15 de diciembre de 1883, lleva la firma de Juan Tomás Salvany, al que Concepción le había pedido que escribiese de su parte a Emilia, mandándole el primer número de *El álbum de la mujer*. La segunda, del 3 de abril del año siguiente, es un agradecimiento de Gimeno por el envío de la novela de Pardo Bazán. Los dos documentos están reproducidos en el volumen de Ana María Freire López (1991: 51 e 54).

23) En el ensayo *Mujeres: vidas paralelas*, la misma Concepción explica: “Los escritores que en nuestros días pretenden hacer del realismo una doctrina, un grito de combate

por su capacidad de dar vida a personajes tan reales que parecen vivos, con desenvoltura, ingenuidad, sencillez y amor a la verdad, defendiendo con valor a sus contemporáneas.²⁴

Los artículos, los ensayos y las novelas comparten el deseo de la autora de educar a las lectoras, dándoles a conocer con sus palabras lo que no pueden aprender de la observación directa y colmando las lagunas de su formación. Otro elemento común a toda obra de Gimeno es la presentación de personajes femeninos ejemplares, reales o fantásticos, para que las mujeres entiendan el papel social de su sexo y se animen a actuar en favor de su emancipación. Y por supuesto los tres géneros literarios son el pretexto para difundir una teoría feminista que deconstruya la imagen misógina del “ángel del hogar” en la que las lectoras ya no se reconocen, para elaborar otra más parecida a la que las mujeres tienen de sí mismas.

4. LA TEORÍA FEMINISTA DE CONCEPCIÓN

La sociedad misógina de finales del siglo XIX no le reconoce a la mujer

o un sistema, no han creado este género literario, lo que han hecho ha sido desnaturalizarlo al abusar de él. [...] El artista y el poeta se han de inspirar siempre en la verdad sin copiarla servilmente, pues, como no todo es admirable en ella, sólo debe sacarse a la superficie lo digno de ser admirado. Enlázese el realismo con una razonada idealidad, y resultará un feliz consorcio. [...] La necesidad de dar vuelo a la imaginación creó la escuela romántica; mas el romanticismo, libre de trabas, extravióse por no comprender que nada vale una idea original, atrevida y grandiosa, mientras no sea sensata. [...] Otro de los defectos de la escuela romántica es el no hablar sus personajes el lenguaje llano que se usa en la vida real.” (Gimeno, 1893: 196-200).

A continuación la periodista reconoce el mérito de Fernán Caballero, porque a ella se debe la regeneración de la novela española, devolviéndole la verdad, la simplicidad y la moralidad en sus descripciones costumbristas, que dibujan tipos populares y en general el carácter del pueblo español. Pero le reprocha su mirada nostálgica hacia el pasado y su rechazo del presente, que le quitan actualidad a sus obras. Procede de Cecilia la propensión a la realidad y las escenas de la vida diaria, en las que los personajes se dejan guiar por sus ideas y su forma de ser.

24) A pesar de la distancia temporal, Gimeno (1893: 196-200) confiesa heredar de María de Zayas la simplicidad del lenguaje, el propósito moralizante, la sinceridad de las protagonistas en su denuncia de la misoginia y del machismo de los que son víctimas, la creación de heroínas que se independizan y luchan por sus derechos sin perder su feminidad, y la consciencia de los personajes femeninos a la hora de tomar decisiones y aguantar las consecuencias.

sus capacidades intelectuales y su derecho al conocimiento. Al revés, difunde una imagen femenina falsa, cuya única virtud sería la hermosura. Concepción intenta derribar esta convicción, que durante años se ha visto respaldada por el afán femenino por la moda. La escritora muestra su contrariedad a la mentalidad de las que sólo se preocupan por la ropa y las decoraciones, cuidando excesivamente el aspecto exterior y olvidándose de la belleza interior que se alimenta del estudio y del conocimiento. En el artículo “A las sacerdotisas de la moda”, aparecido por primera vez en *La mujer* del 24 de julio de 1871, Concepción expresa su opinión con las siguientes palabras:

¿Sabéis quién es esa despótica innovadora que avasalla gustos y opiniones?

La moda

Su sacerdotisa, la mujer.

A ésta subyuga principalmente, a ésta impone tiránicas leyes que la esclavizan física y moralmente. (Gimeno, Art. 1871).

Es triste que rindáis un culto idólatra a quien tan poco vale, a quien no la merece; es doloroso que, arrastradas por su impetuosa corriente, abandonéis lo más para entregaros a lo menos.

Las que se dejan guiar por la diosa Moda se hacen responsables del juicio masculino negativo, que por equivocarse unas pocas, afecta a todo el sexo femenino. Pero el verdadero culpable es el hombre, que “ha preferido la frívola a la docta” (Gimeno, Art. 1904a) por su superficialidad o por miedo o debilidad ante el atractivo femenino.

La peor consecuencia de “las preocupaciones ridículas y el oscurantismo de los hombres” (Gimeno, 1877: 211) es que el sexo masculino no reconozca las facultades intelectivas de las mujeres. Las lagunas en la educación y la consiguiente desigualdad social no se basan en criterios científicos: “Es indudable que el hombre y la mujer, átomos que forman la molécula social, tienen por natural ley la misma importancia: las diversidades psíquicas crearon los siglos de opresión sobre la eterna menor” (Gimeno, 1908: 10-11). Y en España estas ideas están aún más arraigadas que en cualquier otro país europeo: “Poca parte ha tomado nuestra nación hasta hoy en el movimiento feminista” (Gimeno, 1900: 159). Las mujeres españolas no conocen el origen del problema, no tienen conciencia social, que se adquiere a través del estudio (Gimeno, Art. 1891):

En otras naciones las mujeres desempeñan cargos distintos, que les

permiten bastarse a sí mismas sin el apoyo del hombre.

La mujer española, especialmente en la clase media, se ve obligada a unirse eternamente a un hombre que no ama, por temor al mísero porvenir que le ofrece el celibato.

La formación, la instrucción y el conocimiento constituyen la esencia de la emancipación femenina. Gimeno remarcan con frecuencia la igualdad intelectual de los dos sexos y defiende el derecho de la mujer al trabajo y a la independencia económica, evitando que las parejas se casen sin amor. Muchos textos de Concepción intentan convencer al hombre de la importancia de la educación

El estudio es necesario al alma de la mujer como el aseo a su cuerpo.

El estudio es el agua lustral que purifica su espíritu.

¿Teméis que la mujer se envanezca al verse ilustrada [...]? Hay un remedio para evitar este mal: generalizar la instrucción. El día en que todas las mujeres sean ilustradas, ninguna hará estúpido alarde de su ilustración (Gimeno, Art. 1886).

Si la mujer carece de nivel cultural, no tendrá suficientes fuerzas para reaccionar como debería. Es lo que pasa en la novela *Victorina o heroísmo del corazón*: la protagonista está casada con un hombre que no ama y que no le es fiel. Victorina siente una doble tensión entre su deber conyugal y el amor hacia un joven poeta, que a su vez tiene que escoger entre dos mujeres. La heroína no cede a la pasión y cuando el marido la abandona ingresa en un convento, donde la fe le da la seguridad que no tenía. Victorina es débil por las lagunas en su formación: la única posibilidad de escape es la fe. Siendo buena y capaz de autocontrol como toda mujer, no cede a la tentación, pero necesita una fuerza superior que la ayude en su resistencia moral.

La mujer ilustrada, al revés, tendrá conciencia de sus verdaderas virtudes y sabrá emplearlas cuando haga falta. La ternura, la sensibilidad, la inteligencia, la astucia a veces son las cualidades típicamente femeninas, extrañas a los hombres: “ese sexo [...] no debe llamarse débil, sino tierno, por sus extraordinarias facultades afectivas” (La redacción, Art. 1890). La superioridad moral del “sexo débil” radica en la capacidad de encontrar el justo medio en cada situación y de guardar una conducta impecable en todo momento. Los hombres son malos, mezquinos, instintivos, características que el universo femenino desconoce, ya que se distingue por la dignidad, la moral, la dulzura y la fuerza de voluntad. Las mujeres son diferentes y en la

diferencia, no en la igualdad, reside la llave de la emancipación. Lo explica la misma Gimeno (Art. 1904b): “la fórmula de nuestro programa es la de los feministas prudentes: *Igualdad en la diferencia*. Las feministas sensatas no quieren masculinizarse; ellas saben que la coquetería y la gracia han de vencer al Sansón de todos los tiempos”.

La mujer no debe renunciar a su identidad, a lo que la distingue de la otra mitad de los seres humanos, a su diferencia. Si en el intento de autoafirmación el sexo femenino se “masculiniza” y se apodera de la actitud de los hombres, como le pasa a Margarita en *Suplicio de una coqueta*,²⁵ también se apropia de la destrucción que esto conlleva. La protagonista es una joven coqueta que llama la atención de los hombres y luego desilusiona a los que se enamoran de ella. Su comportamiento tiene consecuencias negativas, tanto que su primo Rafael se mata por celos. Margarita se casa con el Embajador de Francia por intereses económicos y luego se enamora del Ministro de México, que no quiere renunciar a ella, a pesar de sus esfuerzos para no dejarse llevar por la pasión. La mujer, culta y capaz de autocontrol, rechaza al hombre, pero esto le provoca un sufrimiento que su cuerpo débil y enfermo no puede aguantar. La lejanía de su amor hace que la situación se agrave, hasta que la protagonista, aún muy joven, muere. La pasión masculina tiene un poder destructivo que provoca sufrimiento, y hasta la muerte de la amada. De la misma manera la coquetería de Margarita en su juventud, actitud masculinizada que no toma en cuenta las cualidades y los deberes femeninos, induce Rafael al suicidio y suscita el malestar de muchos personajes. Concepción critica entonces el feminismo radical que se apropia del poder destructivo masculino, imponiéndose con la violencia y la propaganda política, originando desórdenes, organizando huelgas. Sólo la sensibilidad, el conocimiento, la razón y la astucia son armas adecuadas a ese fin:

25) El título *Suplicio de una coqueta* (1885) se transforma en *¿Culpa o expiación?* en 1890. La autora explica las razones del cambio en el “Post scriptum” (Gimeno, 1890a: 281): “cuando dé a la luz la obra, le preguntaré al público; ¿qué fue el amor de Margarita, culpa o expiación? Y en vez de *Suplicio de una coqueta*, como se titulaba el libro, la pregunta dirigida al público, servirá de título”. Gimeno le pide al público que juzgue: ¿el suplicio de un amor no satisfecho vale como expiación del pecado moral o el coquetismo y el matrimonio de conveniencia no dejan de ser una culpa condenable? La pregunta tiene la respuesta implícita en el desarrollo de la novela y en su título original: es una provocación para los hombres que se esconden detrás de su incapacidad de resistir a la hermosura femenina, y que luego prefieren echarle la culpa al objeto de sus deseos.

“Se hace muy necesaria una revolución en el mundo de la ideas; mas no creáis que intentamos hacerla tras las barricadas o encendiendo la tea de la discordia: nuestra misión es misión de paz y amor” (Gimeno, Art. 1894).

La escritora cree en las cualidades femeninas, que se fortifican gracias al conocimiento. La feminidad, la bondad y la dulzura adquieren poder sólo si van acompañadas del estudio y la cultura necesarios. Hersilia, la protagonista de *El doctor alemán*, logra entonces regenerar al doctor ateo y misógino, usando la astucia y el conocimiento: disfrazada de hombre intenta convencerle de que la mujer no es débil, y una vez descubierta la broma, el amor tendrá el poder de cambiar la mentalidad y la actitud de su interlocutor, convirtiéndolo en un marido fiel de fe cristiana.

La nueva mujer ilustrada tiene la ventaja de ser “más altiva, más digna, porque tiene conciencia de su personalidad” (Gimeno, Art. 1904a). Su cultura le permite salir de la tradicional pasividad: la Eva moderna, dotada de principios morales y deseosa de tener su dignidad y su papel social activo, puede contribuir al progreso nacional y universal. Concepción aconseja a sus lectoras que estudien, para que aprendan a discernir lo útil y bueno de lo frívolo, superficial o irracional. Esto les será imprescindible a la hora de educar a sus hijos, porque la madre es (Gimeno, Art. 1879b) “el eslabón primero de esa interminable cadena, llamada sociedad”, “la grande [sic] influencia del Universo, porque sobre sus rodillas se forma la sociedad”, “la gran palanca social” y por consiguiente “[e]l porvenir de las naciones está en las manos de la madre”. Es la idea central del ensayo *Madres de hombres célebres*: dedicada a las mujeres americanas, la obra remarca el efecto que la educación de los niños produce en el destino de los hombres. La primera misión de una señora es la de ser “la madre de sus hijos, y para ser buena madre y cumplir su augusta misión, necesita ser ilustrada. Una mujer ignorante no podrá dar a su hijo más que la vida material, y lo tendrá que abandonar enseguida a unas manos mercenarias.” (Gimeno, Art. 1886).

Si la cultura se define gracias a las madres, las mujeres han contribuido, de alguna manera, a la creación de la tradicional visión misógina. La vuelta atrás y el apego a los valores clásicos no son más que la aceptación del pasado, la concienciación acerca de los errores femeninos cometidos en la elaboración de la cultura universal. Reclamar la igualdad no sería entonces una mejora: ser como los hombres sería mantener el estado presente, que las mujeres ya han contribuido a construir con sus acciones pasadas. El progreso radica, por lo contrario, en la definición de la diferencia entre los dos sexos: las mujeres,

depositarias de las posibilidades futuras, buscan distinguirse de los hombres, resultado presente de la historia y la cultura de las épocas anteriores, para una evolución hacia nuevas posturas a ellas más favorables. La realización del cambio pasa obligatoriamente por el papel de las madres y esposas, que contribuyen, juntas y conscientes de las necesidades femeninas, al desarrollo universal y al progreso social, a través de su pacífica influencia en los hijos y maridos. Gimeno está convencida de que la creación de la identidad universal depende de la situación femenina (Ramos, 2001: 374-375): las madres y esposas contribuyen en la creación de la raza, la lengua, la cultura, las costumbres, la comida y en definitiva en la definición del carácter de una población, directamente o a través de la influencia que ejercen sobre los hombres. Y si las mujeres de distintos lugares comparten elementos de su forma de ser, a pesar de la lejanía, entonces las culturas de esos sitios también se parecen en algo: en *Mujeres de raza latina* Concepción habla por primera vez de una posible especificidad del feminismo hispánico frente al británico.

La importancia social del papel femenino no se limita a la creación de la identidad nacional y universal: depende además de las acciones de las mujeres que facilitan el progreso de la población mundial. La Eva moderna contribuye activamente al bien de la especie humana y al desarrollo social (Gimeno, 1908: 7):

La mujer moderna, sacerdotisa de ideas redentoras, apóstol regenerador, créase una misión ilimitada e infinita. Ejércela estableciendo instituciones clementes en pro de la humanidad, instituciones que, moralizando al individuo, empujan a los pueblos hacia la perfectibilidad, dando poderoso aliento a grandes empresas, colaborando con los pensadores para el engrandecimiento de la sociedad.

La mujer de nuestros días, con su apostolado de bien, con su campaña antialcoholista, con su creación de sociedades de temperancia, contribuye a evitar el cretinismo de pueblos y razas.

El poder regenerador femenino y la capacidad de influir positivamente en las vidas y acciones masculinas es evidente (Gimeno, Art. 1881):

Al amor a la gloria, despertado por el amor a una mujer, debemos grandes inventos [...]

Los hombres más humildes han combatido valerosamente por ofrecer a su dama un nombre glorioso.

El amor o la amistad de una mujer es la gota de esencia que derrama un genio protector en el amargo cáliz del poeta. El afecto de una mujer es para ese

canoro ruiseñor la única rama que le sostiene en el árbol de la vida.

El poeta necesita a su musa, como el hombre débil necesita a la amada que le dé el valor para luchar: el sexo masculino necesita al femenino para sobrevivir. Y más aún en un momento en que los papeles tradicionales entran en crisis, ya que si la nueva mujer ha progresado hasta conquistar su lugar en la sociedad, la situación del hombre ha ido deteriorándose con el tiempo:

El hombre contemporáneo ha conocido la influencia de la mujer y quiere condenarla a la nada, a perpetua inferioridad, por temor de que la mujer le sobrepuje, por temor de que ésta le dispute el cetro. No os disputamos el cetro; pero advertid que si no lo empuñáis bien, nos veremos obligadas a tomarlo para que no se os caiga de las manos.

El hombre de hoy ha perdido toda la virilidad, todo el vigor que debía distinguirlo; el hombre de la era presente es tan afeminado que más se parece a las mujeres de nuestros días que a los hombres de otra edad.

[...] mientras el hombre va perdiendo cualidades, la mujer las centuplica (Gimeno, Art. 1882).

Concepción vive en una época favorable a la afirmación de un nuevo papel social femenino, en un momento histórico en el que el hombre va perdiendo su supremacía. Las mujeres tienen que influir en sus hijos y maridos para formar una sociedad que acepte a la Eva moderna. La total independencia femenina es algo que no se puede lograr en el presente, porque el mundo no está listo para eso. Hay que actuar por grados, preparando ahora a la humanidad para este cambio, para realizarlo luego con más facilidad. La novela *Una Eva moderna* (1909) cuenta la historia de Luisa, una mujer ilustrada, culta, que lee mucho y cree en la igualdad de los dos sexos y en el derecho femenino al voto. Está casada con un hombre que no ama por intereses familiares y se enamora de Carlos, un hombre que comparte sus ideas y su defensa de la mujer. El feminismo radical aleja a Luisa de sus deberes de madre, pero al final la protagonista se da cuenta de la falta de validez de sus proyectos en el presente: la igualdad sólo se logrará en el futuro. Su tarea actual es la de cuidar a la hija, educándola para que pueda, en el momento adecuado, luchar por su independencia. La mujer no se puede olvidar de sus cualidades y sus deberes, de las obligaciones que tiene como madre. Luisa, cuya cultura alimenta su discernimiento, escoge al final la mejor de las opciones: utiliza el poder regenerador para educar a su hija, para que ella entienda cuál es el camino a seguir y creando al mismo tiempo una sociedad nueva, que esté lista para recibir a la nueva mujer. Porque “De madres emancipadas han de nacer

hombres libres que sepan revelarse contra la injusticia, proclamando los fueros de la dignidad humana.” (Gimeno, 1908: 21).

La escritora hace hincapié en su esperanza para el futuro: “Ojalá contribuyan muchas mujeres con sus facultades morales a dignificar el sexo” (Gimeno, 1877: 232). Esto significa que Concepción cree en la posibilidad de progreso y está convencida de la pronta afirmación de la Eva moderna: “El siglo XX será denominado siglo de las mujeres: empiezan a soplar vientos favorables al sexo femenino” (Gimeno, Art. 1904a). Desde luego hace falta animar a las lectoras para que emprendan la que Gimeno llama la “nueva acción social” (Gimeno, 1908: 27), que llevará a la superación de la desigualdad histórica entre los sexos. Con este intento, Concepción añade al final del ensayo *La mujer española. Estudios acerca de su situación* un catálogo de escritoras y artistas, entre los primeros aparecidos en el panorama literario mundial, al que siguen opiniones de hombres eminentes en favor de la mujer. Con el mismo propósito, redacta además textos que proporcionan ejemplos de mujeres célebres, admirables por su cultura, conducta moral y valor. Se trata de trabajos que elogian a personajes históricos, reinas, aristocráticas, ilustradas, intelectuales, artistas, escritoras, protagonistas de obras literarias y mujeres religiosas.²⁶ Entre ellos, el ensayo *Mujeres de la revolución francesa*

26) Un retrato muy original es el de la heroína de *Civilización de los antiguos pueblos mexicanos*. El ensayo delinea el carácter de la civilización azteca, en la que las mujeres gozaban de la libertad y los derechos que la cultura clásica ha ido quitándoles a las europeas. La historia de la conquista se vuelve novela de amor y poder, en la que Malintzin, la inteligente y capaz intérprete de Hernán Cortés, es la heroína, fuerte, independiente e inteligente que conquista el corazón del hombre. La realidad aparece distorsionada a veces, pero el ensayo proporciona informaciones fiables sobre la organización social en la población precolombina.

En “Imperial Eyes, Gender Views: Concepción Jimeno Re-writes the Aztecs at the End of the Nineteenth Century”, Carmen Ramos Escandón (2002: 117-123) analiza la ideología feminista del ensayo, en la que la autora enfatiza mucho la fuerza de voluntad de las mujeres aztecas, a las que atribuye características europeas. Malintzin, por ejemplo, se convierte a la religión cristiana y espera que su población haga lo mismo, convencida de las ventajas del acercamiento a la cultura occidental. En *Civilización de los antiguos pueblos mexicanos* la escritora observa la población desde una perspectiva privilegiada: es al mismo tiempo la dominadora española en una colonia y la dominada mujer, víctima de una injusticia social. Conociendo bien ambas condiciones, Gimeno describe a los aztecas de una manera distinta a la habitual: contra la visión imperialista dominante, por primera vez una europea elogia el alto nivel de civilización azteca.

retrae personajes históricos femeninos que escondieron a los revolucionarios, colaboraron a la toma de la Bastilla, sacrificaron sus vidas. Todas ayudaron a demostrar que el valor no es una cualidad exclusivamente masculina.

Las semblanzas femeninas dan muestra de las virtudes del “sexo débil” y definen el retrato de la mujer ideal según Gimeno: esposa fiel, madre atenta, devota de Dios, educadora y motor de la sociedad, hermosa musa inspiradora del poeta, tiene al mismo tiempo notables capacidades artísticas, literarias y científicas.

5. CONCLUSIONES

5.1. Refutación del feminismo de Gimeno

Concepción se define a sí misma “feminista moderada” (Gimeno, Art. 1904b), y la crítica acerca de su obra remarca su posición no radical y su relación con la tradición.²⁷ Pero al mismo tiempo Gimeno reivindica en sus textos el derecho femenino al voto, exige “la misma ley moral, civil y económica para los dos sexos” (Gimeno, 1903: 6), reconoce la necesaria “influencia de la mujer en la reforma de los Códigos” (Gimeno, 1908: 17), pide el derecho “de ejercer las profesiones liberales, siéndole retribuido su trabajo como al varón” (Gimeno, 1903: 7).

Astuta y moderna, la escritora convence sutilmente a los hombres, con armas típicamente femeninas, con ironía a veces, evitando conflictos e insistiendo no en la igualdad sino en la diferencia entre los dos sexos, concepto reconocido por las actuales teorías feministas. Rosi Braidotti (2004: 16-17), entre otros, entiende el feminismo como el camino hacia la idealización de una nueva diferencia sexual, que ya no se base en la dicotomía de la cultura patriarcal que situaba a la mujer en una condición de inferioridad, sino que es un proceso activo de potenciación de la diversidad en la cultura y en la sociedad. En este sentido cabe situar la ideología de Concepción en los actuales cánones feministas.

Llegaríamos a la misma conclusión si consideráramos los postulados de Gerda Lerner (1993: 14). Según ella, la creación de la conciencia feminista pasa por cinco etapas evolutivas: reconocer la pertenencia a un grupo social sometido a otro; admitir las injusticias y sus causas, que no son naturales sino históricas; buscar la unión con otras mujeres para encontrar una solución común; proponer, finalmente, una organización social alternativa, en la que los

27) Me refiero a los ya citados textos de Maryellen Bieder, Diego Chozas Ruiz-Belloso, Solange Hibbs-Lissorgues, Carmen Ramos Escandón, Juan José Romero Marín.

dos sexos gocen de autonomía e independencia. Es lo que Concepción quiere: que las mujeres de su tiempo entiendan su sumisión y se unan en el propósito común de lograr su independencia no sólo económica, en una sociedad distinta, que acepte y promocióne una nueva imagen femenina. La escritora, más allá de esta teoría, explica paso a paso cómo tienen que actuar las lectoras y se encarga personalmente de encaminar a las mujeres, proporcionándoles los conocimientos necesarios a través de sus textos.

Asimismo podríamos considerar feministas las revistas dirigidas por Gimeno, según la definición de Mercedes Roig Castellanos (1977: 169), quien distingue tres tipos de ediciones: “las consideradas propiamente femeninas, las de carácter feminista y, finalmente, las familiares”. Las revistas femeninas son las que las mujeres leen como pasatiempo, las familiares son las que tratan los problemas relacionados con la educación de los hijos y la convivencia en la familia, y por último las que nos interesan son “publicaciones feministas, periódicos fundados y dirigidos por mujeres defensoras de los derechos de sus congéneres” (Roig, 1977: 172), entre las que cabe ubicar las de Concepción.

Gimeno propone, pues, una teoría feminista, elaborando su idea de reconstrucción de la identidad femenina, en una época en que el sistema clásico de representación del sujeto femenino tierno y angelical entra en crisis, por el miedo masculino al monstruo rebelde que se esconde tras la feminidad. La adhesión aparente a los valores tradicionales y la sensación de feminismo moderado se deben más bien a la modalidad de transmisión: la autora opta por un lenguaje que no salga de la convención de “escribir como un hombre” (Cfr. Bieder, 1995: 99), que no coloque sus textos fuera de las normas codificadas, que no provoque la desaprobación del público. Concepción elige la lengua masculina, la misma que se había usado para construir la representación clásica del “ángel del hogar”, pero la suaviza con su ternura típicamente femenina, la hace más elegante y la usa para difundir una teoría progresista que deconstruye aquella misma imagen.

5.2. La actuación de la teoría

Creadora de una teoría feminista basada en el conocimiento, Concepción anima a sus lectoras a actuar, a estudiar para influir luego en la definición de la cultura universal, a plasmar el carácter nacional a través de la educación de los hijos.

La misma escritora se coloca en primera línea: es ella misma una de las mujeres ejemplares, cuyas vidas son presentadas como modelos a seguir. Si lo primero es la formación, Gimeno encarna el ideal de señora ilustrada, culta, capaz de contribuir al progreso social. Favorece la emancipación femenina

enseñando a través de sus palabras y convence sutilmente a los hombres, en sus textos y en sus conferencias. Sus intervenciones frente al público tienen éxito incluso entre el auditorio masculino, no sólo por la innovación de los contenidos, sino por ser Concepción una mujer “de talento, de erudición, de dominio del idioma, y de *savoir faire* en materia de lectura” (La redacción, Art. 1891). Consciente de sus cualidades femeninas, no se impone y no usa la violencia, sino que lucha usando la escritura, la razón, la astucia y el conocimiento como armas.

Gimeno es una Eva moderna, ilustrada, consciente de la injusticia social de la que es víctima; analiza entonces las causas de la misoginia para buscar una solución eficaz. Sabe que para cambiar el mundo hay que esperar que la humanidad esté lista, y quiere contribuir activamente en la preparación de un entorno favorable a este avance.

Si la nueva mujer contribuye al progreso a través de la educación de los hijos, Concepción reconoce su descendencia en las lectoras y se dedica a instruir las, para que cumplan su misión femenina. Y llena de esperanzas, cree en sus seguidoras, en lo que ellas harán para cambiar el mundo.

Gracias a su papel de educadora, y a su ejemplo, Gimeno forma a las mujeres para la afirmación de la Eva moderna y prepara a los hombres para que puedan aceptarla. La escritora realiza en su vida lo que transmite en los textos: los artículos, ensayos y novelas explican y difunden la teoría, sus acciones son la actuación de los postulados que la constituyen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras de María de la Concepción Gimeno de Flaquer.

1.1. Novelas.

Victorina o heroísmo del corazón, prólogo de Ramón Ortega y Frías, Madrid, Imp. Asociación del Arte de Imprimir, 1873.

El doctor alemán, Zaragoza, Est. Tip. Calisto Ariño, 1880.

Suplicio de una coqueta, México, Impr. F. Díaz de León, 1885.

Maura, México, novela por entregas publicada en *El álbum de la mujer*, enero-junio de 1888.

¿Culpa o expiación?, México, Tip. Secretaría de Fomento, 1890a (4^{ta} ed. de *Suplicio de una coqueta*)

Una Eva moderna, Madrid, El cuento semanal, 1909.

1.2. Ensayos y conferencias publicadas

La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales, Madrid, Impr. y Libr. De Miguel Guijarro, 1877.

La mujer juzgada ante el hombre, Zaragoza, Est. Tip. Calisto Ariño, 1882.

La mujer juzgada por una mujer, Barcelona, Tasso, 1882, 3ª ed.

Madres de hombres célebres, Ciudad de México, Tip. Escuela Industrial de Huérfanos, 1884.

Civilización de los antiguos pueblos mexicanos. Disertación histórica leída por su autora en el Ateneo de Madrid en la noche del 17 de junio de 1890, Madrid, Imp. De M. P. Montoya, 1890b.

Mujeres de la revolución francesa, Madrid, Tip. de Alfredo Alonso, 1891.

Mujeres. Vidas paralelas, Madrid, Tip. de Alfredo Alonso, (s. a., 1893), 4ª ed.

Ventajas de instruir a la mujer y sus aptitudes para instruirse. Disertación en el Ateneo de Madrid en la noche del 6 de mayo de 1895, Madrid, Imp. Francisco G. Pérez, 1896.

En el salón y en el tocador. Vida social. Cortesía. Arte de ser agradable, Madrid, Libr. De Fernando Fe, 1899.

Evangelios de la mujer, Madrid, Libr. Fernando Fe, 1900.

La mujer intelectual, Madrid, Imp. Asilo de Huérfanos, 1901.

El problema feminista. Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, Madrid, Imp. Juan Bravo, 1903, 3ª ed.

Mujeres de raza latina, Madrid, Imp. Asilo de Huérfanos, 1904, 3ª ed.

La Virgen Madre y sus advocaciones, Madrid, Libr. Suc. De Hernando, 1907.

Mujeres de regia stirpe, Madrid, Imp. Adm. "El Álbum Ibero-Americano", 1907, 2ª ed.

Iniciativas de la mujer en higiene moral social. Conferencia dada en la Sociedad Española de Higiene, Madrid, Imp. J. Sastre y C., 1908.

1.3. Contribuciones a obras colectivas

"Las heroínas catalanas", en María de la Concepción Gimeno de Flaquer ed., *Las españolas, americanas, lusitanas pintadas por sí mismas*, Madrid, Imp. Miguel Guijarro, 1873, pp. 232-244.

"La Fidalga (gran dama portuguesa)", en *Las españolas, americanas, lusitanas pintadas por sí mismas*, Madrid, Imp. Miguel Guijarro, 1873, pp. 340-347.

"Colombine", en Carmen de Burgos, *Divorcio en España*, Madrid, M. Romero, 1904, p. 44.

1.4. Revistas con las que colaboró y fechas

El trovador del Ebro, Zaragoza: n. 18, 7 de noviembre de 1869.

La mujer, Madrid: 24 de julio de 1871.

El Argos, Madrid: 30 de septiembre de 1871.

La familia, Madrid: n. 9, 4 de marzo de 1877.

La madre de familia, Granada: n. IV, 8 de marzo de 1879.

El Parthenon, Barcelona: 15 de marzo de 1880.

El correo de la moda, Madrid: desde el 2 de octubre de 1872 hasta el 2 de diciembre de 1886.

El mundo ilustrado, Barcelona: desde el n. 4 de 1879 hasta el número 192 (n. 96 de la segunda serie) de 1883.

Flores y perlas, Madrid: n. II, 24 de abril de 1884.

La ilustración de la mujer, Barcelona: casi todos los números publicados (1872-1883).

El álbum de la mujer, México: casi todos los números publicados (1883-1890).

El Álbum Ibero-Americano, Madrid: casi todos los números publicados en la segunda época (1890-1909).

El heraldo granadino, Granada: n. 498, 12 de diciembre de 1900.

La Basílica Teresiana, Salamanca: n. 20, 15 de agosto de 1907.

1.5. Artículos citados

“A los impugnadores del bello sexo”, *El trovador del Ebro*, n. 18, 7 de noviembre de 1869.

“A las sacerdotisas de la moda”, *La mujer*, 24 de julio de 1871.

“La mujer y el álbum”, *El mundo ilustrado*, n. 4, 1879a.

“La madre”, *El mundo ilustrado*, n. 25, 1879b.

“La gloria y el oro”, *El mundo ilustrado*, n. 87, 1881.

“La calceta”, *El mundo ilustrado*, n. 151 (55 de la segunda serie), 1882.

“Saludo”, *El álbum de la mujer*, 8 de septiembre de 1883.

Anónimo,²⁸ “Anuncio”, *El álbum de la mujer*, 11 de enero de 1885.

“La mujer estudiosa”, *El correo de la moda*, 2 de diciembre de 1886.

La redacción,²⁹ “Declaración de intenciones”, *El álbum ibero-americano*, n. 1, 7 agosto 1890.

“¡Plaza a la mujer!”, *El álbum ibero-americano*, 30 de agosto de 1891.

La redacción,³⁰ “Opiniones de la prensa sobre la conferencia de concepción Gimeno de Flaquer”, *El álbum ibero-americano*, año IX- n. 13, 7 de abril de 1891.

28) Incluyo el artículo en el listado de obras de Gimeno, porque siendo ella la directora de la revista es probable que lo escribiera ella, o, de no ser así, por lo menos ella tuvo que aprobar el texto.

29) Lo expuesto en la nota anterior vale asimismo para este artículo.

30) Las opiniones ajenas son una estratagema de Concepción para presentarse a su público a través de los juicios de otros, seguramente escogidos y aprobados por ella.

“A los impugnadores de la mujer”, *El álbum ibero-americano*, 30 de abril de 1894.

“Feminología”, *El álbum ibero-americano*, 30 de mayo de 1904a.

“Feminismo”, *El álbum ibero-americano*, 14 de agosto de 1904b.

2. Biografías, reseñas de las obras y estudios críticos sobre María de la Concepción Gimeno de Flaquer

Anónimo, “Reseña de *Evangelios de la mujer*”, *La época*, XI-20, 1899.

BIEDER, M., “Picturing the Author: The Private Woman Meets the Public Gaze”, *Diálogo crítico. La cultura popular en la España del siglo XIX. Revista de estudios hispánicos*, Washington, 2005, n. 2, pp. 301-329.

BIEDER, M., “Contesting the Body: Gender, Language and Sexuality. The Modern Woman at the Turn of the Century”, en O. Ferrán y K. M. Glenn eds., *Women's Narrative and Film in 20th Century Spain: A World of Difference(s)*, New York, Routledge - Hispanic Issue 27, 2002, pp. 3-18.

BIEDER, M., “Gender and Language: The Womanly Woman and Manly Writing”, en J. Labanyi y L. Charnon-Deutsch eds., *Culture and Gender in 19th Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 98-119.

BIEDER, M., “Concepción Gimeno de Flaquer (1852?-1919)”, en L. Gould Levine, E. Engelson Marson, G. Feiman Waldmann, eds., *Spanish Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*, Westport, Greenwood Press, 1993, pp. 219-229.

BIEDER, M., “*El escarpelo anatómico en mano femenina*: The Realistic Novel and the Woman Writer”, *Letras peninsulares*, 5, 1992a, pp. 209-225.

BIEDER, M., “Emilia Pardo Bazán y las literatas: las escritoras españolas del XIX y su literatura”, en *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992b, vol. 2, pp. 1203-1212.

BIEDER, M., “Feminine Discourse/Feminist Discourse: Concepción Gimeno de Flaquer”, *Romance Quarterly*, Lexington, noviembre de 1990, n. 37.4, pp. 459-477.

BOLAÑOS CACHO, M., “Siluetas españolas: Concepción Gimeno de Flaquer”, *El álbum de la mujer*, enero de 1888.

CABALLÉ, A., *La pluma como espada*, Barcelona, Lumen, 2004.

CÁRDENAS, J. de, “Reseña de *La mujer juzgada ante el hombre*”, *Revista contemporánea*, 9.43, enero-febrero de 1883.

CHOZAS RUIZ-BELLOSO, D., “La mujer según el *Álbum Ibero-Americano* (1890-1891) de Concepción Gimeno de Flaquer”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, n. 29, marzo-junio

de 2005. El mismo artículo se encuentra también en Internet en la página web del n. 29 de *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Editora: Universidad Complutense de Madrid. 28-08-2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/albumib.html>.

CUETO, L. A. del, “Carta-prólogo a Hartzenbusch”, en C. Gimeno Flaquer, *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*, Madrid, Impr. Y Libr. De Miguel Guijarro, 1877.

DEL VALLE, E., “Biografía de Concepción Gimeno de Flaquer”, en C. Gimeno de Flaquer, *¿Culpa o expiación?*, México, Tip. Secretaría de Fomento, 1890, pp. 2-23.

FREIRE LÓPEZ, A. M., *Cartas inéditas a Emilia Pardo Bazán (1878-1883)*, La Coruña, Galicia Editorial - Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991,

GORTÁZAR DE SERANTE, “Reseña de *Evangelios de la mujer*”, *Revista gallega*, La Coruña, 15 de abril de 1900.

GUERRERO, T., “Reseñas de *En el salón y en el tocador. Vida social. Cortesía. Arte de ser agradable*”, *El álbum ibero-americano*, Madrid, 7 de abril de 1899.

GUERRERO, T., “Concepción Gimeno de Flaquer”, *La ilustración española y americana*, 30 de noviembre de 1890.

HIBBS-LISSORGUES, S., “María Concepción Jimeno de Flaquer : une philosophe et créatrice du XIXe siècle”, en F. Etienvre ed., *Colloque International Regards sur les Espagnoles Créatrices (XVIII-XX siècles)*, Paris, 17-19 mars 2005, Parigi, Centre de Recherche sur l’Espagne Contemporaine, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 119-135.

HUERTA POSADA, R., “Escritoras y artistas españolas”, *Álbum Ibero-Americano*, Madrid, 1897.

MARTÍNEZ, S., “Reseña de *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*”, *El correo de la moda*, Madrid, n. XXVII, 1877.

MATHEU, J. M., “Concepción Jimeno de Flaquer en el Ateneo”, *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, n. 12, 30 de marzo de 1891.

MUÑOZ OLIVARES, C. y VILLALBA ÁLVAREZ, M., “Concepción Gimeno de Flaquer y Sofía Casanova: novelistas olvidadas de principios de siglo”, en M. Villalba Álvarez ed., *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX [I Congreso Internacional de Narrativa Española, Toledo, mayo de 1998]*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 95-106.

OVEJERO, A., “Reseña de *En el salón y en el tocador. Vida social. Cortesía. Arte de ser agradable*, de M. Jimeno Flaquer”, *El Álbum Ibero-Americano*, XVII, 1899, p. 44.

PÉREZ, M., “Concepción Gimeno de Flaquer”, *La ilustración nacional*, 16 de

diciembre de 1890.

RAMÍREZ GÓMEZ, C., *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

RAMOS ESCANDÓN, C., “Espacios viajeros e identidad femenina en el México de fin de siècle: el *Álbum de la mujer* de Concepción Gimeno 1883-1890”, *Frentes avanzados*, 22 de marzo de 2006. Editoras Mayte Díez y Luz Congosto. Internet. 25-08-2006. <http://maytediez.blogia.com>.

RAMOS ESCANDÓN, C., “Imperial Eyes, Gendered Views: Concepción Gimeno Re-writes the Aztecas at the End of the Nineteenth Century”, en T. L. Hunt y M. R. Lessard (eds.), *Women and the Colonial Gaze*, New York, University Press, 2002, pp. 117-123.

RAMOS ESCANDÓN, C., “Concepción Gimeno de Flaquer: identidad nacional y femenina en México, 1880-1900”, *Arenal*, 2001, vol. 8, n. 2, pp. 365-378.

ROIG CASTELLANOS, M., *La mujer en la historia a través de la prensa. Francia, Italia, España. Siglos XVIII-XX*, Madrid, Instituto de la mujer, 1990.

ROIG CASTELLANOS, M., *La mujer y la prensa. Desde el siglo XVI a nuestros días*, Madrid, Mercedes Roig Castellanos Editora, 1977.

ROMERO MARÍN, J. J., “María Concepción Jimeno Gil (Concepción Jimeno de Flaquer)”, en C. Martínez, R. Pastor, M. J. de la Pascua y S. Tavera (eds.), *Mujeres en la historia de España*, Barcelona, Planeta, 2000.

SALVADOR, L., “Bocetos literarios: Concepción Jimeno de Flaquer” *Revista contemporánea*, 91, julio-septiembre de 1893.

SÁNCHEZ LLAMA, Í. (ed.), *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001.

SÁNCHEZ LLAMA, Í. (ed.), *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000.

SIMÓN PALMER, M. del C., *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.

SILVANY, T., “Biografía de la autora”, en C. Gimeno Flaquer, *Madres de hombres célebres*, Madrid, Tip. Alfredo Alonso, 1895.

3. Otros trabajos citados

BRAIDOTTI, R., *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2004.

LERNER, G., *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

**LA ESTACIÓN SUSPENDIDA:
EL COLLOQUIUM DUARUM PUELLARUM DE LUÍSA SIGEA**

Davide BIGALLI
Universidad de Milán
(Traducción de Marisol Navarro Toro)

1. 1522 representa una fecha importante en la vida de Luísa Sigea: de hecho es el año de su matrimonio con Francisco de Cuevas (Alves 1990: 126) y de la redacción del *Duarum virginum colloquium de vita aulica et privata* (Alves 1990: 146; Bourdon-Sauvage 1970; da Costa Ramalho 1983). El matrimonio habría supuesto el destaco de la corte de la *Infanta* María, en el palacio de Santa Clara (Michaëlis de Vasconcelos 1983), donde había cubierto el papel de “dama latina”; volviendo a recorrer años después, en 1555, aquel periodo de su propia vida, Luísa Sigea habría escrito desde Burgos a Giovan Francesco Canobio:

ho di buon grado preferito la mia casa, i miei studi, l’ozio che mi donano i miei libri e, per dir tutto, la pace dell’anima, ai palazzi dei re, agli onori pubblici e ai venti incostanti delle corti (Alves 1990: 147).

Un mundo donde los trece años laboriosos *sedulae servitutis* habían sido también años *onerosae servitutis* (Michaëlis de Vasconcelos 1983: 41). Lejos de esta perspectiva, el *Colloquium* asume una dimensión distinta a aquella de una enrarecida composición humanística, donde encontraba una posterior ordenación un buen difundido *tópos*. Allí se expresa un curvatura espiritual que, sin duda, encontraba alimento en las tensiones y dilaceraciones inducidas por el proceso de urbanización y reducción a corte de la nobleza portuguesa, según las dinámicas, en su tiempo delineadas por Norbert Elias (Elias 1976; Becker 1988; Alves 1990: 136-137). En esta “esquema de tensiones” entre dos espacios, la corte y el campo, dos poderes - el del rey que en la corte afirma su dimensión absoluta y el de la nobleza que entiende conservar de cualquier manera ámbitos y formas de libertad - viene madurando una literatura que convierte el campo en un lugar de utopía y de reivindicación de autonomía. Autonomía que encontrará en la poesía de Francisco de Sá de Miranda su expresión más radical y altiva, en la *Basto* pero también en la *Carta a El-Rey D. João*: de una cuadro desolado de los tumultuosos cambios de de la

sociedad portuguesa emerge la imagen de un soberano que, ahora rodeado de aduladores, pierde el contacto con el país vivo y sus *élites* y es atrevido, nuevo Saúl al cual - con la franqueza reconocida a David - el poeta reprocha la antigua práctica de la justicia seguida de sus predecesores y proyecta, más allá de la dignidad soberana (“Dinidade alta suprema”), más allá de la imagen clásica del *rex justus* - la figura del tirano temerosa, a lo largo de una línea que, partiendo del *Policraticus* de Giovanni di Salisbury, llega a la erasmiana *Institutio principis christiani* (Bigalli 1986). Límite a la catástrofe, el humanista que, abstraído al mundo de la corte, al mundo fantasmático de la *assentatio* cortesana, puede expresar las propias convicciones en total libertad de espíritu:

Homem d'um sô parecer,
D'um sô rosto e d'una fe,
D'antes quebrar que volver,
Outra cosa pode ser,
Mas de corte homem não é. (Sá de Miranda 1989: 192)

Al término de la parábola, se debía colocar la afortunada obra en prosa de *fray* Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte e alabanza de aldea* (Redondo 1976). Ha destacado finamente a Ana María Alves, así como también el escrito de Luísa Sigea ha sido atribuido mucho tiempo a este género literario, tanto que Alonso Fernández de Madrid, destinatario de una copia del *Colloquium* enviada por Álvaro Gomes de Castro debía catalogarla bajo la dicción “de differentia vital rusticae et urbanae” (Alves 1990: 129-130). Para la estudiosa portuguesa, en cambio, se trata de un texto que se une a un motivo afín, pero bien distinto, propio de la literatura erasmiana y del humanismo septentrional (Mann Phillips 1981: 40-55), fundado sobre la contraposición entre *vita activa* y *vita contemplativa*, con una curvatura del evangelismo propia de la *philosophia Christi* (alves 1990: 137). En esta clave de lectura, Alves compara el texto de Luísa Sigea con otro ejemplar del erasmismo portugués, el *Diálogo com dois fibos seus* de João de Barros, un escrito donde eran evidentes las influencias del neoplatonismo de la Academia florentina, filtradas por el erasmiano *Enchiridion militis christiani*:

A vida, segundo os antigos filósofos, está repartida em três partes: em deleitosa, que é natural dos brutos, em moral, próprios dos homens e contemplativa própria dos anjos. E como a natureza humana fica em meio da bruta e angelica: tanto mais participa de huma quanto menos se chega à

outra. E nestes três modos de vida puseram duas felicidades: a que os filósofos chamam sumo bem e os nossos teólogos fruição divina. Uma que compete à vida moral e política que é activa e outra à vida angelica que é contemplativa [...] (de Barros 1981).

Sin embargo, la ambigüedad del estatuto del *colloquium* sigeano es generada antes de la escritura misma, donde en la dedicación a Dona Maria la autora declara como su intento examinar

quale il più felice dei generi di vita, la vita di corte o la vita privata e, per dir così, solitaria, lontana dai turbamenti della città (Alves 1990: 138).

En otros términos, el primer marco del texto, aquel en el que precisamente la obra se presenta como don, y es descrito por la propia voz de la autora, parece remitir a otra contraposición, alejada de la vena exquisitamente mística de la *philosophia Christi*, para establecer una polaridad entre la corte y una dimensión privada de la vida: el espacio de la escritura del *Colloquium*, comenzado y contenido por el marco diegético del diálogo, parece - por anticipar una conclusión - proponer otra clave de lectura. He aquí que la dedicatoria tome el valor de un adiós, de un distanciamiento del mundo de Santa Clara, que, sin embargo, permanece problemática, como denunciado por la forma interrogativa en la que es concluida la definición del argumento. Una decisión, y una distancia, que no serán jamás definitivas: ya que vemos a la poetisa mantener relaciones con varias cortes europeas y juntas expresar la consciencia de una condición de marginación (“extra aliorum aleam positam”), en la amarga constatación de “debita praemia” no recibidos (Michaëlis de Vasconcelos 1983: 41). La dedicatoria a la *Infanta* parece querer hacer presente el tormentoso debate de la poetisa entre sí y sí y dar una curvatura de urgencia existencial a cuanto encontrará organización en el texto del *Colloquium*.

2. Américo da Costa Ramalho ha notado como “o diálogo da Sigea è: uma tessitura de opiniões eruditas, abundantes e variadas”, mientras su pensamiento auténtico es culto “nas entrelinhas” (da Costa Ramalho 2003: 16; Alves 1990: 139-140 y n.50). Pero, más allá del juego dialéctico instaurado entre texto e infratexto, aquí interesa subrayar la función de la estructura misma del *Colloquium*, de la definición de los personajes y los lugares (George 2002: 169). Lo de Luísa Sigea, es un diálogo, nutrido por el humanismo “italianizante” del que Francisco de Sá de Miranda había sido alto exponente y que había encontrado “vivo interés” en el cenáculo de Dona Maria (Alves

1990: 128). Hasta la elección de las interlocutoras: la romana Flaminia y la sienesa Blesilla. A la precisa referencia geográfica legada a las dos protagonistas, corresponde por otro lado una organización espacial abstracta, un campo - que las muchachas recorren durante el diálogo - que se presenta como un impreciso *locus amoenus*; pero, a bien ver, también esta dimensión de intermediación asume su función en la construcción de la escritura: la misma *amoenitas* (“el encanto de esta casa de campo”) connota el horizonte de apertura, de posibilidad, ofrecida al desarrollo - y a la solución - del intercambio de opiniones. Un lugar neutro, donde no deriva ninguna indicación en mérito de la elección: “de este campo nuestro obtendremos esta ventaja, que no nos coja ni la aversión al campo, ni la aversión a la ciudad” (Sigea 2003: 65). En las réplicas iniciales de Flaminia, en el prólogo, en el *locus amoenus* se quiere como una especie de espacio en blanco, en el que se recortan y se mueven las dos figuras femeninas, con un andar que es representación física de la incerteza del éxito del diálogo. Un lugar que se puede modificar según el estado de ánimo: “En cuanto notes que empiece a ser agotador, nos cambiaremos de lugar”. Precisamente de la relación con el espacio emerge una de las contradicciones fundamentales del diálogo: las diferentes concepciones del tiempo. A la indiferencia con que Flaminia considera y adjetiva genéricamente la condición espacial (“encanto”) corresponde una minuciosa - también exquisitamente literaria - descripción por parte de Blesilla:

Sobre todo cuando el lugar es ameno, con las fuentes cristalinas que murmuran dulcemente, con los árboles frondosos que indican, con las flores y los frutos, el artífice maravilloso del universo, con los pájaros de canto variado que agradecen sin pausa a su creador; todas estas cosas nos mueven y nos acercan a la afición hacia todo aquello que es elevado y eterno, alejándonos, por el contrario, del tedio, de lo fútil, de lo vano. ¡Mira! La vicisitud está en todas las cosas (Sigea 2003: *ibidem*).

Dos imágenes del tiempo. Para Flaminia, “il primo personaggio femminile della letteratura portoghese che difende con coerenza valori urbani e che esce sconfitta dalla disputa” (Alves 1990: 140), el tiempo mágico del campo se presenta como una suspensión, una pausa en el fluir del tiempo activo que escande la vida de la corte, donde para Blesilla todo, a lo largo de una escalera de los seres que mueven las cosas inanimadas (que, sin embargo, tienen voz: “las fuentes cristalinas que murmuran dulcemente”) a los seres vivos, está constituido por *signa* que remiten a la divinidad creadora. La relación

espacio-tiempo en Blesilla está al revés respecto a la concepción de Flaminia: se insta una escansión vertical que de las criaturas mueve al creador y arrastra con sí el alma de quien bien sabe leer el libro de la naturaleza. A lo largo de esta perspectiva, el tiempo, también criatura de Dios, es intrínseco a la esencia de la creación (“La vicisitud está en todas las cosas”). Pero la imagen misma del tiempo se bifurca. Por un lado, el tiempo de la narración, donde la escritura es *domina*, se configura como un movimiento impreso al *locus amoenus*, para substraerlo a su fijeza de marco; por el otro el tiempo objeto de la disputa. El tiempo de la narración está enteramente a disposición de las interlocutoras (y, por medio de ellas, de la autora, de Luísa Sigea). Ello determina la forma misma del diálogo, que se escande según esta secuencia: tres días de discusión: los dos primeros días son divididos por la pausa de mediodía, donde, por supuesto, está presente la preocupación física de *aestus*, pero donde es posible entrever, inquietante, la presencia del demonio meridiano atemorizado por la tradición clásica. Valoriza este estímulo de lectura, en mi opinión, el hecho de que la tercera y última jornada se presente escandita en tres partes, ya que, junto al alba y a la tarde aparece la noche; pero una noche que - si pone atención - no es el reino de las tinieblas, sino una noche habitada por la tranquilizante luz que emana de la luna: justo bajo la claridad de esta celeste divinidad femenina se concluye el diálogo. La escritura, a este nivel, se pone, por tanto, como el ámbito en el cual el tiempo, de criatura de Dios, se convierte en función completamente en las manos de los protagonistas del diálogo y, por tanto, de Luísa Sigea. No por casualidad Blesilla propone la división de la disputa según la escansión temporal:

dividir nuestro diálogo en algunos días y durante algunas horas [...] hoy trataremos solamente de los príncipes, si quieres, mañana y pasado mañana, según sea oportuno, conversaremos sobre otros deberes de corte (Sigea 2003: 68).

Inmediatamente, dos universos contrapuestos, los presentados por Blesilla y Flaminia: contraposición que, como es indicado, se expresa en las diversas concepciones del tiempo que las dos muchachas vienen presentando. Para Flaminia, la permanencia en el campo es un acto de libertad, un gesto que por otra parte no surge de un rechazo radical de la participación en la vida de la corte, sino que más bien es señal de una posibilidad, revocable *ad libitum*:

De hecho, aunque yo quiera curar con este ocio campestre algunas contrariedades que existen en la convivencia de corte y, por esta razón, me gusta permanecer aquí un rato, no obstante, me es agradable volver a la corte todas las veces que quiero, en tanto que soy libre. Por decir la verdad no alabo

la filosofía ni esta afección tuya por la vida monástica ni me decido por éstas (Sigea 2003: 65).

Una dimensión de libertad personal que la elección de Blesilla parece paradójicamente excluir, como se expresa Flaminia con una rudeza que tiene origen en la reflexión amarga y desencantada de la misma Sigea: “Si lamentas que aquello que has deseado no se ha realizado según tus deseos (de esto procede el disgusto del mundo) con razón quizá prefieres entonces una vida oscura y retirada” (Sigea 2003: 66). En una trama entre escritura de la *factio* y reflexión íntima de la escritora, un mensaje dirigido - más allá del mundo representado por la ficción literaria del diálogo - a la destinataria de la obra. Pero al mismo tiempo, una respuesta al problema inicial, impregnada de amargura, aquel sentimiento testimoniado por la fase final del epistolario de Luísa Sigea. La raíz del *contemptus mundi* está en el *despectus mundi*.

La alabanza de la vida de la corte presentada por Flaminia se estructura a lo largo de algunos argumentos principales, que tienden a presentar la corte como un lugar de utopía realizada: es el mundo de la elegancia y la armonía, en el surco de una perspectiva que parte de Castiglione y de los tratados sobre la “civil conversatione”:

El aspecto armonioso del cuerpo en la práctica de la conversación y en la benigna convivencia, cierta nobleza en la forma de ser y además la audacia libre de decir cuanto es agradable (Sigea 2003: *ibidem*).

Para esbozar posteriormente la dimensión utópica de la corte pintada por Flaminia, interviene una consideración de carácter político: la armonía de la vida de la corte se denuncia como expresión de una sociedad jerárquicamente ordenada y jerárquicamente estable, a lo largo de una curvatura que en el *Relox de príncipes* de Antonio de Guevara debía encontrar completa organización (Bigalli 1985). En un juego de espejos donde la contemplación del soberano se convierte en contemplación del orden del mundo establecido por Dios:

Consiste también en admirarlos, contemplarlos, usufruir de su aspecto divino a todas horas, aspecto concedido sólo a los príncipes por el sumo artífice del universo, aspecto más elegante y distinto si se compara con los demás (Sigea 2003: 66).

Además, se subraya la especularidad del dictado de Flaminia con la representación, proporcionada por Blesilla, de la naturaleza como *signum* de

la omnipotencia creadora de Dios. Del mismo modo que las criaturas van a constituir las palabras del gran libro de Dios, Éste expresa su misma potencia a través de las imágenes del soberano. La corte se convierte en otro libro en el que leer la palabra del Creador (“artífice del universo”). Vuelve la utopía de un mundo sustraído al desorden, a la irrupción de la *codicia* que infringe las reglas y confunde los estados sociales. Un mundo reducido a orden y armonía, donde reina, *exemplar* de Dios, un *rex justus*, que premia y castiga:

Tienen por costumbre elevar al vértice de la dignidad los espíritus inagotables de las fatigas y los súbditos meritorios, tanto con honores como con grandes beneficios [...] los males por los que deciden castigarlos están completamente justificados y bastante necesario, tanto por poner reglas a las costumbres, como porque, pasado la tormenta de los males, cuando brilla un estado de vida más tranquilo, puedan hacer la vida más dulce y suave (Sigea 2003: *ibidem*).

Se percibe claramente en las palabras de Flaminia, al menos un eco de la filosofía política, de impronta erasmiana, difundida en la cultura ibérica del siglo XVI. Pero la muchacha va más allá: la corte como cosmos utópico produce su tiempo, un tiempo acelerado, una dimensión en la cual, paradójicamente, se obtiene el mismo resultado de la mística:

En la corte, el tiempo transcurre sin dejar lugar al tedio [...] la vida de la corte hace que no sólo los años sino también toda la vida tan breve que difícilmente se percibe en ella el insensible fluir (Allegro de Magalhães 2003: 18).

Una refinada operación paradójica, la propuesta por Flaminia: con un movimiento de sabor paulino (*Rm*, 12,2) - y el apóstol es explícitamente citado - sumergirse en el mundo es la *vía recta* para sustraerse al dominio del mundo (Allegro de Magalhães 2003: 20). Con un proceso de *metánoia* que Flaminia resumirá lapidariamente en conclusión del diálogo: “yo no me doy a las cosas, me entrego a ellas” (Sigea 1970: 232). Se toma por tanto otra lección del Renacimiento italiano: en la consideración de Flaminia, por la cual “en la corte el tiempo pasa sin tedio” se puede reconocer un eco de la “*spezzatura*” teorizada en el *Cortegiano* de Baldasar Castiglione (Saccone 1992: 49), una práctica de oxímoros que permite superar el tiempo, ya que:

Puliendo las palabras elegantes y graciosas, con las que tanto las mujeres gustan a los hombres, como viceversa a los hombres gustan a las mujeres, como además con palabras que puedan criticar a aquellos que no saben contestar de repente y con gracia a las ironías dirigidas a ellos, se consume, de hecho, un espacio de tiempo tan grande que el inicio y el final de un año son casi la misma cosa [...] lo que aconsejo no debe ser despreciado de ningún modo, dado que los días son malos, como ha dicho Paolo (Sigea 2003: 66-67).

3. Especular respecto al argumentar de Flaminia es el de Blesilla: y donde la primera había visto en la corte la realización de un mundo armonioso de utopía, Blesilla sin embargo toma y denuncia la dimensión miserable de la vida de palacio. Mientras Flaminia se servía de las límpidas imágenes del Castiglione, la literatura humanista, a la cual Blesilla hace referencia, es aquella recogida en torno al tema de *infoelicitate principum*, a partir del texto de Poggio Bracciolini hasta el *Momus* de Leon Battista Alberti (Canfora 1998: xix-liiii). Una continuación del tema que se constituye de citas de las Escrituras, dirigidas a reforzar y rebatir este *tópos* con el tema de la *vanitas omnium*. La consideración de la miseria de la vida de los inicios transforma la argumentación de Flaminia, que hacía del tiempo de la corte un tiempo acelerado. Desde el punto de vista de la ascesis, sostenido por Blesilla, el tiempo acelerado tienen otro nombre. Es la caducidad de las cosas:

Donde no sólo son falsos todos los bienes de los príncipes ya que son efímeros, sino también sin ningún encanto ya que son falsos y también los males que infligen no deben ser temidos, ya que a menudo son injustos (Sigea 2003: 67).

A esta radical observación, Flaminia opone con fineza que precisamente esos límites que el interlocutor subraya, no son otra cosa si no la condición humana general, ya que “nosotros como todas nuestras cosas estamos subordinados a los límites” (Sigea 2003: *ibidem*). Pero la exposición de Blesilla se mueve contra la imagen, nutrida de ideología señorial, que translucía de las palabras de Flaminia: la corte del príncipe, en lugar de ser un lugar de armonía y justicia, es el espacio de la envidia. Con otro movimiento, Blesilla mueve al ataque de aquella concepción del tiempo acelerado que había sostenido la tesis de Flaminia: al tiempo de la corte, se contraponen el tiempo dilatado de la paciencia, de la capacidad de resistencia, que empuja hasta la prueba del martirio, como para Isaia, Stefano y Giobbe. Un rechazo de la violencia que

habita los palacios reales de los príncipes y que caracteriza la actuación de los miembros de la corte, que “todos viven de la rapina, robando a los demás (si pueden) recompensas y rénditos” (Sigea 2003: 68). Al tiempo, seguro y tranquilizante, de la acción del *rex justus* se contrapone la inseguridad generada por el favor del soberano, el capricho soberano:

En el mismo instante, aman y odian, favorecen y niegan el favor, erigen y destruyen, elevan y abaten, suben hasta los astros aquello que hoy está recubierto de honores, y mañana, por el más diminuto susurro de los malvados, dejan caer en la infamia más profunda (Sigea 2003: 69).

En lugar de un mundo dirigido por las firmes leyes de la justicia, se presenta el mundo fantasmal de la *assentatio*, donde los aduladores obligan al soberano a que les atienda en una realidad distorsionada: aquellos aduladores (*assentatores*) que, según una tipología que encuentra todavía espacio en Antonio de Guevara, son los verdaderos *domini* de la corte, ya que, estimulando las pulsiones profundas del soberano, lo hacen y mantienen su esclavo, a través de sus mismas pasiones:

Cuando la caterva de los aduladores (que circunda siempre por todos lados a los príncipes) turba sus oídos, las promesas se desvanecen en el aire y se revelan como vanas y [...] sólo los aduladores vencen y determinan todo, según arbitrio. Estos aduladores hacen insensatos a los reyes incluso a los más sabios [...] Ciertamente son éstas vuestras guías, vuestras guías que servís a los reyes, Flaminia, es decir, ellos mismos ciegos y ciegas las guías; son ciegos porque no recuerdan su fragilidad y os engañan con la falsa esperanza de los honores [...]. También vosotros sois ciegos, ya que dedicáis la vida a quienes no la tienen (Sigea 2003: 69-70).

Más allá de la contraposición entre la visión de la vida de la corte como lugar platónico gobernado por un rey-filósofo y la visión homérica de la monarquía, donde el soberano es criatura de la voluntad desordenada, el diálogo de las dos muchachas revela su dimensión de debate interior, la dilaceración del sí de Luísa Sigea, por un lado, desencantada hasta el disgusto por la propia experiencia de dama de corte - hasta asumir tonos afines a aquellos de Francisco de Sá de Miranda: “si se depende del príncipe, se pierde la sinceridad” (Sigea 1970. 108) - , por otro lado reclamada hacia un mundo que por tanto tiempo ha sido el suyo y hacia el cual nutre una nostalgia

materializada de atracciones y desilusiones. No obstante los tonos radicales de la fuga del mundo propugnada por Blesilla, en realidad no se trata tanto de una elección ascética como de una hipertrofización de la decisión que Flaminia misma había avanzado en los primeros intercambios del diálogo: aquel retiro que debía ser alivio y angustia de la vida de corte, se convierte en una elección de vida, más bien “un atto di prudenza, mai [...] un atto di fede” (Alves 1990: 142). En contra del tiempo tumultuoso de la corte, Blesilla avanza la imagen de un tiempo quieto, escandido por la vicisitud de la naturaleza, criatura de Dios, donde la acción humana se convierte en colaboración del trabajo del Creador:

Elegimos, después de las tempestades, un puerto abrigado: un lugar retirado en el campo. Allí, el pan casero, las legumbres regadas con nuestras propias manos, la leche, todas estas delicias rústicas nos sirven de alimento [...] Allí todavía [...] nadie se enorgullece de su propia templanza: todos compiten en humildad y el último en llegar es considerado el primero. Allí, ninguna diferencia de vestimenta, ningún deseo de suscitar la admiración (Sigea 1970: 224).

El retiro en el campo no es otra cosa sino la búsqueda de un espacio interior donde conseguir alcanzar a Dios, “a rendere coerente il fenomeno dell’esistenza” (Alves 1990: 145). La elección de Flaminia se configura como tensión para conjugar la temporalidad y lo eterno, llegar a lo eterno a través de la inmersión en el mundo (Allegro de Magalhães 2003: 18). Sin duda, el *Colloquium* no se resuelve con la victoria de una posición sobre la otra: permanece un éxito abierto, según la lección del *Secretum* de Petrarca. Flaminia volverá a la vida de la corte, después de una aparente rendición a las razones de Blesilla. Pero justamente en Blesilla se sitúa el punto de crisis de toda la escritura. La decisión dividida, la no resuelta contraposición de las dos elecciones de vida, implica un gesto radical. Ya que, en el espacio de la escritura, no se ha llegado a ninguna solución, la escritura misma se colapsa, se niega. La imposibilidad de decidir conduce a la negación de sentido del acto de escribir, como mimesis de la confrontación. Las voces de las interlocutoras se atenúan, hasta apagarse. Como afirma Blesilla, “fuera de los salmos, silencio” (Sigea 1970: 224).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEGRO DE MAGALHÃES, I., (2003), “O diálogo de duas jovens mulheres”, *História e antologia da literatura portuguesa. Século XVI*, 27.
- ALVES, A. M., (1990), “Comunicazione e silenzio in un dialogo umanistico (A proposito di Luísa Sigea)”, in *Il dialogo filosofico nel '500 europeo. Atti del convegno internazionale di studi, 28-30 maggio 1987*, a cura di D. Bigalli e G. Canziani, Milano, Franco Angeli.
- DE BARROS, J., (1981), *Diálogo com dois filhos seus sobre preceitos morais em modo de jôgo*, ed. Facsimile dell'ed. 1563, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BECKER, M. B., (1988), *Civility and Society in Western Europe, 1300-1600*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- BIGALLI, D., (1985), *Immagini del principe. Ricerche su politica e umanesimo nel Portogallo e nella Spagna del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli.
- BIGALLI, D., (1986), “*Justitia e consensus*: figure del sovrano nel Cinquecento portoghese”, in *Ragione e “civilitas”. Figure del vivere associato nella cultura del '500 europeo. Atti del convegno di studi di Diamante (7-9 novembre 1984)*, a cura di D. Bigalli, Milano, Franco Angeli.
- BOURBON, L. - SAUVAGE, O., (1970), “Recherches sur Luísa Sigea”, *Bulletin des études portugaises*, XXXI.
- CANFORA, D., (1998), “Introduzione”, in Poggio BRACCIOLINI, *De infelicitate principum*, a cura di D. Canfora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- DA COSTA RAMALHO, A., (1983), *Estudos sobre o século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- DA COSTA RAMALHO, A., (2003), “A propósito de Luísa Sigea”, *História e antologia da literatura portuguesa. Século XVI*, 27.
- ELIAS, N., (1976), *La société de cour*, Paris.
- GEORGE, E. V., (2002), “Luísa Sigea (1522-1560): Iberian Scholar-Poet”, in *Women Writing Latin from Roman Antiquity to Early Modern Europe.III: Early Modern Women Writing Latin*, ed. by L. J. Churchill, P. R. Brown, and J. E. Jeffrey, New York - London, Routledge.
- MANN PHILLIPS, M., (1981), *Erasmus and the Northern Renaissance*, Woodbridge-Totowa, Boydell Press-Rowman & Littlefield.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C., (1983), *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*, ed. facsmile dell'ed. 1903, pref. di A. da Costa Ramalho, Lisboa, Biblioteca Nacional.
- REDONDO, A., (1976), *Antonio de Guevara (1480? - 1545) et l'Espagne de*

son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales, Genève, droz.

DE SÁ DE MIRANDA, F., (1989), *Poesias*, ed. di C. Michaëlis de Vasconcelos, ed. facsimile dell'ed. 1885, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SACCONI, E., (1992), *Le buone e le cattive maniere. Letteratura e galateo nel Cinquecento*, Bologna, Il Mulino.

SIGEA, L., (2003), "Diálogo de duas jovens sobre a vida da corte e a vida particular", *História e antologia da literatura portuguesa. Século XVI*, 27.

SIGEA, L., (1970), *Dialogue de deux jeunes filles sur la vie de cour et la vie de retraite (1552)*, présenté, traduit et annoté par O. Sauvage, Paris, PUF.

“A DÓLAR EL FOLIO” DIVAGACIONES ERÓTICAS EN TORNO A ANAÏS NIN

Rodrigo BROWNE SARTORI
Universidad Austral de Chile

*“(..) je déchargeais dans sa bouche charmée de longs jets brûlants qui la
faisaient tordre
en proie au rut, et éveillaient dans ses yeux nocturnes des fulgurations
extraordinaires”.*
Pierre Louÿs

I. 1ª PERSONA: DIVAGACIONES ERÓTICAS

Conocí a Anaïs Nin a los 13 años. El culpable de esto fue mi padre quien en su biblioteca tenía un par de libros que trataban sobre la vida y obra de esta desconocida y controvertida escritora de ascendencia hispano, francesadanesa¹. Por aquellos años -y como resultado de un matrimonio fracasado- solía visitar a la nueva familia de mi progenitor todos los domingos. El ejercicio era relativamente tradicional: me iban a buscar al departamento de mi madre a eso del mediodía para luego tomar un autobús y arribar a casa de mi padre, su mujer y mis hermanas pequeñas. Luego del almuerzo -y esta actividad si que era religiosa- la familia en pleno dormía la siesta. A esta jornada de descanso yo no me sumaba y como entretención alternativa comencé a atacar la pequeña biblioteca que mi padre había levantado, libro tras libro, sacrificada y muy desordenadamente desde su juventud. Los textos se encontraban repartidos por todos lados y se mezclaban con revistas, pinceles, mesas de luz, afiches, lápices de colores etc. En fin, el propósito de estos encierros domingueros -que duraban dos o tres horas (el mismo tiempo que la siesta)- no lo tenía muy

1) Anaïs Nin nació en Neuilly-sur-Seine (Francia) el 21 de febrero de 1903, hija del compositor catalán Joaquín Nin y Castellano. Heredado de una familia cosmopolita, esta autora pasó gran parte de su vida entre Europa y América. Además de su obra más conocida: Diario Íntimo, destacan trabajos como: La Casa del Incesto (1936), diversas novelas cortas (Una Campana de Cristal, 1944); así como una serie de cuentos eróticos (que se presentarán a lo largo de esta investigación). Cinco novelas (Los Espejos en el Jardín, 1946; Los Hijos del Albatros, 1947; Una Espía en la Casa del Amor, 1955; El Corazón de las Cuatro Moradas, 1959; La Seducción del Minotauro, 1961), reunidas bajo el título de Ciudades de Interior.

claro, pero supongo que era encontrar un libro que me fuera entretenido y despertara en mí algún interés por continuar su lectura.

Así fue como un domingo de mis 13 años me topé -sumergido en esta política de encontrar algo diferente, no muy largo y entretenido- con la repisa más escondida de la biblioteca y repentinamente -como acto de magia- cayó en mis manos nada más y nada menos que Delta de Venus: una recopilación de cuentos eróticos por encargo escritos por Anaïs Nin. Este fue el primer contacto con la escritora. La verdad, fue un amor a primera vista que además se condimentó con esa extraña y agradable sensación de estar mordiendo la manzana prohibida. Sinceramente, fue un breve pero intenso pacto de silencio entre Anaïs, sus textos, y yo.

Colocó su sexo junto a la abertura y dijo, tiernamente:

- ¿Te duele? No quiero empujar si te hace daño.

Semejante delicadeza conmovió a Viviane.

- Duele un poquito -repuso-, pero inténtalo.

Avanzó sólo un centímetro.

- ¿Duele?

Se ofreció a retirarse. Viviane tuvo que presionarle:

-Sólo la punta. Prueba otra vez.

La punta se introdujo dos o tres centímetros y se detuvo. Viviane tuvo tiempo para sentir su presencia; el tiempo que no le concedían otros hombres. Entre cada pequeñísimo avance en su interior, podía darse cuenta de lo placentera que resultaba la presencia del pene entre sus suaves paredes de carne, de lo bien que se ajustaba, ni demasiado prieto, ni demasiado suelto. El vasco esperó de nuevo y avanzó un poco más. Viviane pudo sentir lo bueno que era ser penetrada, lo bien que le sentaba a la grieta femenina tener algo que sostener y retener. El placer de sujetar algo allí, de intercambiar calor, de intercambiar las dos humedades (Nin, 1990: 240).

En pocos domingos me devoré el libro por completo. El único relato que había leído en mi corta vida y que tenía ciertas pinceladas en torno a relaciones íntimas era Palomita Blanca (1971), una pequeña novela de Enrique Lafourcade que había estudiado, como lectura complementaria, en la secundaria. Pero, en comparación a las historias de los protagonistas de Delta de Venus, el libro criollo era un juego de niños y los peculiares encuentros sexuales de la joven pareja en el Chile de Allende pasaron a segundo plano y, al mismo tiempo, me ayudaron a percatarme de que, por lo menos, en términos

literarios iba en camino a la tan anhelada madurez.

Por supuesto, y luego de estos alucinantes domingos, los personajes del París subterráneo de la Nin comenzaron a girar en mi cabeza: la morbosa Bijou vestida de rojo y con todas sus sensualidades al aire, el necrófilo Pierre, el vello abundante y lustroso de la danzarina brasileña Anita, la ingenua pero audaz Viviane, el incansable Barón Húngaro, la virginal María, aparecían en mis sueños y compartíamos noches inolvidables...

Su sexo era como una gigantesca flor de invernadero, más ancho que ninguno de cuantos había visto el Barón; con el vello abundante y rizado, negro y lustroso. Estaba pintándose aquellos labios como si fueran los de una boca, tan minuciosamente que acabaron pareciendo camelias de color rojo sangre, abiertas a la fuerza y mostrando el cerrado capullo interior, el núcleo más pálido y de piel más suave de la flor (Nin, 1990: 19).

Nunca me atreví a contar aquellas trasnochadas entre las páginas de la Nin junto a las más afrodisíacas de sus aventuras en camas, alfombras, en la calle, en bares, etc. Desde que cerraba los ojos despegaba con destino a París y allí en Montparnasse me encontraba con personajes que a la quinta o sexta noche ya eran mis amigos. Era la mezcla perfecta: por el día un escolar común y corriente y por la noche encuentros furtivos invitados por la irreverente pluma de la autora y todos sus aliados. Historias que se deslizaban entre los límites de la ficción y la realidad. Anhelaba meterme a la cama para conocer qué experiencia onírica me ofrecerían esa noche.

Luego, fue el salto al Diario IV. Ya había un antecedente y mi subconsciente me llevó de inmediato a la misma repisa de la biblioteca de mi padre y allí me encontré con este libro y pensé: más gordo, más páginas, este debe ser un gran orgasmo. No fue así, el Diario IV era otra cosa. Era su vida, era su diario íntimo donde, entre sus encuentros de todo tipo (menos de corte erótico), relataba lo que a ella le acontecía durante uno, dos, tres días, semanas, meses... Allí fue donde conocí una parte importante del quehacer de esta mujer y su especial punto de vista sobre lo que acontecía en el mundo y sus alrededores, a mediados del siglo XX.

Poco a poco y con el pasar del tiempo, mi relación con la autora comenzó a deteriorarse. Esto se debió, supongo, a que luego del Diario IV, la biblioteca paterna no lanzó ningún otro texto de este tipo o, sencillamente, porque todas las cosas que se describían allí comenzaron a fugarse del mundo de la literatura y me las fui topando en la vida cotidiana y ya no en el diario o

en el Delta de Venus de Anaïs. De todas maneras, la figura de esta autora y su preponderancia en uno de los momentos más exquisitos de mi adolescencia nunca pasó al olvido y, hasta el día de hoy, guardo un cariño muy especial por su persona. Uno nunca olvida su estreno sexual y menos a quien le dio un empujoncito en caminos tan importantes como son los primeros contactos “serios” en terrenos, hasta ese momento, sólo conocidos en la teoría.

Así, mi escritora erótica quedó en el recuerdo.

Curioso, porque poco antes de despegar con destino a Sevilla tuve una pequeña despedida con mi padre y, a raíz de su libro de cabecera en ese instante, le comenté este simpático encuentro con la autora a los 13 años. Conversación que sólo cumplió con dos objetivos. En primer lugar, comentarle el especial aporte que realizó Anaïs Nin en mi traspaso de niño a joven y denunciarme, ante la autoridad paternal, en aquel pecaminoso acto de pegarle un mordisco a la manzana prohibida. En segundo lugar -y aquí viene lo rescatable- es que justo el libro que el papá leía en ese momento era Diario III, relato íntimo que la autora había escrito entre 1939 y 1944 y que detalla por qué, cómo y cuándo escribió los cuentos eróticos que conforman Delta de Venus. Por razones que no vienen al caso, la conversación con mi padre quedó allí. Supongo que él terminó de leer su libro y yo desagué con destino a Andalucía.

Pero, como las vueltas de la vida son tan inesperadas, ahora me encuentro escribiendo e investigando, en el marco de este seminario denominado “Escritoras y pensadoras europeas”, sobre mi “primera experiencia” literario-erótica. Al momento de decidir sobre qué autora contemporánea desarrollaba este trabajo se me encendió la bombilla y rápidamente me acerqué a la biblioteca de mi barriada para encontrar por allí algo de Anaïs Nin. Entonces, el bibliotecario me entregó el único libro de la autora existente en ese lugar: la misma compilación de cuentos que mi padre hace más de diez años guardaba en aquella repisa de su casa en Valparaíso.

Lo primero que me propuse fue averiguar en qué época y por qué había derivado a este tipo de literatura y confirmar si el Diario III evidenciaba el periodo donde ella redactó por encargo los cuentos que, posteriormente, fueron publicados en Delta of Venus y en Ladders to fire. Segunda prueba superada: la fecha de escritura era a principios de la década de los '40 en Nueva York, mientras escapaba de una Francia enredada en la Segunda Guerra Mundial y, efectivamente, el libro tres del diario íntimo era el que relataba este llamativo episodio de su estancia en Estados Unidos.

Feliz pensé que fácilmente había solucionado todo. Mientras me reenvolvía en las agotadoras historias de Delta de Venus trataba de organizar

mentalmente los objetivos y propuestas de mi investigación. La tarea era entretenida y los textos por encargo -al igual que a los trece años- distraían mis pensamientos hacia los pequeños terrenos en los que Anaïs Nin se sumerge en cada una de sus aventuras. Lo único que se me ocurría era verificar cuánto habían influenciado en la vida íntima autobiográfica de la escritora los cuentos que semanalmente remitía a su particular patrón. Era necesario buscar urgentemente el Diario III.

Entre cuento y cuento, me propuse deambular por las principales bibliotecas y librerías a la redonda para dar con mi segunda fuente bibliográfica. Aquí es donde el tema se pone un poco más complejo. El libro Diario III de Anaïs Nin estaba agotado en España y en Chile. La única colección de bolsillo había sido editada por última vez hace, por lo menos, cinco años y no quedaban ejemplares en ninguna librería. Problemas y graves.....

El asunto llegó a ser enfermante. Estaba tan imbuido en el tema de los textos eróticos escritos por mujeres que, prácticamente, todas las bibliotecas de la ciudad fueron acosadas, una y otra vez, por mi presencia.

Entre viaje y viaje encontré en la Biblioteca Pública de Sevilla un pequeño librito, editado en 1991, que me hubiera encantado estuviera en la repisa de textos eróticos de mi padre el mismo domingo que di con el delta de la Nin. Con un conjunto de exquisitos relatos y bajo el título de Alevosías, la escritora gaditana Ana Rossetti había ganado el XIII Premio La Sonrisa Vertical. Debo reconocer que, en una primera instancia, me fue más sugerente el nombre del galardón que el de la publicación. Sin pensarlo mucho lo solicité, me lo llevé a casa y, sinceramente, se transformó en una regresión a épocas quinceañeras y en un respiro dentro de la vorágine librero-bibliotecaria en la que había caído buscando el Diario III. Fue un verdadero placer encontrarse con una representante de la literatura erótica andaluza, que escribe en mi lengua y no lleva traducción de por medio que, se quiera o no se quiera, interviene o traiciona el texto original: “Pero es que yo nunca había visto cómo estaba hecho ese bulto redondo y blando que rellenaba el corpiño de Nela y lo comparaba con el buche de las palomas, sólo que partido en dos como los culos de los angelitos del cuadro de la Inmaculada” (Rossetti, 1991: 11-12).

Los contenidos eran envolventes y atractivos. ¡No podía dejar de leer!

Entonces Fred bajó un momento y volvió con una almohada y me la colocó como si fuera el pecho de Nela, sólo que sin raja, y me dijo: ‘Qué buenas tetas tienes, Buba, te las voy a comer’ y entonces supe que, cada uno

se llamaba teta y que otra vez se me había entrado el demonio porque en mí sólo reinaba él (...). Así es que me acerqué y me arrodillé y metí la mano por la bragueta de su pijama. Y el demonio mismo se encajó en mi puño como empujado por un resorte. Fred se despertó. ‘No te asustes’, le dije, ‘que te lo voy a sacar entero’. Y empecé mi tarea con tanto afán que Fred se puso a gemir, como un gatito primero (...) Y ponía su mano sobre la mía para ayudarme. Fred aguantaba muy bien, a pesar de que tenía los ojos en blanco y casi no podía respirar, pero a mí me dolía la muñeca. Y el demonio no salía, no se derramaba como la cofia labrada de los cirios” (Rossetti, 1991: 20 y 32).

Retorné a mi búsqueda frenética. Con rapidez dirigí mis pasos a aquellas sagradas y salvadoras reservas de libros viejos. Sin exagerar, creo habérmelas recorrido todas y, como resultado, prácticamente nada. Digo prácticamente porque sólo en un boliche de libros de segunda mano estaba el tan buscado Diario III; pero no sólo: en conjunto con seis más que comprenden la colección. La suerte se había acabado. Eran los siete libros por mucho dinero y, aunque me hubiera encantado tener la colección completa, mi bolsillo era incapaz de invertir en esta “joyita”. En consecuencia, el problema persistía.

Por esas cosas de la vida me enteré que en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla existe un profesor francés que algo conoce sobre estos temas (las buenas lenguas dicen que había hecho su tesis doctoral sobre poetas lesbianas); en el acto me zambullo en los miles de pasillos de la antigua Fábrica de Tabacos para dar con este personaje que, en ese instante, era mi única esperanza de continuar con dicho proyecto. Di con él y en su despacho nos relajamos conversando en torno a esta escritora e incluso me recomendó y me entregó bibliografía fundamental para el buen desarrollo de mi investigación. Agradecido, y con un par de reuniones pendientes para continuar desvariando sobre el tema, me despedí del amable académico con algo más de información bajo el brazo; pero del Diario III, absolutamente nada.

A estas alturas no estaba en condiciones de abandonar la empresa.

Nuevamente el destino marca presencia en esta historia y recibo una mañana la inesperada llamada de un amigo chileno radicado en París que me invita a pasar la recepción de un nuevo año en francés. Una buena propuesta y otra alternativa para dar con el *Journal III* de mi erótica escritora. Y así fue. Los primeros días de un año nuevo descubrí en plenos Champs Elysées, a un precio módico, el tan rastreado ejemplar.

Es más, tal fue mi alegría que de las 13 horas que hace el avión entre España y Chile, unas diez las dediqué por completo al diario que, al estar en francés, exigía mayor concentración. Indagué e indagué, leí y releí, hasta que di con la gallina de los huevos de oro: Anaïs Nin relata cómo se llevó a cabo el contacto con el coleccionista que la invitó a ganar un dólar por folio escrito. Ahora, sólo quedaba preparar este trabajo y explicar en la exposición de qué va la aventura de una mujer que se ha transformado en una de las figuras paradigmáticas en el ámbito de la literatura erótica escrita en Europa.

Con toda la bibliografía pretendida para desarrollar este trabajo comencé a leer e investigar sobre la Nin y sobre cómo irrumpieron, en esas páginas, los personajes que fueron parte fundamental de mi círculo cercano de amistades oníricas en la adolescencia. Aventurándome un poco fue y de acuerdo a sus propias palabras, netamente por necesidad, por falta de dinero, que la escritora cayó en este remunerado ejercicio literario: “Cuando Henry [Miller] necesitó dinero para sus gastos de viaje, me sugirió que yo escribiera algo mientras” (Nin, 1987: 84).

Gracias al apoyo del profesor francés -al cual me referí anteriormente- llegó a mis manos un texto relatado por uno de los protagonistas del Nueva York bohemio de principios de los '40. Se trata de un prólogo de un tal señor G. Legman (firma sólo con la inicial del nombre), quien fuera el encargado de invitar a Henry Miller a trabajar para el potentado coleccionista de cuentos eróticos. Este material en conjunto con los relatos de la escritora, plasmados en el Diario III, arrojaron como resultado una historia muy particular y una verdadera coincidencia en relación con las incursiones de la autora en este tipo de literatura por encargo.

II. OJO DE LA CERRADURA

Mr. G. Legman es un coleccionista, escritor y lector de literatura erótica que, a principios de la década de los '40, se encontraba en Nueva York terminando los preparativos de la futura publicación, en Estados Unidos, de *Trópico de Cáncer* de Henry Miller; edición prologada en su versión parisina por Anaïs Nin. Estaba dedicado a estas operaciones cuando es contratado, a través del buscalibros Slapsie Maxsie, por el petrolero millonario Mr. Roy Melisander Johnson de Ardmore, Oklahoma, para que le escriba manuscritos eróticos de cien páginas y por el cual recibiría la misma cifra en dólares, “ni más ni menos páginas, ni más ni menos dinero”, exigía el coleccionista. La intermediaria labor de Maxsie era dar con escritores de California y Nueva York que se interesaran en incrementar la colección del magnate. La exigencia

de Johnson era, además de lo estricto en el tema de los folios y la paga, recibir dos cuentos a la semana, uno neoyorquino y el otro californiano.

Legman, en su calidad de neoyorquino, participó dos años de este proyecto y recibió sus remuneraciones sin conocer al cliente, sólo contactándose con el intermediario destinado para aquello. Al cabo de este bienio se cansó de escribir cuentos eróticos y embarcado en otros proyectos persigue el libro de Clara Tice *My Secret Life* que, por supuesto, se encuentra en la copiosa biblioteca de Johnson. A través de otro intermediario, Rudolph Bernays, consigue el libro buscado. Este último además solicita a Legman que contacte a Henry Miller, con el propósito que participe de los cuentos eróticos remunerados del acaudalado petrolero. Es así como en el acto remite una nota a Miller para que se reúnan en la librería de Frances Steloff. El autor de *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio* -según propias palabras de Legman- no pudo asistir a esta reunión y, en su lugar, envía a una exótica y elegante mujer denominada Anaïs Nin, quien asume inmediatamente este compromiso².

Un coleccionista privado le ha ofrecido cien dólares al mes para que escriba narraciones eróticas. Es como un castigo dantesco condenar a Henry a escribir erotismo a dólar la página. Henry se rebela porque en este momento su estado de humor no es rabelesiano, sino todo lo contrario. Porque escribir por encargo es una ocupación castradora, porque escribir como un “voyeur” mirando por el ojo de la cerradura quita toda espontaneidad y gusto a las aventuras de la fantasía (Nin, 1981: 54-55)³.

Legman explica a la escritora todas las condiciones del millonario para

2) “Miller no vino a nuestra cita en la famosa librería intelectual de Frances Steloff, la Gotham Book Mart, en la periferia del centro de Manhattan. En su lugar envió a una elegante y exótica mujer española llamada Anaïs Nin, quien, presumí, tal vez erróneamente, era su amante...” (Kearney, 1981: 54). “Miller did not come to our appointment, at Frances Steloff’s famous intellectual bookshop, the Gotham Book Mart in midtown Manhattan. Instead, he sent an elegant and exotic Spanish woman, whom I presumed, perhaps wrongly, to be his mistress, named Anaïs Nin” (Kearney, 1981: 54). Las traducciones del inglés son de Amalia Ortiz de Zárate.

3) En su *Diario III*, Anaïs Nin no alude en ningún momento a la existencia del señor G. Legman como intermediario para que Henry Miller escribiese cuentos eróticos por encargo para el millonario coleccionista. La fuente de esta información proviene directamente de Legman, quien relata el encuentro con la autora en el prólogo al libro *The Private Case*, compilación de Patrick J. Kearney.

que se las comunique a Miller y, aprovechando la oportunidad, la invita a participar del proyecto:

Añadí que debería escribir algunos de los manuscritos ella misma, pues decía que ambos necesitaban dinero, ya que habían llegado recién a Nueva York como refugiados de Guerra. Ninguna mujer, que yo supiera, había alguna vez escrito relatos eróticos, y pensé que sería extremadamente valioso para los hombres saber qué piensan realmente las mujeres sobre las relaciones sexuales, de una forma totalmente franca. (Kearney, 1981: 54)⁴

En plena conversación, Anaïs le consulta a Legman qué es lo que más gusta a los hombres en el área de la literatura erótica:

¿Qué es lo que más quisieran saber los hombres? Preguntó la señorita Nin, le miré sus tacones drapeados en seda -iba vestida como una verdadera puta de lujo- y contesté: queremos saber si las mujeres realmente tienen orgasmos, o si sólo los están fingiendo la mitad del tiempo. Y lo dejamos en eso. (Kearney, 1981: 55)⁵.

Además, el escritor estadounidense le sugirió que se quedara con copias de carbón de los textos suyos y de Miller para publicarlos en París, luego de la guerra, ya que el desconocido Mr. Johnson estaba muy anciano y podía morir en cualquier momento. Finalmente, y como resultado de sus años de trabajo, la autora publicó: *Delta de Venus* (1977) y *Pájaros de Fuego* (1946).

Henry empezó a escribir para divertirse, en broma. Inventaba locas historias que nos hacían reír mucho.

Cuando empezó, aquello le pareció un experimento fácil. Pero al cabo

4) "I added that she ought to write a few of the manuscripts herself, since she said they both needed money, having just arrived in New York as refugees from the War. No woman that I knew of had ever authentically written erotica, and I thought it would be marvellously valuable to men to know what women really think about sexual intercourse, in a totally frank way" (Kearney, 1981: 54).

5) "'What do men want to know most?' Miss Nin asked, I looked down at her high-heeled suede wraparound soles -she was dressed like a real poule de luxe- and I answered: 'We want to know if women really have orgasms, or if you're just faking it half the time'. And we left it at that" (Kearney, 1981: 55).

de un tiempo dejó de gustarle. En este encargo no quería utilizar ninguna de las ideas que tenía reservadas para su verdadera obra, y por eso se vio condenado a forzar la inventiva y el tono.

Henry no recibió nunca ni una sola palabra de agradecimiento del hombre a quien iban destinados estos relatos. Era natural que esa persona no quisiera declarar su identidad. Pero Henry empezó a tirar de la lengua al coleccionista que hacía de intermediario. (...) Henry y yo hablamos largo y tendido sobre este tema, intrigados y divertidos (Nin, 1981: 83).

A pesar de la invitación de Legman, fue -como ya está citado- Henry quien le pidió que participara de esta iniciativa. La Nin aceptó, pero “no tenía ganas de dar nada auténtico, y decidí crear una mezcla de historias oídas, invenciones y otros elementos, y fingir que pertenecían al diario de una mujer. Yo no llegué a conocer al coleccionista. Tenía que darle indirectamente lo que escribía y, del mismo modo, él me haría saber lo que pensaba de mis textos” (Nin, 1981: 84)⁶. Así fue como Anaïs Nin conjugó las palabras de Legman -que no le parecía mal que una mujer escribiera literatura erótica- con las de Miller -que necesitaba financiar sus viajes- y comenzó a identificarse en un género cuyo modelo hasta la fecha era sólo de carácter masculino, aportando un lenguaje erótico femenino.

Luego de las primeras incursiones en el rubro, de las primeras entregas al intermediario del petrolero, una voz anónima por teléfono le dice:

-‘Es bueno. Pero no ponga toda esa poesía ni ninguna descripción que no trate de temas sexuales. Concéntrese en el tema sexual’.

Las descripciones sensuales o poético-eróticas no gustaban a mi cliente, así que adopté un tono irónico y me esforcé por ser estafalaria, inventiva y tan exagerada que imaginé que él se daría cuenta de que lo que yo hacía era caricaturizar la sexualidad. Pero no hubo protesta (...) Me pasé varios días en la biblioteca estudiando el ‘Kama Sutra’. Presté atención a las aventuras más

6) A pesar de lo asegurado por Anaïs Nin y al momento de comparar sus diarios con los cuentos eróticos de la impresión que, en muchas ocasiones, los relatos de Delta de Venus, no son sólo experiencias recolectadas en el círculo de conocidos de la autora, sino también hay claros elementos que indican que su vida privada sirvió como fuente de inspiración para estos textos. Al respecto, es posible que la escritora ignore que parte de los relatos nacían de sus vivencias, ya que su fin último fue siempre mantener una buena imagen frente a los intelectuales de la época.

atrevidas que me contaban los amigos... (Nin, 1981: 84-85).

Poco a poco los libidinosos protagonistas de Delta de Venus y Pájaros de Fuego comenzaron a aparecer lentamente en las páginas que, por costumbre, Anaïs Nin escribía a mano -al igual que su diario- todos los días por las mañanas, después de desayunar. Su primer texto bajo estas reglas “anti-poéticas” que solicitaba el millonario tuvo como personaje principal a la ya recordada Bijou, quien al ir a leerse el futuro con un afamado adivino del Congo belga sintió la ligera sensación de que sus ropas se levantaban, flotaban por los aires y, entre tanto, la voz del africano le inducía a dormir y dormir. “Y lo cierto es que todo dormía, menos el núcleo y el centro del placer, un sueño de opio, lleno de imágenes carnales, perfumadas, efervescente, húmedas y exuberantes, mientras el dedo entraba ya en esa jungla en miniatura: vello y perlas gotas de la esencia de la mujer” (Nin, 1981: 87).

A raíz de los textos de Anaïs, y del negocio que esto significaba para los empobrecidos escritores del Nueva York de la época, explotó en la ciudad una verdadera epidemia de literatura erótica, basada en las experiencias sexuales de quienes las relataban. Llegando, incluso, a organizar, incitar y preparar las más curiosas situaciones no sólo por un fin sexual, sino que, además, para ganarse unos dólares.

La autora, por lo general, repartía el dinero que recibía entre sus queridos amigos que siempre necesitaban algún tipo de ayuda. Henry era el primero de la lista, luego el peruano revolucionario Gonzalo Moré, la temperamental compañera de éste, Helba Huara, entre otros que circulaban por el piso de la escritora, no sólo para gozar de su fiel amistad, sino también para recibir algunos beneficios -cuando faltaba- de la matriarca Nin.

Me he dado cuenta de que estoy sin un centavo. Telefoné al coleccionista. Le pregunté si su cliente le había ya dicho algo sobre mi último manuscrito. Dijo que no, que todavía no, pero que compraría el último que había escrito, y que me lo pagaría. Henry tiene que hacerse visitar por un médico. Gonzalo necesita unas gafas... (Nin, 1981: 138).

Está claro que la Nin escribía cuentos eróticos sencillamente para solucionar sus problemas económicos y los de su círculo cercano. Su formación en familia burguesa y su pasión por participar en decadentes circuitos alternativos la llevó a desarrollar más de la cuenta sus emociones y sentimientos. Elementos que ella se da el trabajo de mencionar permanentemente en sus

diarios⁷: “Necesitamos dinero para los impuestos. Debo dinero al doctor Jacobson, Helba tiene que hacerse pruebas. Por eso me dedico al erotismo. He escrito en total quinientas páginas. Ochenta páginas en una semana” (Nin, 1981: 165).

En diciembre de 1941, Anaïs Nin explota. No puede más. No puede escribir más cuentos bajo presión y menos bajo la atenta mirada del coleccionista que no quiere poesía. La premisa perduraba: sólo sexo.

George Barker, el excelente poeta inglés, forzado a escribir erotismo para poder beber, igual que Utrillo que pintaba cuadros por una botella de vino. Aquello me hizo pensar en el viejo al que todos odiábamos. Decidí escribirle, dirigirme directamente a él y contarle lo que nosotros sentíamos.

“Querido coleccionista:

Le odiamos. La sexualidad pierde su fuerza y su magia cuando se hace explícita, automática, exagerada, cuando se convierte en una obsesión mecánica. Llega a ser aburrida (...)

No sabe usted, lo que pierde con un análisis microscópico de la actividad sexual y la exclusión de todo lo demás, sin el combustible que la enciende: lo intelectual, lo imaginativo, lo romántico, lo emotivo. Es todo esto lo que da a la sexualidad sus sorprendentes texturas, sus sutiles transformaciones, sus elementos afrodisíacos. Usted reduce el mundo de sus sensaciones. Lo está marchitando, lo hace pasar sed, lo deja sin sangre.

Si usted alimentara su vida sexual con toda la excitación y aventura que inyecta el amor a la sensualidad, sería el hombre más potente del mundo (...)

¿Sabe usted lo que se pierde, asomándose al sexo por este periscopio, cuando podría estar gozando de un harén de maravillas nunca repetidas? No hay ni un pelo que sea igual a otro, pero usted no nos deja desperdiciar palabras en una descripción de cabello; no hay ningún olor que sea igual a otro, pero si abundamos en este tema usted grita: ‘Quiten la poesía’. No hay dos pieles que tengan la misma textura, nunca hay la misma luz, ni la misma temperatura ni las mismas sombras, ni tampoco el mismo gesto; porque el amante, cuando

7) En muchos pasajes de sus diarios, Anaïs Nin se jacta de su corazón solidario y de la ayuda, tanto económica -cuando puede- como social, para con sus amigos más cercanos. Se puede deducir de los textos que esta situación era sólo una pose de la autora y que poseía una estabilidad económica avalada -se supone- por la familia Nin. Lo planteado en sus escritos es sólo una imagen que trata de aparentar para ser consecuente con la bohemia literaria de la época.

está encendido por un verdadero amor, puede recorrer la interminable historia de tantos siglos de cuentos de amor (...)

Sólo la unión de los latidos del sexo y del corazón puede crear el éxtasis” (Nin, 1981: 237-238).

Esta sorprendente carta -“llena de poesía”- es una suerte de llamada de atención para el desconocido millonario quien sufría de una erótica dependencia literaria para apagar su sed sexual que, por lo visto, no tenía la posibilidad de ser saciada -es decir “sacar de su interior el diablo”- de una manera más natural.

Especulaciones aparte y antes de finalizar su prólogo, Legman al referirse a la sensibilidad de la señora Nin y al gran aporte que significó su labor para la literatura erótica escribió lo siguiente: “Pero Nin es una artista elegante con exquisita sensibilidad, y es casi un milagro que por accidente una mujer como esa fuera conducida a escribir libros eróticos” (Kearney, 1981: 56)⁸.

Sobre lo mismo, la biógrafa de Nin, Deirdre Bair finalizó la introducción de la publicación sobre la vida de la autora de esta manera:

El siglo XX quedará grabado en la memoria por numerosos conceptos que han provocado cambios de sociedad radicales. Anaïs Nin forma parte de los pioneros que exploraron tres de los más importantes: el sexo, el yo y el psicoanálisis. Cuando las generaciones futuras traten de entender la evolución de esos conceptos en nuestra época, Anaïs Nin será el gran escritor menor que deberán consultar (Bair, 1995: 13)⁹.

III. EXTRANJERO EN SU PROPIA LENGUA

En un principio esta tercera etapa del trabajo era una de las más importantes y, para fundamentarla, había leído un par de textos que, más allá de los libros de Anaïs Nin, podrían ayudar a contextualizar su obra y su vida.

8) “But Nin is an elegant artist of exquisite sensibility, and it is almost a miracle that by accident such a woman was led to write erotic books” (Kearney, 1981: 56).

9) “Le XX siècle restera gravé dans les mémoires pour de nombreux concepts qui ont entraîné des changements radicaux de société et Anaïs Nin fait partie de pionniers qui explorèrent trois des plus importants: le sexe, le moi et la psychanalyse. Quand les générations futures chercheront à comprendre l’évolution de ces concepts à notre époque, Anaïs Nin sera le grand écrivain mineur qu’il leur faudra consulter” (Bair, 1995: 13). Las traducciones del francés son de Luis Bocaz Quevedo.

La bibliografía ya estaba un tanto dominada y sólo faltaba depositarla en estos folios de acuerdo a mi posición y a mis reflexiones sobre la escritora y su relación con el feminismo, con el diario íntimo, con la autobiografía, etc.

En sus diarios se observa que la autora es una mujer que trata de ser sincera y que, como corresponde a un relato íntimo de estas características, describe los momentos más cruciales en un período de tiempo determinado de su vida (desde 1914 a 1977). Pero, ¿cómo podemos percibir nosotros -en la calidad de simples lectores que somos- si lo descrito por la autora es la verdad, nada más que la verdad y solamente la verdad? Se supone que en los cuentos eróticos hay permiso para incursionar en el mundo de lo ficcional, aunque la misma escritora reconoce que se basa en historias contadas o vividas por otros para potenciar su creatividad y su compromiso con el coleccionista. En este caso no es tan preciso el límite entre la realidad y la ficción ya que el deber de los cuentos eróticos es diferente y, desde mi punto de vista, cuán verídicas son sus historias es sólo un detalle.

Volvamos al diario. La amplia colección de diarios de Anaïs Nin se supone que está basada en hechos reales. Pero, no olvidemos que el omitir, el obviar, es un paso que nos aleja de la realidad. Al respecto -y entrando en lo teórico- recojo algunas palabras de Gérard Genette, quien en su texto *Ficción y Dicción* -y citando a John Searle- parte de la base que al reproducir un suceso acontecido en la realidad en un terreno escritural, se transforma, automáticamente, en ficcional¹⁰. Nunca lo real podrá reflejarse en su totalidad, “...no hay propiedad textual, sintáctica o semántica que permita identificar un texto como obra de ficción, porque el relato de ficción es un puro y simple fingimiento o simulación del relato factual...” (Genette, 1993: 55). Es una adaptación de la realidad. Siempre, aunque no se quiera modificar lo sucedido, se describe un fragmento: sólo lo más significativo. Es imposible contarlo todo.

10) Al mismo tiempo de citar a Searle, Genette propone la existencia de distintos niveles de ficción después de la representación o mimesis de la realidad, que están supeditados a la intención que el autor pretende dar a su obra y a las distancias que guarda ésta entre, por una parte, lo factual y, por otra, lo ficcional. “...la narratología se ha ocupado casi exclusivamente de las formas del relato de ficción, como si esas observaciones fueran automáticamente aplicables o transponibles a los relatos no ficcionales, como el de la historia, la autobiografía, el reportaje o el diario íntimo” (Gérard Genette, 1993: 8).

Además, hay varios argumentos que pueden avalar la capacidad ficcional que la Nin incorporó en su trabajo que, según testimonios entregados a su biógrafa, sólo buscó mejorar una imagen deteriorada, utilizando estos escritos como una verdadera vía de escape ante la dura realidad. Es más, una de las grandes dudas frente a este tema específico es que ella, al enterarse de la futura publicación íntegra de sus treinta y cinco mil páginas de diario, realizó una corrección en la que, por ejemplo, decidió eliminar las partes de corte sexual o eróticas y en las que se vieran comprometidas terceras personas.

Más adelante, Henry Miller le dijo que lo publicara íntegro y que cada palo aguantara su vela. Anaïs planeó la publicación del diario de diversas formas: transformándolo en ficción, manteniéndolo como diario, pero nombres ficticios, y mezclando nombres reales y nombres ficticios (Pole, 1996: 9)¹¹.

Cuando Deirdre Bair relata en la introducción a su libro como consiguió los testimonios de personas que tuvieron algún contacto con la Nin, le llamó mucho la atención que, en diversas ocasiones, los entrevistados definieron a la autora como una mentirosa. Anaïs era una mujer querida u odiada, no había termino medio.

He recogido los testimonios (...) Cuando los presionaba para allegar razones, la respuesta era siempre simple y directa : Anaïs Nin mentía ; no se podía darle crédito. Me dejaba estupefacta la diversidad de las reacciones y ,sobre todo, la vehemencia y la indignación que la mera mención de su nombre suscitaba en muchos casos.(Bair, 1997: 9)¹².

11) Finalmente, en la década de los '50, "() cansada de recibir tan sólo un reconocimiento clandestino, decidió publicar el diario con nombres reales, revelando así su vida personal, la de su esposo y sus amantes (...) La publicación del "Diario Amoroso", el diario íntegro de Anaïs Nin, se inició en 1986 con "Henry y June". (Rupert Pole, 1996: 10). Pole es el encargado de la introducción de los tres diarios amorosos: Henry y June, Incesto y Fuego y los comentarios de él aquí citados provienen de las introducciones de los dos últimos.

12) "J'ai recueilli les témoignages (...) Quand je les pressais de donner leurs raisons, la réponse était toujours simple et directe: Anaïs Nin "mentait"; on ne pouvait pas "lui faire confiance" () j'ai été stupéfaite par la diversité des réactions et surtout par la véhémence et l'indignation que la simple mention de son nom suscitait dans nombre de cas" (Bair, 1997: 9).

Ya está. La obra de la Nin -más allá de que un sector asegura que trata de acercarse lo más que puede a la realidad y que otro (tal vez el que más la conoce) la tilda de mentirosa- no es minuciosamente exacta en sus textos; sencillamente porque es imposible describir todo tal cual como se ha vivido. Es donde el 'yo' narrativo se transforma en un ser de ficción (Smith, 1991).

“La inmensidad interior del individuo frente a su nimiedad exterior, la intensidad de su mundo subjetivo en contraste con su objetiva pequeñez, el yo que exaltaron los románticos extraviado en el anonimato social de masas: de esa contradicción surge, en el siglo XIX, ese singularísimo género que llamamos diario íntimo” (Freixas, 1981: 237-238). Ésta sería, según la investigadora Laura Freixas, una de las definiciones más cercana al concepto de diario íntimo. En su introducción al libro *En Torno al Diario Íntimo*, además, la traductora y escritora aprovecha de rescatar algunas palabras de Henri Frédéric Amiel -escritor suizo y uno de los diaristas más destacados del siglo XIX- para potenciar su explicación: el diario “tiende a dispensarme de vivir, a sustituir la vida (21 de diciembre de 1860); Hace las veces de amigo y de esposa, de producción, de patria y de público (26 de julio de 1876)” (Amiel, 1996: 18).

Partiendo de la base que la autobiografía (nacida oficialmente con la publicación de Rousseau “Confesiones”) es la primogénita del diario íntimo (May, 1979), se puede asumir -citando palabras de George May- que la única diferencia existente entre ambos géneros es que:

(...) el diario, como su nombre lo indica, se escribe día a día y no abarca en cada una de sus anotaciones más que lo que interesó en el breve periodo transcurrido después de la anterior, en tanto que la autobiografía o, si se prefiere, las memorias autobiográficas, abarcan el conjunto de una vida y son por lo tanto escritas después que ésta transcurrió ya en gran parte (May, 1982: 172).

A pesar de ser éste un asertivo acercamiento entre diario íntimo y autobiografía, en la práctica suelen presentarse ciertas modificaciones: “(...) apenas se formula una regla, siempre surgen objeciones. Tal es el caso que, por lo general, el diario íntimo típico es frecuentemente interrumpido después de un intervalo más o menos largo” (May, 1982: 172). Entonces, se podría decir: pasado inmediato (diario íntimo) por un lado y pasado lejano (autobiografía) por otro.

Tanto en el diario íntimo como en la autobiografía, los autores a cargo de estos textos van circulando por el mismo sendero: “(...) no del pasado al

presente sino en sentido contrario al transcurso de su vida, del presente hacia el pasado, del momento en que escribe al momento en que vivió” (May, 1982: 174).

Es tan limitada la frontera definitoria entre un y otro género que, en muchas ocasiones, el autobiógrafo se convierte en un diarista y viceversa, llegando a confundirse y a corregirse en las relecturas que antes de publicar hacen de estos textos. Es difícil diferenciar entre un relato con rasgos de diario y otro con características de autobiografía. Un caso especial es el que plantea, en sus clasificaciones, Philippe Lejeune. El investigador asegura que la autobiografía debe cumplir las siguientes categorías elementales: Formas del lenguaje (narración y prosa), tema tratado (vida individual, historia de una personalidad), situación del autor (identidad del autor) y posición del narrador (identidad del narrador y del personaje principal y perspectiva retrospectiva de la narración). Según Lejeune, el diario íntimo sólo carece de la clasificación que se refiere a la perspectiva retrospectiva de la narración, aduciendo que:

(...) la perspectiva debe ser fundamentalmente retrospectiva, por eso no excluye secciones de autorretrato, un diario de la obra o del presente contemporáneo a la redacción, y construcciones temporales muy complejas; el tema debe ser fundamentalmente la vida individual, la génesis de la personalidad... (Lejeune, 1994: 51)¹³.

Curioso porque al mismo tiempo de considerar que el diario íntimo no cumple con esta visión retrospectiva, acepta que la autobiografía posea ciertas insinuaciones o “secciones de diario”. Entonces, ¿podría el diario íntimo tener ciertas insinuaciones o secciones de autobiografía, desde el sentido retrospectivo que le otorga Lejeune? Está claro que sí y lo veremos en un ejemplo al azar que la misma Anaïs Nin escribió en su diario, ya instalada en Estados Unidos, donde recuerda su matrimonio: “Mi primera experiencia fue excesiva. Me encontré casada a los catorce años con un sádico, que me forzaba

13) Carolyn G. Heilbrun (1991: 111) cita al investigador Albert E. Stone (1981: 4), quien en un pasaje de su texto *Autobiographical Occasions and Original Acts* indica: “Los diarios de Anaïs Nin son, por supuesto, diarios, y no “autobiografía”, en absoluto”. Personalmente, en relación a la primera parte de esta afirmación estoy completamente de acuerdo con el señor Stone; pero con respecto a su segundo comentario creo que la absoluta lejanía entre la autobiografía y el diario íntimo no puede ser tan categórica, de acuerdo a lo fundamentado anteriormente en este mismo trabajo.

y me golpeaba”. Otro ejemplo: “Pero, a los seis años, la perfección del lazo azul en forma de mariposa que llevaba en el pelo ya me preocupaba, e insistía en que fuera mi abuela quien lo anudara porque lo hacía mejor que nadie” (Nin, 1987: 233-234).

En el fondo, y como dijimos anteriormente, la única diferencia consiste en cuánto nos hemos sumergido en el pasado antes de ponernos a escribir y, en algunos casos, si el trabajo lo escribimos de una sola vez, luego de los 50 años (autobiografía) o lo vamos escribiendo poco a poco, en virtud de las cosas que vamos viviendo (diario íntimo), “...en los cuales el juego entre el presente y el pasado hace que el diario íntimo se deslice provisoriamente hacia la autobiografía” (May, 1982: 182).

Un texto autodiegético (Genette, 1972): como una autobiografía o un diario íntimo, son trabajos que por lo general se hacen para evadirse de la realidad. “Y se trata con mucha frecuencia, de una evasión en el sentido preciso en que se emplea el término cuando se habla de literatura de evasión. Aunar los recuerdos escribiéndolos es huir al pasado y olvidar el presente desdichado” (May, 1982: 58).

Otro ejemplo de la Nin:

Este diario es mi droga y mi vicio. Este es el momento en que tomo la misteriosa pipa y me dejo llevar por las reflexiones. En lugar de escribir un libro, me tiendo y sueño y me hablo a mi misma. Una droga. Me alejo de la realidad brutal para introducirme en lo refractado. (...) Sin todo esto, se pierde la magia, y cuando despierto toco las rejas de mi prisión (Nin, 1987: 396).

Más decisivo en su reflexión es Pascal Pia, quien en un ejercicio mucho más sano, sencillo y menos rebuscado define, desde una mirada irónica, que este tipo de textos son novelas donde el autor se pone en escena y dice yo: “(...) la definición que un ironista dio de las Memorias: Novela donde el autor se pone en escena y dice yo...”¹⁴ (Pia, 1999: 799).

En el diario íntimo o en la autobiografía escrita por mujeres se agudiza aún más esta sensación de evadirse y se asocia con deseos de autointerpretación, de protagonismo y de mayor libertad ante las exigencias de una sociedad patriarcal:

14) ...” (...) la définition qu’ un ironiste a donnée des Mémoires: “Roman où l’ auteur se met en scène et dit je” (Pia, 1999: 799).

(...) a pesar de la represión textual de la mujer en que se apoya el orden fálico, aquella ha decidido escribir la historia de su vida, obligando así a que surja significado (...) Sintiendo el deseo de generar representación, y no de seguir siendo un mero objeto, la mujer ha buscado “salir de entre los bastidores y adelantarse, aunque sea por breves instantes, al centro de la escena” (Smith, 1991: 93).

A raíz de esto, el discurso de la mujer se ha considerado como contaminante, como una amenaza al texto masculino ya institucionalizado; “(...) sus trabajos se tachan de anómalos y se estudian en capítulos aparte o al final de capítulos” (Smith, 1991: 95), o, en su defecto, se catalogan como perfectos -desde una mirada patriarcal- cuando imitan modelos masculinos, “(...) prevé que los discursos de las mujeres ‘se dicen’ y pasan en el mismo acto en que han sido pronunciados mientras que los discursos de los hombres son discursos fundadores ‘se dicen, quedan dichos, y todavía se tienen que decir’.....” (Arriaga, 1999: 41).

Pero siempre han existido mujeres que han ido más allá y que han tratado de romper este orden masculino tan perpetuado en nuestra sociedad. Según la investigadora Sidonie Smith, este acto progresista, se presenta como una vía de escape que está directamente ligada con el territorio autobiográfico, ya que este género tiene la labor de sacar a flote, en dicho caso particular, elementos característicos de la subjetividad femenina. “La autora que elige escribir autobiografía, por tanto, desenmascara su deseo transgresor de poseer autoridad literaria y cultural” (Smith, 1991: 99).

Esta luz de esperanza se ve rápidamente derrumbada cuando la misma escritora se dibuja, en su proyecto autobiográfico, como una intrusa, es decir, que redacta -siendo mujer- una historia de hombres, una historia patriarcal. “En otras palabras, la autobiógrafa que habla como un hombre se convierte esencialmente en una ‘mujer fálica’” (Smith, 1991: 100).

Ante esta realidad, Smith saca a relucir a las autobiógrafas del siglo XX. Indica que de forma inconsciente la escritora comienza a abordar su identidad como mujer “(...) dentro de la cultura patriarcal y su relación problemática con las figuras de la identidad basadas en el género” (Smith, 1991: 102) y cita a Carolyn Burke: “(...) cuando una mujer se trae a sí misma a la existencia escribiendo o hablando, se ve forzada a hablar en una especie de lengua extranjera, un lenguaje con el cual puede no sentirse personalmente a gusto” (Smith, 1991: 102).

A dicho punto quería llegar. Gracias a estas explicaciones con respecto

al tema analizado a lo largo del artículo quisiera retomar la figura de la Nin. La Nin destaca no sólo como diarista. Es más, dicha escritora desde su rincón se aventuró con un diario íntimo/autobiográfico que fue difícil de publicar (supongo que por editores masculinistas), que tiene una fuerte tendencia patriarcal y que, en gran medida, gira en torno a hombres que, en muchas ocasiones, hacían su vida imposible como Henry Miller, el peruano Gonzalo e incluso el decadente Patchen.

Para entrar en tierra derecha cito -una vez más- palabras de Smith, quien al referirse a las mujeres explica que aquellas que se atreven a “despatriarcarse” “(...) intentan desmontar la superioridad complaciente de la ideología patriarcal del género. Al promover un discurso alternativo, centrado en la mujer y definido en torno a ella, asociado con lo imaginario y subversivo de la lógica fálica de lo simbólico...” (Smith, 1991: 103).

Doy tanta importancia a estas últimas palabras recuperadas de Smith sólo porque, desde mi punto de vista, encajan perfectamente con el modelo que lleva a cabo Anaïs Nin al experimentar en el ámbito de la literatura erótica. De alguna manera, su diario íntimo es un bastión, es una esperanza, es una vía de escape: “(...) una isla donde podía refugiarme de esta tierra extranjera, escribir en francés, pensar en mis propios pensamientos, acercarme a mi alma, a mi misma” (Nin, 1981: 258). Como dije anteriormente, un escape pero con mucho predominio patriarcal. Cabe destacar que los diarios de infancia los comenzó a escribir para tratar de reconquistar a su padre.

De hecho, Anaïs empezó a escribir su diario en forma de cartas dirigidas al padre, suplicándole que volviera a la familia. (...) Anaïs sabe que ella actúa por consejo de su psiquiatra (y amante), el doctor Otto Rank, para seducir a su padre y luego rechazarlo como castigo por haberla abandonado siendo niña (Pole, 1995: 10).

A pesar de aquello, su experiencia se transformó en un ejercicio para escribir como mujer, evadiéndose de la realidad, en este caso, de los discursos masculinos. Sobre este último tema, es pertinente recordar un pequeño detalle: al publicar sus diarios fueron eliminadas de los originales, por voluntad de la autora, las partes eróticas que cada uno de los volúmenes poseía. Dicha decisión es un acto más patriarcal aún que lo expuesto anteriormente.

Anaïs Nin, con su literatura erótica -aunque haya sido por encargo- abrió un nuevo camino dentro de la escritura hecha por mujeres, un camino cuya labor fue crear personajes, protagonistas femeninas, que tomaran la

iniciativa, que rompieron con los papeles sexuales pasivos conocidos hasta la fecha y que históricamente se habían atribuido a la mujer.

La escritura de Nin en los 1930's examinó un universo específicamente centrado en lo femenino, sus formas literarias experimentales trazaban los contornos psicológicos de la imaginación de la mujer. En la creación de paisajes femeninos interiorizados y erotizados el trabajo de Nin es absolutamente único, pero sus métodos narrativos experimentales derivaban de su temprano interés en el surrealismo y de su psicoanálisis en curso. En ambos, tema y estilo, el trabajo de Nin estaba claramente en desacuerdo con el clima literario de los treinta y fue malentendido por los editores y agentes literarios que lo examinaron (...) en lugar de darle la espalda a la realidad exterior, la poesía de Nin registra los efectos subliminales de esa realidad en la psiquis individual. Trazando los efectos de la conciencia social sobre la mente individual, de lo público en lo privado, de la civilización en el arte, Nin se rebeló en contra de los valores culturales de su tiempo y gritó en contra de la penetrante violencia y agresión aparente del mundo a su alrededor (Benstock, 1994: 430-435)¹⁵.

¿Qué importa la teoría feminista y todas las derivaciones que giran en torno a ella? Investigaciones que, por lo demás, no entregan soluciones concretas, verdaderamente prácticas y descansan en discusiones que comienzan y terminan en grandes volúmenes que, en definitiva, confunden más que aclaran. No hay que olvidar, que, hoy en día, la literatura escrita por mujeres es una realidad. Ante tanta complicación por dar vida a un movimiento feminista y dejando de lado, en muchos casos, el rescate de la literatura hecha por

15) Nin's writing in the 1930s examined a specifically female-centered universe, its experimental literary forms tracing the psychological contours of woman's imagination. In its creation of eroticized and internalized female landscapes Nin's work absolutely unique, but its experimental narrative methods derived from her early interest in Surrealism and her ongoing psychoanalysis. In both subject and style, then, Nin's work was clearly at odds with the predominant literary mood of the thirties and was misunderstood by the publishers and literary agents who examined it (...) Rather than turning its back on external reality, Nin's poem registers the subliminal effects of that reality on the individual psyche. Tracing the effects of the societal consciousness on the individual mind, of the public on the private, of civilization on art, Nin rebelled against the cultural values of her time and cried out against the pervasive violence and aggression apparent in the world around her (Benstock, 1994: 430 y 435).

mujeres y para mujeres, cito las siguientes palabras que poseen una potencia que logra extraer de la literatura erótica interesantes imágenes, provocando miles de sensaciones que van más allá, incluso, de lo que sencillamente puede ser catalogado como masculinista, feminista o, sencillamente, femenino... Si, a fin de cuentas, ¿qué importa quién está hablando?:

En la época que nos dedicábamos a escribir relatos eróticos a dólar la página, me di cuenta de que durante siglos habíamos tenido un solo modelo para este género literario: los textos de autores masculinos. Yo era ya consciente de que existía una diferencia entre el tratamiento dado a la experiencia sexual por los hombres y por las mujeres. Me constaba la gran disparidad existente entre lo explícito de Henry Miller y mis ambigüedades, entre su visión humorística del sexo y mis poéticas descripciones de relaciones sexuales contenidas en los fragmentos no publicados de mi Diario. Como escribí en el volumen tercero de aquél, experimentaba el sentimiento de que la caja de Pandora contenía los misterios de la sensualidad femenina, tan distinta de la masculina, que el lenguaje del hombre no resultaba adecuado para describirla.

Creía que las mujeres eran más aptas para fundir el sexo con la emoción y con el amor, y para escoger a un hombre antes que caer en la promiscuidad. Me di cuenta cuando escribí mis novelas y el Diario, y aún lo vi más claro cuando empecé a dar clases. Pero aunque la actitud de las mujeres hacia el sexo fuera por completo distinta de la masculina, aún no hemos aprendido a escribir sobre el tema.

Estos relatos eróticos los escribí para entretener, bajo la presión de un cliente que me pedía que “me dejara de poesía”. Creí que mi estilo derivaba de una lectura de obras debidas a hombres y por esta razón sentí durante mucho tiempo que había comprometido mi yo femenino. Olvidé estos relatos. Releyéndolos muchos años más tarde, me doy cuenta de que mi propia voz no quedó ahogada por completo. En numerosos pasajes estaba utilizando intuitivamente un lenguaje de mujer, viendo la experiencia sexual desde la perspectiva femenina. Al final, decidí autorizar la publicación de mis relatos eróticos porque muestran los esfuerzos iniciales de una mujer en un mundo que había sido del dominio exclusivo de los hombres.

Los Ángeles, septiembre de 1976

Anaïs Nin (Nin, 1990: 381).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIEL, Henri Frédéric, *En Torno al Diario Íntimo*. Valencia, Pre-textos, 1996.
- ARRIAGA, Mercedes, “El diario como novela: A donde el corazón te lleve”, en *Tropelías*. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada, nº 7-8, Huesca, pp. 37-44, 1999.
- BAIR, Deirdre, *Anaïs Nin Biographie*. Paris, Stock, 1995.
- BENSTOCK, Shari, *Women of the Left Bank*. Paris, 1900-1940. Austin, U.S.A., University of Texas Press, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Ficción y Dicción*. Barcelona, Lumen, 1993.
- HEILBRUN, Carolyn G., “No-autobiografías de Mujeres “Privilegiadas”: Inglaterra y América del Norte”. *Anthropos*, 125, pp. 106-112, 1991.
- HEMINGWAY, Ernest, *París Era una Fiesta*. Barcelona, Seix Barral, 1964.
- LEGMAN, G., “Introduction”, en KEARNEY, Patrick J. (ed.): *The Private Case*. London, Jay Landesman, 1981.
- LEJEUNE, Philippe, *El Pacto Autobiográfico y Otros Estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1975.
- MAY, George, *La Autobiografía*. México, Fondo de Desarrollo Económico, 1972.
- MOI, Toril, *Teoría Literaria Feminista*. Madrid, Cátedra, 1992.
- NIN, Anaïs, *Diario II*. Barcelona, Plaza & Janes, 1966.
- Diario III*. Barcelona, Bruguera, 1969.
- Journal 3*. Paris, Stock, 1969.
- Delta de Venus*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1977.
- Incesto*. Madrid, Siruela, 1995.
- Fuego*. Madrid, Siruela, 1996.
- PIA, Pascal, *Feuilletons littéraires*. Paris, Fayard, p.799, (1955-1964).
- ROSSETTI, Ana, *Alevosías*. Barcelona Tusquets, 1991.
- SMITH, Sidonie, Hacia una Poética de la Autobiografía de Mujeres. *Anthropos*, 125, pp. 93-105, 1991.

LAS REPRESENTACIONES DEL CUERPO EN *EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA* DE ALEJANDRA PIZARNIK

Núria CALAFELL SALA
Universidad Autónoma de Barcelona

En el salto que Flora Alejandra Pizarnik, nombre que encabeza el primer libro de poemas de la autora, *La tierra más ajena* (1955), realiza hacia el simple Alejandra Pizarnik con el que firmará el resto de sus libros no puede verse un acto infantil y caprichoso, pues obedece a la elección de una estrategia de construcción que nos hablará de la inutilidad de mantener dicotomías o falsas distinciones entre el ser y el parecer, entre la persona y el personaje, y entre lo privado y lo público.

Cuando escribe: “Por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura” (2003: 200) pone de manifiesto su condición de borde, al mismo tiempo que señala su naturaleza artificiosa y contradictoria: no hay vida porque esta es literatura, y al fundamentarse sobre la palabra, desposee al que se le entrega. Sin embargo, es el único medio con el que se encuentra para recuperar lo expropiado.

Partir desde una retórica del cuerpo implicará activar todas estas significaciones, puesto que el cuerpo es un *entre* que establece contactos opuestos, y es también un tropo que expone la falta para conjurarla.

1.- EL CUERPO: UN NUEVO LENGUAJE POÉTICO

Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra
Hélène Cixous: “La joven nacida”

Luce Irigaray en “La boda entre el cuerpo y la palabra” defiende una unión con el otro a través del cuerpo, y más específicamente de la caricia, pues ésta “es gesto-palabra que franquea el horizonte o la distancia de la intimidad consigo” (1998: 37). También Hélène Cixous aboga por una escritura en la que la mujer hable desde su cuerpo, para que “invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos” (2001: 58). Paralelamente, Julia Kristeva sugiere la manifestación de la *chora* o lenguaje de lo semiótico, de lo primigenio, de lo que se expresa a través de los sentidos y los fluidos; y exhorta a “que un cuerpo se aventure finalmente fuera

de su refugio, se arriesgue en sentidos so capa de palabras” (2004: 210). De esta manera, desde el cuerpo se asume la posibilidad de romper con cualquier límite, de traspasar las fronteras que durante tanto tiempo y a causa de una visión logocéntrica del mundo marcaron el lugar de la mujer en la escritura. A partir de ahora, se articulará un lenguaje distinto que afectará no sólo a la literatura sino también al lenguaje crítico de autoras como las citadas, quienes levantarán una voz teórica de fuerte influencia deconstructivista¹.

Al reivindicar un lenguaje femenino que pase por el cuerpo y sus significados llevan a cabo una (re)lectura de y desde la marginación y ponen en primera línea lo que hasta entonces se había tenido por secundario e insignificante. Ellas recuperan el binomio cuerpo/escritura de mujer para mostrar así las fisuras de un discurso que, si bien parte de una anulación -todo ejercicio de escritura supone una desapropiación, puesto que implica trasladarse al dominio de lo público, de lo compartido y conocido por muchos-, acaba favoreciendo un reconocimiento y un reencuentro, el de la mujer consigo misma y con su lugar en el mundo y en la literatura.

Por todo ello, el cuerpo se convierte en el borde paradójico derrideano: él es “corps” y “corpus”, sujeto y objeto, ser y parecer; en definitiva, vida y literatura. En él no existen fronteras ni límites, porque su función es más que física o carnal: es permitir la fluctuación de lo interior con lo exterior y viceversa, es aceptar “lo Propio, lo mío, o sea, el bien, y lo que lo limita: luego, lo que amenaza mi-bien (entendido siempre por bien sólo lo que es bueno para mí) es el *otro*” (Cixous, 2001: 24-25). Para la mujer, además, es penetrar en el lugar de lo prohibido y levantar la voz hasta ahora vetada, es encontrar una apertura que la lleve más allá de lo imaginado.

En efecto, cuando una autora como Alejandra Pizarnik exponga su cuerpo en el texto y quiera resignificarlo como palabra propia pondrá de manifiesto esta paradoja: él será la base para un nuevo sujeto que se salve del vacío del no ser (“Si hablo tanto de mi cuerpo y si tanto medito en él es porque

1) Pese a la cantidad de tinta que se ha gastado en torno a la problemática de esta teoría, me quedo con la definición que Jacques Derrida da en *Memorias para Paul de Man*: “la deconstrucción no es una operación que sobreviene después, desde el exterior, un buen día; está siempre en obra en la obra; uno sólo debe saber cómo identificar el elemento correcto o incorrecto, la piedra correcta o incorrecta; y la correcta, desde luego, siempre resulta ser, desde luego, la incorrecta” (1998: 82). En otras palabras, deconstruir es ver aquello que está en el texto pero que se ha pasado por alto o no ha sido tenido en cuenta por ser considerado poco relevante o sin importancia.

no hay nada más”, 2003: 223), pero también el motivo de una enajenación casi absoluta: “Vi una vieja mendiga durmiendo en el suelo abrazada a una muñeca. (Yo no la vi. Mis ojos la vieron)” (2003: 186). La voz que habla en casi todos sus textos lo hace desde la conciencia de una falta (de unidad, de lenguaje, de singularidad, de amor, de creencia) que debe ser sustentada y superada a lo largo de toda su trayectoria literaria por diferentes figuras o máscaras, entre ellas el cuerpo. Puede pensarse entonces que asimilarlo es asimilar la falta y con ello darle a esta última una voz, una forma, un rostro a través de los cuales conjurarla. En este sentido, el cuerpo podrá entenderse también como una figura tropológica que constituye y despoja a un mismo tiempo².

Pese a que este tipo de escritura vincula la obra de Alejandra Pizarnik con la tradición de una escritura femenina, no hay que olvidar que en la elección de una genealogía que la (re)afirmara en el mundo de las letras como persona y personaje tuvo mucho que ver la lectura de aquellos escritores considerados malditos que, al igual que en el caso de las mujeres, tuvieron que crear una voz y una escritura otras, situadas en el afuera de lo convencional. Entre ellos destaco a Antonin Artaud, no sólo porque lo traduce en una bella edición de textos seleccionados, sino porque es la gran influencia que recibió al final de su vida, cuando la dislocación era manifiesta e irreparable. La defensa que este hace de una poesía corporal, en la que el grito inarticulado y el gesto se constituyan como los dos ejes de una nueva expresividad será muy bien acogida: “*El teatro y su doble*. Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable [...] Una vida que sea lo que las ideas sobre el teatro de Artaud. *Lo imposible materializado con su doble o posible o reflejo miserable de lo otro, los grandes deseos investidos de realidad viva, tangible, audible, visible*” (Pizarnik, 2003: 455; el subrayado es mío). En otras palabras, se trata de decir lo indecible mediante la aceptación de la fragmentación y del peligro de la alteridad, pero también a través de la utilización del cuerpo y todas sus metáforas. En la poética de ambos, donde el lenguaje convencional se rechaza por inútil e insuficiente, el cuerpo va a cobrar un significado parecido

2) Utilizo parte de la reflexión que Paul de Man realiza en “La autobiografía como desfiguración” en primer lugar porque sus ideas me parecen fundamentales para entender textos de la talla de Alejandra Pizarnik, donde la categoría de indecidible está en la base de su escritura; en segundo lugar porque su noción de lo autobiográfico como una figura de lectura que se da en cualquier texto me permite trabajar sobre los distintos géneros que cultivó la argentina partiendo de esta idea central de la expropiación/autorestauroación que es toda escritura. Ver LOUREIRO, 1991: 113-118.

al concepto de semiótica expuesto por Julia Kristeva, ya que se entenderá como el lenguaje de lo primigenio, de lo que existía antes de que el hombre, con su pensamiento bipartidista, lo corrompiera. El resultado será la publicación, en 1968 y 1970, de sus dos últimos poemarios, con los que inicia una nueva etapa poética en la que la conciencia de la desintegración del yo se trasladará a la estructura formal de los textos y a los recursos retóricos que utilizará para moldear este simulacro de voz, de rostro y de cuerpo que es toda su obra.

2.- EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA: UN ESPACIO PARA LA CORPORALIDAD

*Me gustaría, como Artaud, escribir sobre
la disonancia con la mayor belleza posible*
Alejandra Pizarnik: *Diarios*

En una de sus anotaciones personales, Alejandra Pizarnik opinaba respecto al libro: “pocas veces se han hecho tales esfuerzos para aclarar lo indecible” (*Diarios*: 464). En efecto, este es uno de los trabajos más intensos para hacer del cuerpo del poema un espacio propicio para la reflexión sobre una serie de cuestiones tan inefables como el conflicto de una identidad que se sabe múltiple, el deseo, la soledad o el eterno conflicto que se mantiene con el silencio, “única tentación y la más alta promesa” (Pizarnik, 1975: 248)³.

Si “Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura” (1975: 247), deberemos preguntarnos cuál es esta herida, de dónde procede y cómo puede ser subsanada. Una posible respuesta nos la da la misma poeta en el prólogo que escribió a propósito de Antonin Artaud, titulado “El verbo encarnado”:

Su herida central es la inmovilidad interna y las atroces privaciones que se derivan: imposibilidad de sentir el ritmo del propio pensamiento (en su lugar yace algo trizado desde siempre) e imposibilidad de sentir vivo el lenguaje humano: *Todos los términos que elijo para pensar son para mí TÉRMINOS en el sentido propio de la palabra, verdaderas terminaciones...* (Pizarnik, 2001: 8-9).

3) Se trata de una expresión que va a repetir en otras ocasiones y con variantes mínimas, tal como aparece en el poema “Fuga en lila” de *El infierno musical*: “Si silencio es tentación y promesa” (2000: v. 3); o en sus *Diarios*: “Alguien sabe al fin que el silencio es tentación y promesa” (2003: 279). De esta manera consigue crear una escritura autofágica en la que se alimentará de sí misma y de sus modelos.

El problema, pues, tiene que ver con un enfrentamiento del sujeto con sus propias limitaciones y con las que le ofrece el texto-palabra: en el primer caso, la separación con el propio pensamiento conlleva una explosión del sujeto, quien no muere para desaparecer por completo sino para resurgir como una multiplicidad; en el segundo caso, la abstracción del lenguaje pondrá de manifiesto la necesidad de una nueva forma de expresión que pase por la corporalidad: “Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo” (Pizarnik, 2001: 11). En este sentido, creo que *Extracción de la piedra de locura* nace con la posibilidad de ser solución cuando, partiendo de una idea de disonancia (“Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada”, en “Extracción de la piedra de locura”, fragm. IV)⁴, se intenta que el lenguaje (esas damas de rojo vampíricas que aparecen en “Sortilegios” y que mantienen al sujeto “como rehén en perpetua posesión”, línea: 13) gane un sentido distinto mediante su carnalización: Yo presentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo (fragm. XXVIII).

El sujeto presente una escritura que “materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo” (Cixous, 2001: 55), aunque aquí la asemeja a un animal -símbolo de lo más primitivo, pero también de lo más inconscientemente vital- que contiene en sí mismo el sentido de la vida que hay que trasladar al poema: un rumor de órganos vivos que haga de la palabra un signo, un emblema; un calor que la convierta en refugio o morada alentadora para el poeta; un corazón que contenga el centro, lo más esencial, aquel significado primero que se perdió en la noche de los tiempos; y una respiración que la mantenga viva y duradera. No obstante, lo que tiene más interés de esta nueva escritura corporal es que facilita un equilibrio entre lo que está afuera, cuyo ritmo viene marcado por la musicalidad de las voces con las que habla el yo desdoblado, y lo que está adentro, “las imágenes de las sombras interiores” (Pizarnik, 1975: 251) que sólo pueden ser aludidas con el silencio.

A partir de aquí, el cuerpo también se hace verbo, al nutrirse de toda una gama de significaciones que hacen de él la columna vertebral del poemario: es la representación más física de un yo que se sabe “Alma partida, alma compartida” (“Extracción de la piedra de locura”, fragm. XV) y, como tal, es una prosopopeya, un enmascaramiento del sujeto que se mira en él

4) PIZARNIK, 2000. Todas las citas proceden de esta edición, por lo que sólo indicaré el número de verso, de línea o de fragmento.

para llegar a lo más profundo de su infierno interior: “mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar / y de mi ser confusos y difusos” (“Extracción de la piedra de locura”, fragm. XXIII, vv. 1-2). Por eso, en unos textos donde se insiste repetidamente en la entrega del yo a una escritura que la conduzca a lo más interno⁵, a ese jardín que aparece en sus textos y que ella define como “*el centro del mundo*” (Pizarnik, 1975: 247)⁶, no debe extrañar que el cuerpo, junto con la voz -ambas reducidas a una vulnerable rama-, se ofrezcan a un viento que, pese a su violencia, es también una manera de llegar a lo más profundo⁷: “Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral” (“Caminos del espejo”, fragm. V). Igualmente, en “Tête de jeune fille (Odilon Redon)” el cuerpo, en su sacrificio, sufrirá una doble muerte:

de música la lluvia
de silencio los años
que pasan una noche
mi cuerpo nunca más
podrá recordarse

Por un lado, si entendemos el verbo “recordarse” en el sentido de “reconocerse” podemos considerar que el cuerpo sufre un enajenamiento y deja de ser una entidad real para convertirse en la imagen de sí mismo, tal como queda atestiguado en el último poema del libro, “Noche compartida en el recuerdo de una huida”: “Y lo absurdo de mi costado derecho, lo absurdo de un sauce inclinado hacia la derecha sobre un río, mi brazo derecho, mi oreja derecha, mi pierna derecha, mi posesión derecha, mi desposesión. Desviarme hacia mi muchacha izquierda” (líneas: 7-10). Por el otro, si lo entendemos en el sentido de “despertarse”, añadimos un nuevo valor al proceso, ya que sólo

5) Valgan como ejemplo “Vértigos o contemplación de algo que termina”, donde el deshojarse de una lila -identificable con el sujeto poético- puede interpretarse como una consagración a lo esencial del ser, ya que hacerlo le permite ocultar “su antigua sombra” (v. 3); y “Las promesas de la música”, en el que define la vida entera como “la mímica de las ofrendas” (líneas: 4-5).

6) Se trata de una cita de Mircea Eliade.

7) Así se deduce de uno de los comentarios de la autora: “Embostida por el viento, voy por el bosque, me alejo en busca del jardín” (1975: 248).

puede ser en la noche, momento propicio para que despierte el inconsciente⁸, cuando el cuerpo se sumerja en su propio sueño e intente acceder a ese “jardín de lilas del otro lado del río” (“Rescate”, línea: 1). Al asociarse a la escritura, este se percibe también como lo más esencial, aquello que conecta al sujeto con un estado original y pre-humano en el que se rompen todos los límites: el hombre deja de ser una unidad y se desdobra incluso en su antagónico, el animal; la imposibilidad de dar forma a aquellos pensamientos más internos y difíciles desaparece; y lo desconocido que siempre asusta, se acepta porque se presenta como cuerpo. Por este motivo, en “Extracción de la piedra de locura” anota: “Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños” (fragm. XXVII), porque es en contacto con ellos que el yo logra despertar a la otra realidad.

En este contexto, escribir con el cuerpo se convierte en la primera necesidad del sujeto poético, quien pretende así reflexionar sobre la alteridad (“Nada pretendo en este poema si no es desanudar mi garganta”, escribe en “Extracción de la piedra de locura”, fragm. XXI) y evitar, al mismo tiempo, que el hecho de extraer la piedra de la locura de sí no se convierta en un fracaso, como deducimos que sucede en *El infierno musical*, título muy apropiado para un libro que nos habla también de una disonancia pero sin plantear más solución que la aceptación de la ruptura definitiva (“No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”, “Piedra fundamental”, líneas: 1 y 64) y del desequilibrio absoluto (“La soledad sería esta melodía rota de mis frases”, “La palabra del deseo”, línea: 18). Aquí, en cambio, el cuerpo es todavía un recurso porque, al contener lo externo y lo interno, el yo y el otro, es el único que ayuda a que el lenguaje abandone su impureza y exprese lo no marcado, lo desconocido. Es por ello que el sujeto se impone “Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz” (“Caminos del espejo”, fragm. XIX), y más adelante exhorta al otro que lo enmascara a hablar “de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición” (“Extracción de la piedra de locura”, fragm. III). Con la referencia al dolor en los huesos, “armazón

8) Ana Soncini, en un interesante estudio sobre el significado de la noche en la poesía de la autora, llama la atención sobre este aspecto: “al tiempo de la noche, por el contrario, se asocian bien la profundidad del inconsciente, de lo misterioso e imprevisible, las revelaciones más arcanas y originarias, junto con ecos prenatales mezclados con llamados de muerte” (1983: 145).

del cuerpo, su elemento más esencial” (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 579), pone de manifiesto que el mismo dolor que siente en el espíritu -anunciado en el epígrafe que encabeza el último de los poemas aquí citados- se traslada al cuerpo, quien lo contiene y lo declara, para intentar exorcizarlo. De ahí también que mencione la vibración en la médula, siendo ésta el lugar en el que los antiguos creían que habitaba el alma: si tiembla es porque ésta también lo hace⁹. En consecuencia, no será casual la mención a esta mirada de luces y sombras, en la que se mezclan el día y la noche, lo aparente y lo real, porque son los ojos un camino que conecta aquello que está afuera con lo que está adentro del ser. Y lo mismo con la respiración: querer hablar de ella, es querer hablar de la tensa relación del yo con el lenguaje, ya que es en la “entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre” (“Sortilegios”, líneas: 7-8) donde se colocan las damas vestidas de rojo que lo simbolizan.

2.1- La manifestación de la otredad a través de los sentidos

Ella hace de repente circular otra manera de conocer, de producir, de comunicar, en la que cada uno es siempre más de uno, en la que su poder de identificación desconcierta.

Hélène Cixous: “La joven nacida”

Aunque son muchas las maneras con las que se puede expresar la alteridad de un alma fragmentada, Alejandra Pizarnik optará por utilizar tres retóricas con un mismo objetivo: dar cierto orden a la escisión de un sujeto que anhela, antes que nada, llegar a un estado anterior de la existencia humana en el que todo tenga un significado completamente nuevo. La primera de ellas, y quizás la más importante, será el desdoblamiento en distintas figuras: desde la niña de “Cantora nocturna” hasta la marioneta de “Noche compartida en el recuerdo de una huida”, pasando por el cadáver de “Un sueño donde el silencio es de oro” o la loba de “Extracción de la piedra de locura”. La segunda consiste en la despersonalización del yo a través de la utilización caótica de las tres primeras personas verbales, tal como aparece en “Extracción de la piedra de locura”: “No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra” (fragm. III). La tercera, en cambio, supone trabajar sobre los sentidos corporales, puesto que con ellos puede, por un

9) Léase, por ejemplo, uno de los fragmentos que decidió publicar de sus *Diarios*: “En suma, “se trata de un problema musical o de un temblor en ese lugar al que se refieren los demás cuando dicen “alma”” (2003: 321).

lado, representar la principal problemática de un individuo que se siente presa de las voces de “En la otra madrugada” (“Escucho grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón”, líneas: 1-2) y de “El sol, el poema” (“El misterio soleado de las voces en el parque”, v. 3)¹⁰; de los ojos de “Continuidad” (“Pero quién habla en la habitación llena de ojos”, líneas: 2-3); y, sobre todo, de las manos extrañas que aparecen “aferradas a su prisión de huesos de mal agüero” (“Desfundación”, líneas: 1-2), “crispadas” (“Figuras y silencios”, v.1) o intentando salvarle de su infierno interior: “Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo” (“Caminos del espejo”, fragm. XIX). Por otro lado, son también una manera de hacer entrar lo otro que está afuera y que acecha constantemente, por lo que, al activarlos, el cuerpo se abre y se convierte en ese algo abyecto que Julia Kisteva definió en *Poderes de la perversión*: “Sólo experimento abyección cuando un Otro se instaló en el lugar de lo que será “yo” (moi). No un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión” (2004b: 19). En otras palabras, el cuerpo y el sujeto adquieren la categoría de bordes, de intermedios que unen y separan, conectan y enfrentan.

Como vimos, la mirada -asociada a los ojos y a los espejos que devuelven la imagen de la otra que se es- se interpreta como un puente de acceso a lo más profundo del yo, donde se encuentran esas imágenes silenciosas que pretende rescatar: “Veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas” (“En la otra madrugada”, línea: 1). Igualmente, la voz metamorfoseada en grito -siendo la máxima expresión de la “agonía, “palabra” explotada, destrozada por el dolor y la cólera” (Cixous, 2001: 57)- permitirá que en las noches de trabajo y escritura, lo que está del otro lado cruce la frontera y se instale en el lugar del yo: “Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva” (“Nuit du coeur”, línea: 2). Por eso en “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos”, extenso poema en prosa en el que se plantea la realidad de un sujeto meramente textual, convertido él mismo en cuerpo poético, constata que “hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad” (líneas: 42-43) y que es parte de sí. No debe extrañarnos, pues, que decida sellarlos,

10) En ambos casos, tanto el corazón como el parque pueden leerse como espacios que guardan y refugian, y, por consiguiente, encubren. Así se deduce de textos como “Adioses del verano”, donde el sujeto desea “estar muerta y entrar también yo en un corazón ajeno” (línea: 3); o “Caminos del espejo”, donde el corazón se identifica con una máscara: “Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene” (fragm. IV).

y así controlarlos, en “Caminos del espejo”: “Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa. Boca cosida. Párpados cosidos” (fragm. X). Ambos sentidos se entenderán también como la posibilidad de acceder a un espacio primigenio - aquí muy relacionado con la infancia-, de ahí que se nos hable de la voz de una niña (en “Cantora nocturna” o en “Fragmentos para dominar el silencio”), y de la necesidad de una mirada que contenga la inocencia más pura (en “Caminos del espejo”, fragm. I).

Por lo que se refiere al tacto, va a encontrar su objeto de manifestación en el sexo, momento en el que la abolición de cualquier límite es total: el cuerpo decide abrirse y aceptar todo lo se le da, tal como puede observarse en el doble juego de “Extracción de la piedra de locura”: “luego de analizar los colores y las formas, me encontré haciendo el amor con un muchacho viviente en el mismo momento que el del cuadro se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados” (fragm. XV).

Lo interno y lo externo se unen en un mismo acto: mientras en la realidad aparente ella es poseída por un muchacho indefinido, en la realidad del sueño, evocada con los “párpados cerrados”, se ve poseída por otro muchacho, esta vez el de un cuadro al que ya ha hecho alusión en el fragm. XIII. De esta manera, el sexo hace que el yo se convierta en sujeto y objeto de sí mismo, en un ser abyecto que se abandona a sus instintos: “Retrocedía mi roja violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas” (“Extracción de la piedra de locura”, fragm. XXVIII). Además, si tenemos en cuenta que “la conducta sexual, más que cualquier otra, estaba sometida a reglas muy estrictas de secreto, decencia y modestia, de tal modo que la sexualidad se relaciona de una forma extraña y compleja, a la vez con la prohibición verbal y con la obligación de decir la verdad” (Foucault, 1990: 46), el contacto sexual adquiere un sentido nuevo y negativo (léase “Como agua sobre una piedra”), ya que puede leerse como una metáfora más del dolor de la palabra femenina que se escribe y transgrede el orden de lo prohibido, desgarrando todo su ser y restituyéndole “sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados” (Cixous, 2001: 61). La escritura, que es ley de contención, sufre así una fractura importante: frente a ella se sitúa el sujeto quebrado, rajado y en proceso de vaciamiento de estos textos para hacer de ella un espacio de reencuentro y de (auto)reparación.

En cuanto al gusto, es, como el anterior, uno de los sentidos más peligrosos para la aparición de la otredad, puesto que el alimento, como la bebida, son dos elementos externos que, al introducirse en el cuerpo, hacen que penetre todo lo que forma parte del afuera y lo contamine: “Un alimento

sólo se vuelve abyecto cuando es un borde entre dos entidades o territorios distintos. Frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no-humano” (Kristeva, 2004b: 101). Como es bien sabido, la comida y la bebida son dos funciones específicas del organismo humano, especialmente identificadas con la condición femenina, ya que es la mujer la que, al dar de mamar al hijo, lo alimenta y lo llena de deseos voluptuosos. No obstante, en un texto donde continuamente se está intentando representar a un sujeto-víctima, el comer y el beber van a manifestar la desolación y el desvalimiento en el que se encuentra el yo, quien no sólo abandona esta función primordial -en un gesto más para la androginación con que se reviste su cuerpo- sino que la convierte en verdugo de sí misma. Así se lee en “Sortilegios”: “siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar” (líneas: 5-6), o en “Extracción de la piedra de locura”: “sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban” (fragm. XI). Ahora bien, la sed y el hambre también pueden ser metáforas de su deseo más intenso de constituirse en lenguaje. Por eso en “Cantora nocturna” es el canto de la niña la que “corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso” (líneas: 7-8). Al satisfacerlas, el cuerpo se abrirá a la alteridad, rompiendo toda frontera con su naturaleza humana y mezclándose con lo más bajo e instintivo, tal como acontece en “Caminos del espejo”: “Y la sed, la memoria es de la sed, yo abajo, en el fondo, en el pozo, yo bebía, recuerdo” (fragm. VIII). En este sentido, puede pensarse que carnalizarse en el lenguaje implica aceptar una naturaleza ab-yecta, es decir, expulsada, expropiada de sí, de la palabra, del mundo. Llenar el vacío será posible, pero el precio que se pagará será muy alto.

2.2- El canto y el silencio: un equilibrio entre lo externo y lo interno

En la palabra femenina, al igual que en la escritura, nunca deja de asomar lo que sigue conservando el poder de afectarnos por habernos antaño impactado y conmovido imperceptiblemente, profundamente: el canto.

Hélène Cixous: “La joven nacida”

En esta mezcla de espacios que supone la representación escénica de un cuerpo, la paradoja de una voz transmutada en canto -y en palabra- que es atraída por la fuerza del silencio, no es algo que pueda sorprendernos, puesto que ambos son las dos caras de una misma moneda: si el primero de ellos simbolizará todo lo que queda en el afuera del cuerpo, aquello que lo envuelve

y lo penetra, el segundo se referirá al adentro, donde todo sucede en una calma anuladora. Situarlos en un mismo nivel obedece a una voluntad de hacer frente al único y verdadero dolor del sujeto, anunciado de forma clara y concisa en su famoso ensayo sobre “La condesa sangrienta”: “Creo que la melancolía es, en definitiva, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto” (1976: 50). Ana Soncini da una buena explicación a esta ambigüedad al considerar:

Será la tormentosa búsqueda de la palabra más pura y cristalina, que verifica la existencia del silencio e idealmente lo promete, la que guiará constantemente a la poeta argentina, en la tentativa de articular el conflicto más ardiente en el que se debate, es decir, el conflicto entre enunciación y enmudecimiento, entre luz y oscuridad (1990: 8).

A partir de aquí, se comprende que en “Caminos del espejo” escriba: “Deseaba un silencio perfecto. / Por eso hablo” (fragm. XII), contrastando con lo que antes ha expuesto en “Fragmentos para dominar el silencio”: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino” (fragm. III). En efecto, si en este último defiende la necesidad de usar el lenguaje (representado en el verbo “decir” en sus dos formas temporales) y la poesía (“mi poema”) para evitar caer en la tentación del silencio, en el anterior plantea exactamente lo contrario: si habla es porque desea encontrar ese silencio total en el que se manifiesten las imágenes y los gestos que Antonin Artaud pretendía recuperar en su búsqueda incansable de un nuevo lenguaje, y que ella intenta reproducir mediante un diálogo constante con la pintura: desde el mismo título, con el que alude al conocido cuadro de Jérôme Bosch, hasta un poema como “Tête de jeune fille (Odilon Redon)”. De hecho, los dos

formarán parte de una esencialidad¹¹, por lo que también ellos se entenderán como alternativas al lenguaje. Esto explicaría que se revistan de una corporalidad similar: así, si “al negro sol del silencio las palabras se doraban” (“Camino del espejo”, fragm. XI), “Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto” (“Cantora nocturna”, líneas: 2-4). Por otro lado, ponerlos en funcionamiento ayudará a restablecer un orden entre los dos espacios, hasta el punto de que la angustia que siente por la cada vez más intensa propensión del silencio a ocupar el lugar del canto, se transforme en un pequeño goce. De ahí que sirvan por igual de refugio o guarida: el primero, en “Extracción de la piedra de locura”, donde el sujeto pide “un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (fragm. IV)¹²; el segundo, en “Noche compartida en el recuerdo de una huida”:

Proyectada hacia el regreso, cúbreme con una mortaja lila. Y luego cántame una canción de una ternura sin precedentes, una canción que no diga de la vida ni de la muerte sino de gestos levísimos como el más imperceptible ademán de aquiescencia, una canción que sea menos que una canción, una canción como un dibujo que representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos (líneas: 45-51).

11) El canto, por ejemplo, se identifica con “la primera música, aquella de la primera voz amorosa, que toda mujer mantiene viva” (Cixous, 2001: 56). Por eso nos encontramos con dos textos que van a recordar la lírica tradicional asociada con la música y la palabra primera: en “Escrito en el Escorial”, el sujeto dice llamar al otro “en pequeñas canciones / miedosas del alba” (vv. 3-4), mientras que en “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” los materializa en los conocidos versos: “*Al alba venid, buen amigo, al alba venid*” y “*amigo al que yo más quería*” (líneas: 79 y 80-81). Además, como lenguaje primigenio, se relaciona también con el mundo infantil en “Desfundación”: “La infancia implora desde mis noches de cripta. / La música emite colores ingenuos” (vv. 3-4); o en la “niña densa de música ancestral” que aparece en el primero de los “Fragmentos para dominar el silencio”.

12) Una expresión que repetirá en una de sus anotaciones para referirse, precisamente, al cuerpo del texto: “mis cambios de formas, lo que yo llamaría cambios espaciales, tienen por objeto hallar un espacio literario como una patria o, si esto es demasiado, como la choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (2003: 465; el subrayado es mío).

Si bien es cierto que es una petición *post mortem*, el hecho de que pida una canción que carnalice su pensamiento más profundo, explica muy bien esta interacción entre lo más interno del ser y su exteriorización, hasta tal punto que se reflejará también en el cuerpo textual, donde nos encontramos con la misma oscilación entre un movimiento musical, reflejado a través de unos poemas en prosa que (re)escriben la misma disonancia del yo; y un movimiento silencioso expuesto por los breves poemas en verso que tienden hacia una concreción absoluta de su sentir.

2.3- Un movimiento inverso: la expulsión de lo interno a través de los fluidos

No escribiré hasta que mi sangre no estalle

Alejandra Pizarnik: *Diarios*

En un contexto en el que los límites se diluyen, los fluidos también acaban por tener significación metafórica: todos ellos marcan espacios fronterizos, dibujan identidades en contacto y, al ser lo que el cuerpo expulsa de sí, son indicativos de una mancha: “A diferencia de lo que entra en la boca y nutre, lo que sale del cuerpo, de sus poros, y de sus orificios, marca la infinitud del cuerpo propio y provoca la abyección” (Kristeva, 2004b: 143). Así, por ejemplo, el excremento y la sangre menstrual juegan con esta ambivalencia, al ser un peligro que procede del exterior para amenazar al interior o viceversa, mientras que las lágrimas y el semen nos hablan de particularidades genéricas pero carecen de valor de polución.

En su uso más frecuente, el llanto se asocia al dolor y a la tristeza inherente a la condición humana: “siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar” (“Sortilegios”, líneas: 5-6). Sin embargo, en alguien a quien le ha sido negado el poder de la palabra e incluso del pensamiento, las lágrimas pronto se convierten en una metáfora del lenguaje que se desborda y sólo puede ser expresado mediante el gesto: “En un himno harapiento rodaba el llanto por mi cara” (“Extracción de la piedra de locura”, fragm. XXIX). Expulsarlo de sí implicará entrar en el terreno de lo prohibido, en el espacio de los otros que se muestran indiferentes ante su reclamo: “llora la niña loba. Ningún dormido la oye. Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz” (“Extracción de la piedra de locura”,

fragm. X). Es por todo ello que pasa a ser uno de los fluidos más peligrosos, puesto que es el que mejor habla de la rebelión de la poeta, quien anuncia “un llanto detrás de la música” (“Las promesas de la música”, línea: 3) para advertir que, en el reverso de toda su obra -y en el de toda escritura femenina-, hay un cuerpo que se entrega con dolor. Ahora bien, por su mismo significado, pronto se relaciona con la risa o el humor,¹³ porque ambos representan una ruptura, un punto de inflexión muy importante: “tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas” (Bataille, 2002: 52). La diferencia es que, si a uno lo dota de un sentido figurativo, al otro lo recupera mediante una serie de estrategias textuales que acaban haciendo de ella un cuerpo poético. Así acontece, por ejemplo, con la auto cita (una frase como “Ayúdame a no pedir ayuda” de “Figuras y silencios”, vv. 2 y 4, aparece también en sus *Diarios*: 435), la intertextualidad (la pictórica, la literaria o la religiosa de “Privilegio”, donde se parodia el lenguaje bíblico con la frase: “sombra tú hasta el día de los días”, v. 11), los juegos lingüísticos (como el de “Fragmentos para dominar el silencio”: “He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz”, línea: 4), las uniones oximorónicas (como en “Cuento de invierno”, en el que utiliza la palabra “cuento” para referirse a un poema en prosa), o la auto ironía que parece esconderse en algunos de los textos de “Extracción de la piedra de locura”: “y yo expliqué (dentro de lo posible), mediante palabras simples (dentro de lo posible), palabras buenas y seguras (dentro de lo posible) (fragm. XXVI); “Mi sueño es un sueño sin alternativas y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar” (fragm. XXVIII).

Finalmente, la sangre es el fluido con el que mejor quiere expresar el dolor de un sacrificio realizado a favor de una escritura que revele en vez de encubrir. De ahí que en “Extracción de la piedra de locura” el sujeto desdoblado en una marioneta se transforme en “un polvo dorado un poco de sangre” (fragm. XVI) al refugiarse en la casita del lenguaje que ha construido en la voz del otro -que es ella o el lector o un largo etcétera. Como fluido asociado tradicionalmente a la mujer -mediante la sangre menstrual y la incompreensión que ha generado en algunos ámbitos- es quizás el más peligroso de todos, ya que “representa el peligro proveniente del interior de la identidad (social o sexual); amenaza la relación entre los sexos en un conjunto social y, por interiorización,

13) A Antonio Beneyto le escribe: “¿no crees que es una suerte de Salvador o de Reparador? Me refiero al “sagrado don del humor”” (Pizarnik 2003: 49).

la identidad de cada sexo frente a la diferencia sexual” (Kristeva, 2004b: 96). Su valor, pues, radica en su capacidad de decir lo prohibido, pero también en la posibilidad de mostrar lo indecible por abstracto. Afirmar que no se escribirá hasta que la sangre no haya estallado supone reivindicar el valor de una identidad y de una palabra femeninas en su condición de escritoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. Textos. Ed. de Alejandra Pizarnik, 2ª ed., Barcelona: Plaza y Janés, 2001.

PIZARNIK, Alejandra. *El deseo de la palabra*. Ed. de Antonio Beneyto, Barcelona: Barral editores, 1975.

PIZARNIK, Alejandra. *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: López Crespo editor, 1976.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2000.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarios*. Ed. de Ana Becciu, Barcelona: Lumen, 2003.

PIZARNIK, Alejandra. *Dos letras*. Ed. de Antonio Beneyto y Carlota Caulfield, Barcelona: March Editor, 2003.

3.2.- Fuentes secundarias

BATAILLE, George. *Las lágrimas de Eros*. 3ª ed., Barcelona: TusQuets, 2002.

CIXOUS, Hélène. “La joven nacida”, en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. 1ª reimp., Barcelona: Anthropos, 2001, pp. 13-107.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. 6ª ed., Barcelona: Herder, 1999.

DE MAN, Paul, “La autobiografía como desfiguración”, en LOUREIRO, Ángel (ed.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Anthropos, Barcelona, 1991, Suplementos 29.

DERRIDA, Jacques, *Memorias para Paul de Man*. 2ª ed., Barcelona: Gedisa, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

IRIGARAY, Luce. *Ser dos*. Barcelona: Paidós, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. 5ª ed., México: Siglo XXI, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*. 9ª ed., México: Siglo XXI, 2004.

SONCINI, Anna. “Alejandra Pizarnik: el tiempo de la noche y la experiencia poética”, *Barcarola*, Albacete, 1985, pp. 145-150.

SONCINI, Anna. “Itinerario de la palabra en el silencio”, *Cuadernos Hispaoamericanos*. Suplemento *Los Complementarios*, 1990, 5, pp. 7-15.

EL MITO DE LUCREZIA D'ALAGNO

Luigi CANNONI
Universidad de Sevilla

1. ÍNCIPIT

Otra vez, Lucrezia d'Alagno. Volvemos a escribir sobre la figura de la joven amada por Alfonso V el Magnánimo debido a algunas revisiones que hacía falta aportar a un viejo artículo de hace dos años¹. Mientras tanto, hemos encontrado o consultado otros estudios pertinentes que, por ignorancia *-mea culpa-* o por imposibilidad, no teníamos a disposición. En breve, este *essai* nace de la humilde exigencia de refundir un asunto ya estudiado. Y para esto ha sido necesario imprimirle otro corte, no sólo idiomático. Sondaremos pues el tema de la castidad de Lucrezia d'Alagno según el diferente perspectivismo de los poetas cortesanos, sin olvidarnos de enriquecerlo con algunas aportaciones cronísticas.

2. LUCREZIA D'ALAGNO, DE “DAMISELLA” A -CASI-REINA: LA FORMACIÓN DE UN MITO

La conquista del *Mezzogiorno* por la corona de Aragón en 1442 y la consecuente invasión hispánica en Nápoles creó un *melting pot* lingüístico, cultural y humano extremadamente propicio por las producciones artísticas, sin duda favorecidas por el generoso mecenatismo cortesano. En campo literario, aunque el empeño enamorado y prolongado del Magnánimo hacía que la rama humanística prevaleciera sobre las otras (Croce, 1949⁴: 34-35; Pontieri, 1975: 230) -y lo atestigua la creación de la Accademia Pontaniana-, asistimos a un rico florecimiento de alabanzas poéticas por razones propagandísticas y personales. Pero, a partir de 1448, este tipo de literatura se apoyó en otra figura suplementaria a la de Alfonso:

1) Trátase de Cannoni, Luigi, “La castità di Lucrezia d'Alagno nei componimenti quattrocenteschi dei poeti alfonsini”, en Arriaga Flórez, Mercedes - Estévez Saá, José Manuel - Ramírez Almazán, Dolores - Trapassi, Leonarda - Vera Saura, Carmelo, (eds.), “Italia-España-Europa”: *Literaturas Comparadas, Tradiciones y Traducciones. XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas*, Sevilla, Arcibel, 2005, vol. I, pp. 110-122; elaborado basándonos en nuestra tesis de licenciatura, *L'immagine di Lucrezia d'Alagno riflessa dalle liriche quadrilingui dei poeti alfonsini*, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Siena, A.A. 2003-2004.

Regnando in riposo e tranquillo stato la Sacra Maestà di Re Alfonso d'Aragona, andando a suo diporto per la sua vaga città di Napoli, accadde, come cosa disposta dalle influenze superne, che una nobile damisella, sospinta da volubile volontà, presentito lo strepito delli cavalli, con alquante sue compagne trascorse alle finestre per vedere. Dove la Maestà del Re alzando gli occhi, quelli in un medesimo tempo si contemplarono nella luce della damisella. Lo splendore della quale parve alla Maestà sua che li raggi delli suoi lustranti penetrassero per insino al core, quasi tutto intenebrato di melodia, non interlassando però el sguardo d'essa, [che] ognora era più grato gli era. E così, infiammato e trafitto dal colpo di Cupido, se ne ritornò allo real palagio, e, chiamato un suo caro confidente, di subito mandò e intervenne [colui] di chi era figliuola questa nobile damisella (Croce, 1942: 166-167).

Dudosos sobre la verosimilitud de la crónica de Gaspare Broglio², la noble joven del extracto era la hija de Cola d'Alagno, Lucrezia. No tenía ni siquiera 20 años cuando se conocieron y, a pesar de su edad, hay que darle el mérito de penetrar con sabiduría, inteligencia y ambición en la vida del rey. El amor de éste por Lucrezia se transformó en algo tan morboso que cambió su ritmo y sus costumbres de vida³. En muy poco

2) Cargado de énfasis neoplatónica, el encuentro entre Alfonso y Lucrezia no podía no estar planeado por voluntad divina. Es un tema presente en algunos poemas encomiásticos, como en el de Angelo Galli (Massera, 1926: 356, vv. 286-293), o en la canción de Carvajal *Por madama Lucrecia d'Alaño en la mejor bedat de su belleza* (Carvajal, 1960: 74-75, vv. 51-54).

3) La entrada en la escena cortesana y política de Lucrezia también cambió la vida a diplomáticos, aristócratas, embajadores, artistas y literatos que tenían que tratar desde cerca con el rey. Vid. los desplazamientos a Torre del Greco y/o a Pozzuoli, donde solía residir Lucrezia en las posesiones familiares, de Enea Silvio Piccolomini (Pio II, 1997: 54), de Giannozzo Manetti o de otros personajes políticos (Croce, 1948⁴: 87-88) para obtener audiencia de Alfonso.

Hasta habría podido sacudir el panorama político italiano (o incluso aragonés) de siglo XV. En 1457, Lucrezia, después de diez años de vida pasados como una auténtica reina, decidió irse a Roma para hablar con el papa Calixto III. Respaldada por el parentesco que tenía con éste último y apoyada por el Magnánimo, intentó anular el matrimonio entre Alfonso y María de Castilla, para casarse a su vez con el soberano y obtener el título de reina. Si la firme respuesta negativa del pontífice no hubiese cancelado sus sueños y sus proyectos, la ambiciosa Lucrezia habría tenido las puertas abiertas para gobernar el sur de Italia, incluso con su futura descendencia.

tiempo la hermosa doncella alcanzó la posición más importante del Reino:

Il re l'amò così perduto che al cospetto di lei usciva fuori di sé e non aveva occhi né orecchi per nessun altro se non per Lucrezia. Non staccava mai lo sguardo da lei, lodava le sue parole, ne ammirava la saggezza, trovava elegante il portamento e la bellezza della persona giudicava divina; dopo molti doni e onori quasi regali, in ultimo si fece suo schiavo⁴ (Pio II, 1997: 54).

Transcribo aquí el coloquio que Lucrezia tuvo con el papa Calixto III -cuya cínica hostilidad hacia Alfonso es sorprendente e inesperada (Canal Gómez, 1935: VIII)-, según la crónica de Gaspare Broglio:

Fo ricevuta dal papa gratamente, e fattala sedere alli suoi piedi, narrò alla sua Santità alcune altre parole appartenenti tra la Maestà del Re e il papa, le quali parole furono assai grate a Sua Santitade, d'alcune cose che la Maestà sua li assentiva. E, fatti lieti alquanto insieme, Madama Lucrezia comprese essere comodo tempo di potersi allargare di riferire la sua volontà; non però che non fosse con timido principio, perchè comprendeva che il dire suo era inonesto. Non ostante, assicurata, levata in piedi, inginocchiandosi alli piedi di sua Santitade, el papa la fece risedere, dicendo: - Lucrezia, dite pure el parere vostro, -credendosi che lei volesse qualche assoluzione. La quale, remessa che fo, disse: - Santo Padre, el momento che vi farò, parrà alla Santità vostra alquanto grave; chieggio perdono; ma considerate la ferma e sincera fede che io ho messa nella Sacra Maestà del mio signore Re m'induce e astrenghe di volerlo vedere con qualche figliolo legittimo, il quale, dipoi la sua morte, avesse a ereditare li suoi reami e a inalzare la progenie di Sua Maestade; dove, avendo la sua Regina sterule e non condicente a figlioli, potendo a questo la Santità vostra provvedere, seria salutifera cosa alla sua corona. - El Santo Padre non have più presto compreso el dire di Madama Lucrezia, alquanto inalterato disse: - Ne meravigliamo che la Maestà del Re v'abbia concesso e commesso che n'aviate a fare tale richiesta. E si da voi proparte ne meritareste grave pena, e farete bene di sí fatto peccato commesso conseguirne aspra penitencia, e non comprendemo quale ardire, ma più tosto follia, v'abbia fatto trascorrere in tanto errore, volendoci commovere che noi leviamo dall'onore suo sí alta e degna Regina a petizione di una bagascia. Ora levatevene dinanzi da noi e tornatevene, chè da noi non potete avere altro. - Deselusa Madama Lucrezia nella sua volontade, pigliò lisentia, alla quale non li fu fatta altra risposta, con grave affanno (Croce, 1942: 169).

4) El tema de la esclavitud amorosa de Alfonso corre a lo largo de los poemas dedicados a Lucrezia: sobre todo, en las composiciones de origen cancioneril es sin duda central.

Lucrezia en la corte gozaba de un tratamiento particular, con mucha envidia de otras potentes mujeres, sobre todo Isabella di Chiaramonte (Croce, 1948⁴: 102; Falco, 1995-1996: 208-209). Ciertas afirmaciones demuestran su estado:

Tras el Rey consigo hua Dama que chamao Lucreçia, e eu çerto nao sei que digua; he servida como rainha, e condes lhe beijao a mao, e tem muito grande renda, e dalhe el Rey muito dinheiro, e trala publicamente em estado de rainha (Ryder, 1990: 393).

Li suoi vestimenti erano risplendenti con gemme, perle ed oro di gran valuta; solo la corona li toleva el nome di regina, ma ogni altro apparato v'era copioso, le rivisitazioni fatte a lei, simiglianti no a regina, ma a ogni imperadrice (Croce, 1942: 167).

Su condición privilegiada, además de favorecer directa e indirectamente a los miembros de su familia (Bofarull y Sans, 1899: 632; Croce, 1948⁴: 88), hizo que se transformara en un punto obligado de referencia para acceder ante Alfonso porque “senza il consenso di lei nessuno avrebbe potuto farsi ascoltare dal re” (Pio II, 1997: 54). Entre los poetas tenemos algunos evidentes ejemplos. En *Mon bon senyor, puy que parlar en prosa*, Ausiàs March, cuya amistad con Alfonso es nota por cubrir durante varios años el cargo de halconero mayor de la casa real, a través de la intercesión de Lucrezia, intenta obtener en regalo de Alfonso un ave cazadora para no volver a caer en los vicios del amor:

Tot mon delit resta sols en caçar:
perque -us suplich, dels homens vos millor,
que d'un grifant me siau donador,
tal que a vos escayga lo donar (Pagès, 1995: 310, vv. 13-16).

Cfr. vv. 196-203 de *Savia, gentile, graziosa e bella* de Galli:

Tanto ha letizia el re, tanto se gode,
Quanto per tuo amore altrui compiace;
E non trova el dì pace,
Se per tuo amor non dona a questo e quello.
Quel che sa buono a te, a lui fa prode,
E ciò che a te non cale gli dispiace;
Se tu non parli, el tace,
Sci ch'ogni tuo voler se vede in ello (Massèra, 1926: 354).

Dona, que vos haveu sovent davant
satisfaent vostres senys e rahó,
yo la suplich que ·us suplich del falcó,
e, si ·u farà, ja ·m veig ab ell caçant (Pagès, 1995: 312, vv. 77-80).

En cambio, Perot Johan se encuentra en una situación más dramática. Prisionero en tierras ajenas por motivos desconocidos (Rovira, 1987: 101; Riquer, 1960: 189), no tiene otra solución sino lanzar un desesperado grito poético de ayuda a la hermosísima Lucrezia para volver a recuperar la perdida libertad:

Per condempnar o absolre
La mia vida us consigne
Vos lam ffeu guiar o tolrrre
Car vos podeu ffer dissolrrre
Tot cars de perdo indigne (Falco, 1999: 119, vv. 51-55).

Confiado en sus capacidades persuasivas, conciente de la influencia que ejercitaba sobre Alfonso, el poeta se entrega a Lucrezia. O mejor, entrega su vida en las manos de Lucrezia. Como un verdugo, ella parece tener el poder divino de dar o quitar la vida, papel que engrandece y exalta su imagen.

Y aún más descarados los versos peticionarios de *Invitto escelso e strenuo monarca* de Mariotto d'Arrigo Davanzati, poeta toscano poco conocido en busca de favores:

Canzon, s'avvien ch'arrivi
a quella illustre donna
ch'è d'ogni onor colonna,
supplica ch'ella prieghi il sacro Alfonso,
che nel numer de' suoi servi mi scriva;
ché dal cielo è risponso
di farlo eterno e lei star sempre viva (Flamini, 1977: 358-359).

En suma, la situación de intermediario en la que se encontró Lucrezia era ideal para su glorificación poética. La controvertida tipología de sus amores con Alfonso daba mucho de que hablar, alimentando cuentos e historias. La curiosidad que se creó alrededor de su figura, y sobre todo de su mítica belleza, fue tanta que contagió todo el mundo de esa época. Y los rumores serpenteaban

de boca en boca traspasando las fronteras del Reino napolitano. Ejemplos: Piccolomini se ocupa de ella en sus *Commentarii rerum memorabilium*⁵; en campo poético, el estructurado encomio de Angelo Galli, *Savia, gentile, graziosa e bella*, gracias al entramado laudatorio sobre Lucrezia, es posiblemente un diplomático mensaje de paz y excusas entre Federico da Montefeltro y Alfonso V (Massèra, 1926: 349); hasta llegaron a los oídos imperiales de Federico III, recién casado con Leonor de Portugal, que se desplazó a Torre del Greco en 1452 para conocerla (Croce, 1948⁴: 92). Loyse de Rosa cuenta que...

[...] lo Inperatore et la Inperatrice essendo desideruse vedere madamma Lucrecia; e stando a la porta mandaro suso a dire: lo Inperatore ey qua per vedere v.s. la donna presso dessiese et fece Reverencia alloro duy et madamma lucrecia prese per la mano lo Inperatore et collautra la Inperatrice et andaro in camera loro tre et stettero a raionare uno gran tempo (Falco, 1995-1996: 208).

Lucrezia no destacaba solamente por su belleza o su conducta, sino también por sus modales o su comportamiento. Un haro mítico de fama y renombre acababa de crearse en torno a una joven en la flor de su hermosura. Al centro de la atención “mediática” del siglo XV, era inevitable que se escribiera sobre ella⁶: pues surgieron varias laudes poéticas que, reunidas, forman un

5) No obstante la presente bajo una imagen no impecable, Enea Silvio Piccolomini -ilustre humanista, gran hombre político, obispo de Trieste y de Siena y papa en 1458 con el nombre de Pío II- dedica un apartado de sus comentarios en la descripción de Lucrezia y de los insensatos amores de Alfonso por ella (Pío II, 1997: 54-55 y 59).

6) Aubrun no concuerda:

Celle-ci [...] fit célébrer sa chasteté par les poètes à gages, courtisans amateurs ou troubadours professionnels (Aubrun, 1951: LXXVIII).

Según su diferente visión, los poetas no redactaron las líricas para ganarse la protección del mecenatismo alfonsí. Fue Lucrezia misma que las encomendó para jactarse de adornos autocelebrativos. Entonces, Lucrezia no jugaría un rol pasivo, parecido al de una dama cancioneril, sino totalmente activo, siendo ella el mecenas que encarga y paga las obras. Si la hipótesis de Aubrun fuera válida, habría que revisar bajo otra perspectiva todo el ficticio cancionero. Posiblemente sea aplicable a los poemas del cancionero de Herberay des Essart al centro de sus estudios. Pero resultaría una explicación difícilmente plausible para muchos otros poemas, como *Agora comience la dulce vihuela* de Diego del Castillo (Vozzo Mendia, 1995: 185) o los dísticos impúdicos de Filelfo.

cancionero cuadrilingüe, objeto de algunos estudios filológicos⁷. Espejo de la situación literaria del Reino napolitano, esta agrupación de poemas tiene la peculiaridad de estar formada por composiciones de varios poetas de diferentes áreas lingüísticas. Se pueden encontrar brevísimos dísticos en latín; o rápidas menciones en versos de matriz cancioneril; o larguísimas alabanzas en las que se reiteran y multiplican sus virtudes; o superbas descripciones de su belleza deslumbrante. Siendo la corte alfonsí “una corte spagnola trapiantata sull’incantevole spiaggia di Napoli” (Pontieri, 1975: 178), es obvio que encontremos líricas castellanas o, en menor cantidad, catalanas. Y es indicativa también la presencia de textos latinos, debido a la predilección alfonsí y al particular momento cultural vivido en el *Bel Paese*. En cambio, la débil y poco valorada producción de textos italianos está motivada por la falta de atención de Alfonso hacia una lengua que mal conocía (Pontieri, 1975: 230).

En este marco, hemos escogido algunos poemas que tratan el tema de la castidad de los amores entre Lucrezia y Alfonso para comentarlos, deconstruirlos y analizarlos contrastiva y detenidamente. Entre éstos destaca una epístola en latín humanístico de Francesco Filelfo, cuya característica principal es la ruptura del código exornativo -telaraña tejida por otras composiciones poéticas- de la castidad de Lucrezia con el objetivo contrario de exaltar la libido y de favorecer los amores del estimado soberano.

3. “SINE LABE PUDORIS”: LA EXALTACIÓN DE LA CASTIDAD DE LUCREZIA

El recuerdo que ha dejado Lucrezia a la posteridad es inborrable. Su hermosura y sus virtudes son incomparables y se han tramandado hasta hoy a través de una tradición tanto escrita como oral. En 2005 los compaesanos de Lucrezia celebraron un premio de belleza femenina en Torre del Greco que lleva su nombre. Además, los artículos de Croce y de Falco que, sustancialmente, echan una luz positiva encima de la joven, defendiéndola de vulgares mala

7) Sin olvidarnos de la labor de Filangieri, Pasolini y otros eruditos, fue Croce quien se ocupó detenidamente de la figura de Lucrezia d’Alagno, y la bibliografía que figura *infra* le rinde en parte homenaje. El cancionero, en cambio, ha sido recogido y ordenado por Rovira en los apéndices de su libro sobre la corte alfonsí (Rovira, 1990: 161-208), previamente introducido por un artículo en el *BRAE* (Rovira, 1987: 77-107). *A posteriori*, Falco presentó tres artículos homónimos publicados en *La Nuova Ricerca* (Falco, 1995-1996: 193-228; Falco, 1997-1998: 211-228; Falco, 1999: 99-122). Última en orden cronológico, mi tesis de licenciatura (Cannoni, 2003-2004).

lenguas y colegas malpensados (Croce, 1948⁴: 99-101; Falco, 1995-1996: 210-211), son una muestra de lo atractivo y actual que sigue siendo esta joven ambiciosa e inteligente, capaz de embrujar a un soberano sabio y estimado como Alfonso V, aunque no carente de defectos y vicios... Criticado por su “grosería e intemperancia” (Falco, 1995-1996: 200), el Magnánimo no era en absoluto un marido fiel, con gran lástima de la reina María. Su sucesor en el Reino napolitano, Ferrante, era hijo de una relación ilegítima. Y es obvio que Alfonso tuvo varias amantes, más o menos encubiertas, como desvela el embajador portugués d’Almeida:

Tem el Rey aqui outra a que chamao françisca, com que dorme muito tempo, e tem assas estado, mas nao tal como Lucreçia. (Ryder, 1990: 309).

Si el rey trataba a Lucrecia de una manera especial, se debe a la devoción casi espiritual que tenía hacia ella. El mismo d’Almeida afirma que Alfonso “nunca dormio com ella” (Ryder, 1990: 395). Precisamente, la no consumición del acto sexual es la clave del amor de Alfonso por Lucrezia:

[...] de ciò pigliarete exemplo d’un sí piccolo uccellino come è el rosignolo, che, mentre che sta in amore, sempre canta e vive lieto; conseguito el suo appetito, tace. Per similitudine dico, che se re Alfonso avesse satisfatto el dissoluto appetito, non avaria seguito così caldamente l’amore (Croce, 1942: 168).

Sobre esta mentalidad de matriz católico-medieval se apoyan los poetas cancioneriles que ensalzan la figura de Lucrezia. Como, en esa época, era pensamiento común que la práctica de la abstinencia sexual era un medio excelente para alcanzar la pureza del alma (Brown, 1992: 73), entonces el comportamiento de Lucrezia que se resiste a las tentaciones carnales es digno de toda alabanza.

3.1 El coro de los anónimos del cancionero de Herberay des Essarts: Lucrezia d’Alagno como Lucrecia, mujer de Tarquino Collatino.

En el cancionero navarro de Herberay des Essarts hay tres poemas anónimos consecutivos cuyo contenido es extremadamente encomiástico. Por sus matices es menester examinarlos juntos, como si fueran las diferentes voces de un coro polifónico. Sólo el primero, el más extenso, transcribe una rúbrica donde se refiere explícitamente a Lucrezia, *De Madama Lucrecia La Napoletana* (Aubrun, 1951: 50). Los otros, dos canciones, se caracterizan por

la tautología laudativa de las castas virtudes de Lucrezia.

Pues ya que tan sola una, el primer poema, aborda el tema de la castidad de forma amplia y razonada, quedando atado a los *topoi* del género. No obstante, por su rúbrica y su contenido, se dirige claramente a Lucrezia, el autor perdura en reiteradas alabanzas hacia el soberano sometido por amor. La figura de Alfonso refleja el perfecto poeta-amante cancioneril porque expresa una emoción no satisfecha (Aguirre, 1981: 58): por nobleza de sangre y de sentimientos es el único que puede amar a una criatura plasmada por Dios⁸. A través de su sincera sumisión -“tan gran fazanya” (Aubrun, 1951: 50, v. 37)-, Alfonso es el mejor de los amantes, superando a Macías, el poeta-amante prototípico del siglo XV, “por usar de continençia” (Aubrun, 1951: 50, v. 50). Todo gira alrededor de una sobrehumana censura de los impulsos sexuales:

Ca resistir al desseo
 aunque raez nos parezca
 obra es que non la leo
 ni la vi ni aun la creo
 qu'en amores acaezca.
 Mas el que vos escogio
 entre todas las naçidas
 al desseo resistio
 e a vos se soiuçgo
 sin demostraņas fengidas (Aubrun, 1951: 50, vv. 26-35).

La imagen de Alfonso se enmarca plenamente en las temáticas cancioneriles. Aguantando el deseo sexual, Alfonso alcanza la pureza del amor. Paralela y simétricamente, Lucrezia se distingue por su honesta pudibundez. Para evidenciar este aspecto, el autor anónimo, recurriendo a un *cliché* muy común, cita a los máximos iconos literarios de castidad

8) El tema de la mujer vista como *chef-d'œuvre* divino está seccionado en Lida de Malkiel, María Rosa, “La dama como obra maestra de Dios. Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural”, *Romance Philology*, 3 (1975), pp. 267-324. En las líricas dedicadas a Lucrezia d'Alagno, hay varios ejemplos: Galli precisa que ha sido “facta da Dio sopra ogni creatura” (Massèra, 1926: 350, v. 2 y *passim*); en la canción de Carvajal leemos que “a vos fizo Dios por muestra, / afinando su pintura” (Carvajal, 1960: 74, vv. 49-50); parecidos los versos del anónimo del cancionero d'Herberay des Essarts: “Pues ya que tan sola una / vos fizo, Señora, Dios” (Aubrun, 1951: 50, vv. 1-2).

feminina, Dido y Lucrecia latina⁹:

De Lucrecia la romana
se faze mucha mençion
e de Dido l'affricana
que con muerte inhumana
dieron fin a su sazón.
Mas con vuestra castedat
non la d'ellas se yguala
en virtud e honestat
ni ay femeníl bondat
que ante vos algo vala (Aubrun, 1951: 51, vv. 71-80).

La lluvia de alabanzas que rocia a la d'Alagno anihila tanto a Dido como a Lucrecia porque su moralidad previene el pecado, logrando ser inegalable. Esto se refleja en ciertas habladurías prosaicas sobre la rectitud moral de la napolitana:

Raccontano anzi che la donna fosse solita dire: «Il re non riuscirà a togliermi la verginità, se non voglio; se tentasse di farmi violenza non imiterò Lucrezia, sposa di Collatino che si diede la morte dopo l'oltraggio! Io l'atto scellerato saprò bene prevenire con la morte» (Pio II, 1997: 54).

176

9) No es la única vez que un poeta recurre a la comparación de Lucrezia d'Alagno con la homónima latina. Vid. el poema *Savia, gentile, graziosa e bella*:

Ché, se tornasse nela vita humana
[La] Lucrezia romana
E il luoco tuo haver la non potesse,
Alhora credo ben che s'uccidesse (Massèra, 1926: 354, vv. 192-195).

En este caso, la muerte de Lucrecia, mujer de Lucio Tarquino Collatino, está distorsionada. Si la historia cuenta que la mujer se suicidó después de la ultrajosa violación de Sexto Tarquino, hijo de Tarquino el Soberbio, aquí, según la visión de Galli, Lucrecia se suicidaría por no estar a la altura de la d'Alagno. Como vemos, el homenaje poético hacia ésta última alcanza cumbres que, tal vez, llegan a ser hasta irreverentes.

Para comprobar la relevante difusión que alcanzó la historia de Lucrecia latina en esa época, vid. las numerosas transcripciones, por ejemplo, en las traducciones de textos medievales (Boccaccio: Internet) o en los cancioneros, como el de Herberay (Aubrun, 1951: 1-6) o el de Ixar (Azáceta, 1956: 436-437).

Contrariamente a los versos anónimos, esta transcripción no tiene objetivos encomiásticos: no sabemos si realmente Lucrezia soliera decir esto, a pesar de la *auctoritas* de la fuente, el futuro papa Pío II. Pero es interesante notar que la actitud de Lucrezia hacia el sexo fuera un argumento tan debatido y en boga entre los contemporáneos. Aunque, como comenta Croce, al final no fue importante si la historia de sus amores con Alfonso fuese platónica o carnal, espejo verdadero o *mise en scène* ficticia. Lo importante fue la imagen de Lucrezia que prevaleció y se impuso (Croce, 1948⁴: 99-101). La de una joven hermosísima con una reputación inmaculada, incapaz de caer en tentaciones libidinosas, que eleva su alma utilizando virtudes cristianas y cancioneriles como la fortaleza, la prudencia, la sabiduría, etc...

Que vos mostrays con sabieza
 bien amando e biuiendo
 mucho mayor fortaleza
 qu'ellas con su gran aspreza
 nos mostraron en moriendo,
 qu'el resistir el amor
 e a [h]un tan gran poder
 trascendente al honor
 de qualquiere otro loor
 ni mundano mereçer (Aubrun, 1951: 51, vv. 91-100).

Ergo, es obligación lógica y natural alabar a Lucrezia, no obstante sea imposible cantar sus innumerables virtudes...

La repetición laudatoria *ad nauseam* sigue en la segunda y breve composición, *Quantos en vos paran mientes*, centrada en la fortaleza moral de Lucrezia:

Ca en querer e querida
 ser d'un Rey tan excellente
 s'admira toda la gente
 no ser vos adquerida,
 por do los inteligentes
 no iuzgan ser a virtut
 mas la mayor fortitut
 que sea entre las gentes (Aubrun, 1951: 52, vv. 5-12).

Jugando con la semántica verbal (querer-adquirir), Lucrezia no cede al placer de la lujuria. Gracias a su fortaleza, el instinto sexual no acosa a la doncella, como si ella estuviera hecha sólo de espíritu y no de carne. En otros poemas, como *Gentil señor de Centellas* de Suero de Ribera (Canal Gómez, 1935: 118-121) o la canción de Galli (Massèra, 1926: 350-357), la descripción de la hermosura de Lucrezia, es esencial: en cambio, el anónimo ha intencionadamente focalizado la atención sobre el aspecto ético de Lucrezia, omitiendo referencias físico-estéticas. Quizás, no era necesario mencionar su hermosura, su renombre se extendía por toda Italia. O quizás este lapsus sirva para desequilibrar la balanza de las atenciones cortesanas a veces más pendientes del lado físico¹⁰.

Si en *Quantos en vos paran mientes* no se menciona su belleza, en *Do mora mucha beldat*, su exaltación es una manera de evidenciar las costumbres de Lucrezia:

Do mora mucha beldat
 e amor la encareçe
 muy atarde acaesçe
 conseruarse castedat (Aubrun, 1951: 52, vv. 1-4).

El exorno de su belleza está subordinado al de la fortaleza en el cumplimiento del voto de castidad. Pues si en *Dama de tan buen semblante* de Juan de Tapia (Canal Gómez, 1935: 135-136) el amor del soberano estaba avasallado a una Lucrezia tiránica y cruel, en *Do mora mucha beldat* tanto el

10) En unos versos fúnebres latinos encontramos el mismo artificio poético:
 NOSCERE SI QUAERIS QUAE SIM LUCRECIA NOMEN
 PATRIA PARTHENOPE DULCIS ET ILLA FUIT
 CUNCTA HABUI EXPLEVIQUE ANIMUM SINE LABE PUDORIS
 VITA FUIT ROMAE MORTUAQUE HIC IACEO (Croce, 1948⁴: 115).

Se trata del epígrafe de la tumba de Lucrezia d'Alagno en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva en Roma (Croce, 1948⁴: 115; Filangieri, 1886: 114-115), hoy irrecuperable. Reflejando "il giudizio benevolo che su di lei avevano fatto i contemporanei" (Pasolini, 1917: 688), sin mucha énfasis -como al revés ocurre en las líricas de Galli (Massèra, 1926: 350-357) o Pere Torroella (Bach y Rita, 1930: 238-241)- el epígrafe incluye las informaciones mínimas y esenciales: entre ellas subrayamos que Lucrezia exhaló su último respiro "sine labe pudoris" (Croce, 1948⁴: 115). Significativamente, de lo mucho que habría podido mencionar de Lucrezia, el breve texto elige salvar del olvido dos informaciones: 1) los datos bio-geográficos; 2) la defensa de su honradez y de su pudor.

amor como la hermosura de Lucrezia se subyugan a los deberes morales de castidad impuestos por la ideología cristiana:

Digolo porque amada
soys e mucho amadora
en tal grado que señora
nunca fue assi tentada,
mas la vuestra honestat
a la beldat preualeçe,
e amor no la padeseçe
con toda potestat (Aubrun, 1951: 52, vv. 13-20).

La imagen plasmada es la de una Lucrezia anclada al mundo de la carne pero votada a la castidad. Como siempre la represión de las pulsiones se transforma en una fácil alabanza de sus virtudes, aunque esto conlleve un sufrimiento interior quizás difícil de soportar.

3.2 Carvajal y el *Siege Perilleus*.

Entre los varios poemas que Carvajal compuso por el Magnánimo, hay un poema eptasilábico dedicado a *Lucrecia d'Alaño en la mejor hedat de su belleza*. Sin detenernos sobre sus ingeniosas apologías rítmicas, focalizamos nuestra atención en la cuarta estrofa:

Sola vos por don precioso
merecistes ser aquella:
sentar en el temeroso
sitio ardiente, peligroso
por la más casta donzella,
porque virgen, non temiendo
el furor de grandes flamas,
mas ellas de vos fuyendo
e vos muy leda sintiendo,
como entre flores e ramas (Carvajal, 1960: 74, vv. 31-40).

Del “sitio ardiente” (Carvajal, 1960: 74, v. 34) hay varias interpretaciones. Según Canal Gómez, representa una divisa real, muy estimada por Alfonso, llamada *siti perillós*, probablemente inspirada en Pizzofalcone, baluarte rocoso cerca de Nápoles (Canal Gómez, 1935: XVII-XVIII). Scoles confuta la interpretación heráldica de Canal Gómez, añadiendo la duplicidad semántica

de la palabra “siti”, que en catalán antiguo significaba tanto “sillón” como “asedio” o “sitio” (en sentido bélico; entonces la conquista de Pizzofalcone fue estratégica para el asedio partenopeo); pero propone también una ulterior hipótesis de raíz mitológica (Carvajal, 1960: 77-78). Muy similar al “sitio ardiente, peligroso” (Carvajal, 1960: 74, v. 34) del poema, en el ciclo artúrico se habla de la terrible prueba del *Siege Perilleus*. He aquí su definición:

Sitio de la Mesa Redonda reservado al Caballero Escogido (Galaz), al lado del lugar que tiene Lanzarote. Cualquier otro caballero que se atreva a ocuparlo, recibirá un castigo inmediatamente, y así le ocurre a Brumante el Orgullosa, que deshojando las advertencias de Lanzarote, y desafiando todas las prohibiciones, se sentó en el lugar prohibido y quedó reducido a cenizas ante los ojos de los demás caballeros de la Mesa Redonda (Alvar, 1991: 30).

El *Siege Perilleus* es una auténtica prueba de reconocimiento, un eslabón programado por Dios. Sentarse ahí significa manifestar ciertas características que distinguen ese determinado caballero de todos los demás mortales. Semánticamente, sería incorrecto hablar de prueba. Si para los demás constituye tanto una hazaña inasequible como una prohibición divina, no lo era para el Caballero Escogido porque el Asiento Peligroso estaba destinado para él y sólo para él. Para Galaz representa una demostración en el espacio público de su identidad y de sus valores. Destinado por linaje bíblico y pureza de sangre (Alvar, 1991: 180; Pauphilet, 1980: 145), Galaz acabará la búsqueda del Grial. Le acompañan Perceval y Boores que llevan marcado el recuerdo de sus precedentes hazañas: *ergo* “le peu qui subsiste de leur passé littéraire les retient dans l’humaine nature” (Pauphilet, 1980: 135). Diferentemente de ellos dos, Galaz -caballero sin manchas ni pecados, casi alejado mentalmente de la vida terrestre, síntesis de todas las virtudes morales y físicas- es la encarnación perfecta del Caballero Celeste teorizado por Bernardo de Claraval. El dato que más nos interesa de Galaz es su virginidad-castidad en contraposición con su nacimiento pecaminoso. Por cierto, Galaz es hijo de las relaciones carnales impuras entre Lanzarote del Lago y Amite. Debido a este suceso, Galaz se mantendrá virgen durante toda su vida (Alvar, 1991: 179-181). Resumiendo, la virginidad es la característica fundamental que permite al caballero sentarse en el Asiento Peligroso sin quemarse. Y Carvajal puede que lo supiera. El poeta equipararía a Lucrezia con Galaz, elegidos por Dios, por medio de la prueba del Asiento. La condición omitida e implícita de Lucrezia, la virginidad, y su conducta explícita, la castidad, son sus medios de salvación frente a las llamas,

las llamas ardientes del pecado sexual y moral. Si la exegesis artúrica indica que el *Siege Perilleus* está conectado con el mito de la fertilidad (Nitze, 1956: 258), en nuestro caso, sería más correcto interpretarlo como metáforización de la lujuria. En este sentido, el Asiento Peligroso tiene doble función. Si para Galaz es una prueba de desenmascaramiento heroico y sexual, *id est* de su condición o estado, en cambio, para Lucrezia el Asiento constituye una forma de manifestación de su conducta. De ahí, jugando con un sistema de opuestos, nuestra igualdad:

Galaz : Lucrezia = Virginidad : Castidad

Si quitamos los nombres propios, nos quedamos con dos términos del dominio semántico de la ausencia del acto sexual. Por ende, sus contrarios son la pérdida de la virginidad (que señalamos con un signo negativo) y la lujuria, respectivamente una condición y una conducta:

Virginidad (condición) : Castidad (conducta) = - Virginidad (condición)
: Lujuria (conducta)

Aquí procedemos eliminando las condiciones, ya que, siendo perfectamente contrarias, se anulan. Intentando formar otra ecuación con las conductas (castidad versus lujuria), si Lucrezia, como hemos visto más arriba, la acoplamos a la castidad, nos encontraríamos ante una incógnita:

Lucrezia : Castidad = x : Lujuria

¿Y quién representaría esa incógnita?

4. LA ANOMALÍA IMPREVISTA: FILELFO

A finales de verano de 1453 Francesco Filelfo, uno de los humanistas más ilustres de esa época, se fue a Nápoles para entregar a Alfonso V su *Satyrarum opus* y para recibir el premio por sus estudios. No sólo entre sus cartas encontramos rastros de su viaje en la capital partenopea (Filelfo, 1485: 206), sino también en los dísticos de la oda III -libro III-, *Aenice distuleras nimium mihi, Davale, gratas* (Arnaldi 1964: 86-95). Al comienzo de esta oda, Filelfo pide a su amigo Íñigo d'Ávalos la certidumbre de ser bien acogido a su llegada. Esta petición se debe al miedo de Filelfo por la cólera de Lucrezia -“ira / foemina” (Arnaldi, 1964: 88, vv. 27-28)-. De repente, resulta raro y

asombroso oír que esta joven -hasta ahora presentada bajo el disfraz de un angel- tiene una faceta iracunda y desconocida.

Verum nosse velim qua fronte Lucretia nostros
diva sales tulerit: riserit, an tumuit?

[...] Num doluit casta puella sales? (Arnaldi, 1964: 88, vv. 19-20 y 28).

Las bromas poéticas de Filelfo que pueden haber ofendido a Lucrezia son, según Gualdo Rosa, algunos versos de una oda anterior (Arnaldi, 1964: 89), probablemente *Scire velim, Matthae, quibus nunc militat armis*, dirigida al mallorquín Matteo Malferit:

Dic, age, quam facilem sese Lucretia prestat,
Diva puellarum, regis ad obsequium.
Nam sunt qui refferant nondum pia vota precesque
Regalis animum flectere virgineum;
Ast alii contra fulvas penetrasse sagittas
Pectus et ad roseum virginis isse femur,
Et quod vulnus erat fellis prius instar amari,
Nunc ipso factum nectare dulce magis (Falco, 1997-1998: 212).

Los dísticos de Filelfo versifican las opuestas opiniones que circulaban sobre la natura de los amores de Alfonso y Lucrezia. Por una parte, los que mencionaban la rígida postura monástica de la hermosa napolitana. Por la otra, los que difundían historias provocantes sobre las excitadas miradas del soberano hacia sus piernas y su pecho. La metaforización de la atención alfonsí en irrespetuosas flechas que *ad litteram* desvisten a Lucrezia -transformándola en deseado objeto sexual- es una broma bastante pesada de soportar por una mujer que siempre y sólo había recibido elogios por sus castas virtudes. Por eso, extrañado, Rovira observa que hay que aislar este poema del resto de los otros “en cuanto contradice las líneas habituales de interpretación del motivo” (Rovira, 1987: 85).

A la luz de lo dicho, volviendo a analizar la precedente oda, parecen lógicas las cautelas de Filelfo. En el verso 29 se produce un cambio decisivo de destinatario. Si la epístola en versos hasta ahora está dirigida al amigo Íñigo d'Ávalos, Filelfo, olvidándose de sus temores, cambia su interlocutor y habla directamente a Lucrezia sin ninguna intermediación:

At quid te tanto, divina Lucretia, regi
vel cessisse doles, vel placuisse negas? (Arnaldi, 1964: 88, vv. 29-30).

La pregunta formulada se refiere a la negación de los placeres de la carne, placeres que, según la perspectiva antimiedievalista y jocosa de Filelfo, son naturales y biológicos. También en el oscuro *Mon bon senyor, puys que parlar en prosa* de Ausiàs March aparece el mismo razonamiento:

La carn vol carn, no s'i pot contradir:
son appetit en l'hom pren molta part (Pagès, 1995: 311, vv. 49-50).

La atracción humana hacia los placeres carnales es inevitable e incontrovertible, pero el "Foll' Amor" (Pagès, 1995: 310, v. 20) que canta March al final se ajusta al coro de loores por Lucrezia y no tiene ningún tabú que pueda escandalizar al público.

La modernidad del clasicismo, introducido por el humanismo, se enfrenta a una concepción amorosa de tradición medieval que se había quedado casi arcaica. Filelfo, a través de varias preguntas sobre historias clásicas, cuentos paganos y temas mitológicos, quiebra el platonismo de los amores alfonsíes e invita la joven a desprenderse del pudor que la inhibe para entregarse sexualmente:

Praeterea, quae te prohibet mora labra labellis
iungere, per Veneris dulcia dona deae?
Num quae pulchra latent prohibet pudor edere coram? (Arnaldi, 1964: 90, vv. 41-43).

Detengámonos en los vv. 44-52:

Arma patris, fulmen, num latet usque Iovis?
Neptunus saevum num tempestate tridentem
occulit? Arquitenens num sua taela tegit?
Non Mars, non Veneris natus premit arma Cupido.
Harpe Mercurium falxque recludit avum.
Non hastam Pallas, non hastam suprimit ille
Hellespontiacae quem coluere nurus.
Si rex arma tibi, quibus est hastatus, in ictum
intendat, quid non obvia taela pares? (Arnaldi, 1964: 90).

Alfonso representa la cumbre de varias preguntas retóricas que elencan utensilios o armas lucidos por los dioses mitológicos. Cada objeto está relacionado con el personaje que lo utiliza, es más, identifica el que lo maneja. Entonces, no sólo cada objeto caracteriza la divinidad, sino que es la divinidad. Se forman pues binomios inscindibles: Júpiter y su rayo; Neptuno y su tridente; Cupido y su arco, etc... La lista que hace Filelfo podría tener un grado de obscenidad creciente ya que algunas armas descritas poseen un doble sentido sexual. Así es vital centrarnos en la última divinidad citada antes de Alfonso: Príapo. Hijo de Venus y Dioniso, protector de la fecundidad y de la fertilidad, como sabemos, este dios menor se caracteriza por una deformidad anatómica peculiar: un pene de tamaño gigantesco¹¹. Se representa siempre mostrando “totalmente al descubierto su entrepierna” (Montero Cartelle, 1981: 41). La imagen casi exhibicionista del dios y su pene crea una directa comparación con Alfonso y su asta, clara metáfora fálica. La comunión entre guerra y amor, entre Marte y Venus, se repite aquí: el osado y desafiante Alfonso está representado en una postura guerrera y sexual. Paralelamente, se supone que, como las otras divinidades descritas¹², Lucrezia tenga que defenderse del sitio alfonsí luchando con sus armas femeninas...

Jamás hemos encontrado tan atrevida metáfora sexual entre las líricas dedicadas a Lucrezia, aunque matizada por una componente maliciosa y parcialmente jocosa. Por eso consideramos a Filelfo una perturbación anómala: el humanista es una variable extraña al contexto en el que están enmarcados los otros poetas alfonsís, quizás por su lejanía geográfica o por su educación y erudición clásicistas.

Y siguiendo con la lectura de su epístola en versos, la irreverencia de Filelfo se hace aún más aguda y picante:

Ah, si nosse queas quaenam fluit inde voluptas
poeniteat tanta continuisse mora (Arnaldi, 1964: 90, vv. 55-56).

11) Vid. el famoso fresco romano en la casa de los Vetti en Pompeya (Fernández: Internet). Alrededor del culto de la figura de Príapo surgen unos poemas epigramáticos, los priapeos, emarginados por su burlesca obscenidad (Montero Cartelle, 1981: 13-72).

12) Estudiando los tabúes del discurso poético de Filelfo, no hay que olvidar, además de la sátira encubierta, su aspecto encomiástico: tanto Alfonso como Lucrezia están insertados en un marco clásico que los transforma en antiguas divinidades griego-latinas.

El malicioso fragmento, que impulsa a Lucrezia hacia la satisfacción de sus instintos sexuales, encuentra un aliado poético en los versos finales de Angelo Galli:

Magior belleze, e so che non m'inganni,
Te fece sotto i panni;
Nulla parte de te già non è tua,
Ché de questo gran [re] sei tutta sua (Massèra, 1926: 356, vv. 297-300).

Canzon, a' piede corre
De quella gloriosa e bella dia;
Digli de parte mia
Che porga presto la sua bella mano
Al suo signor soprano
E seco el tiri dentro in quella Torre:
Ché non è gentileza, per ver dire,
Altrui per bene amar lasciar morire (Massèra, 1926: 357, vv. 316-323).

En la canción del italiano, encontramos la misma invitación a concederse a Alfonso, pero no obscenidades o lascivas metáforas. La característica de Filelfo es su chocante controtendencia en defensa del amor libre desatado de los vínculos eclesiásticos: es la exaltación del estado de amante de Lucrezia. Su poética *ratiocinatio* se desarrolla a través de numerosas anécdotas prototípicas, loando la voluptuosidad del amor -interpretado como gozo armónico y libidinoso- y criticando las consecuencias negativas del matrimonio nacidas de las esquizofrénicas responsabilidades del desagradecido papel que la mujer juega en la vida cotidiana. Filelfo construye un particular *carpe diem* lujurioso de siglo XV, ajeno en otras composiciones por su trasgresión del código encomiástico y su desmistificación del platonismo de los amores de la pareja Lucrezia-Alfonso. El pensamiento anticonformista de Filelfo choca contra las virtudes de la joven y de sus alabadores, materializando las concupiscentes intenciones del soberano -e, indirectamente, salvando el matrimonio y del reinado de María de Castilla-. Su escritura es un intento de subversión de las reglas impuestas por la circunstancia cortesana. Una vez más se entiende lo dicho *supra* analizando los vv. 101-110. En algunos poemas, sobre todo de matriz cancioneril, se delineaba una imagen de Alfonso sometida y subyugada

la voluntad todopoderosa de una Lucrezia tiránica y cruel¹³. En cambio, el humanista altera totalmente canon cancioneril: llega a aconsejar a Alfonso de cambiar su actitud de inferioridad hacia ella para tomar el mando -rol más propio de un rey- y esclavizar, hasta con la violación¹⁴, a Lucrezia, porque el encubierto deseo de ésta es ser estuprada:

Tu quoque, rex ingens, quid longa in verba precesque
tempus inane teris? Vim cupit illa sibi.

Nanque magis quo quaeque velit sibi foedera iungi
optate Veneris, vim cupit illa magis.

Obstat enim prohibetque pudor, quod mente volutat
foemina quae nondum, stulta, iugum tulerit.

Quae tot missa capit fulgentis dona metalli,
se tibi sat Veneris pignore constituit.

Non igitur frustra precibus vim mollibus addas:

munere fungatur lingua manusque suo (Arnaldi, 1964: 92 y 94, vv. 101-110).

Ivi, no podemos aplicar una exegesis *ad pedem litterae* de los consejos

13) Vid. la canción *Dama de tan buen semblante* de Juan de Tapia:

Vos fuistes la combatida
que vencio al vencedor,
vos fuystes quien por amor
jamas nunca fue vencida;
vos passays tan adelante
& con tanta crueldat
fazeyz la guerra
a quien fa tenblar la tierra
desde Poniente a Levante (Canal Gómez, 1935: 136, vv. 15-23).

Compárese con el siguiente extracto de los *Commentarii rerum memorabilium* de Piccolomini:

Meravigliosa forza dell'amore! Un grande re, signore della parte più nobile della Spagna, al quale ubbidivano le isole Baleari, la Corsica, la Sardegna e la stessa Sicilia, che aveva sottoposto al suo impero moltissime province d'Italia e che aveva vinto i condottieri più potenti in guerra in ultimo, vinto dall'amore, era quasi prigioniero e il servo di una femmetta (Pio II, 1997: 54).

14) Notamos aquí ambigua reminiscencia de la historia, ya mencionada, del abuso sexual de la homónima Lucrecia romana.

de Filelfo ya que sus versos son bromas disfrazadas. Sería incorrecto leerlos sin tener en cuenta escondidos matices irónicos y burlescos en su irreverencia de la que, al final de la oda, se arrepiente pidiendo otra vez excusas (Arnaldi, 1964: 94, vv. 111-114). En caso contrario, la irreverencia de Filelfo sería una ofensa hacia el soberano y su favorita cuando, en realidad, es una inteligente forma de *captatio benevolentiae*. Las motivaciones de la subversión del canon para ganarse las atenciones alfonsíes las hemos de encontrar en la biografía del humanista. Expatriado de Florencia en la cumbre de su fama, durante su vida peregrina fue a parar en varios sitios (Constantinoplas, Venecia, Bolonia, Siena), antes de establecerse en Milán: a raíz de esto y de su carácter ambicioso, Filelfo estuvo siempre entablando relaciones y buscando amistades con hombres influyentes a nivel político. De ahí la necesidad de acapararse la protección del Magnánimo dedicándole sus *Satyrae*: cuando se fue a Nápoles fue acogido solemnemente, demostrando que sus miedos poéticos eran artificios literarios ficticios.

En conclusión, repetimos, Filelfo es una anomalía fuera y dentro del contexto cortesano. Los humanistas *in situ* poco se interesaron en el frívolo tema de los amores cortesanos debido a la notable estima que Alfonso, enamorado mecenas de las antigüedades clásicas, les tenía. A ellos no les hacía falta ganarse la consideración real porque ya la gozaban. La consecuencia fue la escasez y la brevedad de los textos en latín acerca de los amores de Lucrezia y Alfonso. Si sumamos los versos del epigrama (Croce, 1948⁴: 115); de un dístico del Panormita¹⁵; y de algunos pies de Pontano sobre la infelicidad del insatisfecho Alfonso (Falco, 1995-1996: 217-218), totalizamos once versos. Una miseria, en comparación con los punzantes dísticos que nos ha dejado Filelfo.

5. MALDECIRES CENSURADOS

Después de analizar la larga oda de Filelfo, concluimos nuestro recorrido y nuestro montaje crítico-filológico con algunos comentarios o habladurías sobre la otra faceta de Lucrezia, la faceta pecaminosa, lujuriosa, impúdica. Queremos mencionarlos porque la crítica, que hasta ahora se ha ocupado del tema de los amores entre Lucrezia y Alfonso, siempre los ha

15) El dístico “di classica fattura” (Pontieri, 1975: 189) de Antonio Beccadelli se estructura entorno a una triple comparación-oposición (Alfonso-sol-Lucrezia vs galanes-estrellas-chicas de Campania):

Quantum Rex proceres, quantum sol sydera vincit,
tantum Campanas superat Lucretia nymphas (Arnaldi, 1964: 26).

olvidado o sobrevalorado o evitado -también en parte por razones patrióticas-: quizás por considerarlos manifestaciones literarias de baja calidad; quizás por no dar crédito a ciertos chismes, antiguos *gossips* de siglo XV, considerando más fiables otros escritos¹⁶; quizás por iluminar sólo el lado virtuoso de la joven exactamente como los poetas cortesanos. Ahora, nuestro intento no es alterar su reputación inmaculada: pero tampoco queremos oscurar los aspectos opuestos, o silenciar las voces disonantes, aunque éstas sean esporádicas, inciertas o vulgares.

Si siempre se ha estimado la autoría de Piccolomini, al mismo tiempo, siempre se ha eludido advertidamente -una auténtica censura- su siguiente comentario, que se encuentra justo después de la mencionada frase sobre Lucrezia latina:

Il gesto eroico non è così facile come una bella frase e la vita di lei [Lucrezia d'Alagno, n.d.r.] in seguito non fu all'altezza delle sue parole. Morto Alfonso, si recò nell'accampamento di Iacopo Piccinino non senza infamia per la sua onestà; diffondendosi dovunque la voce che, usando concedersi a un suo segretario, finalmente partorisce un bambino (Pio II, 1997: 54-55).

Es verdad que no excluye la pureza de las relaciones entre Lucrezia y Alfonso y que, probablemente, son todas especulaciones sin ninguna base, pero es menester recordar que, cuando Lucrezia estuvo en Roma para pedir la anulación del matrimonio entre Alfonso y la reina María, al final de la audiencia, papa Calixto III la apostrofa de “bagascia” (Croce, 1942: 169), *id est* prostituta. ¿Indignada invectiva provocada por la “inonesta” (Croce, 1942: 169) proposición de Lucrezia o espontáneo reflejo del pensamiento de los contemporáneos sobre ella? Y si dos pontífices contaban o afirmaban lo transcrito, imaginémosnos las historias que podían circular por el vulgo y las malas lenguas. Precisamente, para terminar *in crescendo*, un ejemplo *ad hoc* de los chismes que circulaban en Italia sobre Lucrezia es la divertida anécdota del embajador Giugni. Mencionada por di Francia, es uno de los pocos textos que cotillea sobre la carnalidad de los amores entre Alfonso y Lucrezia. La fecha de redacción -antes de final de siglo XV- le da crédito histórico aunque, en realidad, no es más que una simple transposición de otro cuento similar,

16) Uno de los cronistas que gozan de mayor crédito parece ser Loyse de Rosa, casi el portavoz de corte: fue él quien transcribió la frase de Lucrezia acerca de “lo liale amore” (Falco 1995-1996: 220) que quería mantener con Alfonso V.

cuyo protagonista era el Piovano Arlotto (Francia, 1919: 118), famoso por sus fechorías:

Niccolò d'Andrea Giugni, trovandosi imbasciadore de' Fiorentini al re Alphonso a Napoli, la cui maestà in quello tempo amava una madama Lucretia, gentil donna napoletana; et per suo amore havea facto feste et dimostrazione assai, dicendo et affermando sempre, che l'amava per gentileza et con lei non era venuto ad alcuno acto carnale; seguì che cavalcando un giorno il prefato re, et in suo compagnia Niccolò decto, scontrorono madama Lucretia, la quale, con molta gentile maniera et venustà, fece riverenza alla maestà del re. Ragionando poi Nicolò della decta madama, dixè: Certamente la vostra maestà ha facto buona electione in amare questa donna, la quale mi pare exemplo et specchio di bellezza; ma mi dispiace havere inteso, che nel corpo suo ella ha un gran mancamento. Il re sì come haveva preso gran piacere delle prime parole di Nicolò, così di queste ultime essendosi turbato assai, dixè subito: Che cosa è questa che avete inteso? Niccolò, mostrando et fingendo dirlo mal volentieri, dixè: Io sento, ch'ella è villuta sotto oltra a modo, et ha peli lunghi un dito per tutto. Il re incontinenti rispose: *Per cap de Deu*, non è vero. Et Niccolò, ridendo: *Per cap de Deu*, la vostra maestà l'ha f..... (AA.VV., 1874: 5-6).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV., *Facezie e motti dei secoli XV e XVI. Codice inedito magliabechiano*, Bologna, Romagnoli, 1874.

AGUIRRE, José María, "Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés", *Romanische Forschungen*, 1-2 (1981), pp. 55-81.

ALVAR, Carlos, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid, Alianza, 1991.

ARNALDI, Francesco - GUALDO ROSA, Lucia - MONTI SABIA, Liliana, (eds.), *Poeti latini del Quattrocento*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1964.

AUBRUN, Charles, (ed.), *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV^e siècle)*, Bordeaux, Féret et fils, 1951.

AZÁCETA, José María, (ed.), *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, t. II.

BACH Y RITA, Pedro, (ed.), *The Works of Pere Torroella. A Catalan Writer of Fifteenth Century*, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930.

- BOCCACCIO, Johan, "Lucrecia", *Lucrecia*, ed. José Luis Canet, Internet, 14-04-2007. <http://www.uv.es/~lemir/Textos/Mujeres/Boc/Lucrecia.html>.
- BOFARULL Y SANS, Francisco de, "Alfonso V de Aragón en Nápoles", en AA.VV., *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, vol. I, pp. 615-635.
- BROWN, Peter, *Il corpo e la società. Uomini, donne e astinenza sessuale nel primo cristianesimo*, ed. it. Igor Legati, Torino, Einaudi, 1992.
- CANAL GÓMEZ, Maximiliano, (ed.), *El Cancionero de Roma*, Firenze, Sansoni, 1935, t. I.
- CANNONI, Luigi, *L'immagine di Lucrezia d'Alagno riflessa dalle liriche quadrilingui dei poeti alfoncini*, tesis, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Siena, A.A. 2003-2004.
- CANNONI, Luigi, "La castità di Lucrezia d'Alagno nei componimenti quattrocenteschi dei poeti alfoncini", en ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes - ESTÉVEZ SAÁ, José Manuel - RAMÍREZ ALMAZÁN, Dolores - TRAPASSI, Leonarda - VERA SAURA, Carmelo, (eds.), *"Italia-España-Europa": Literaturas Comparadas, Tradiciones y Traducciones. XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas*, Sevilla, Arcibel, 2005, vol. I, pp. 110-122.
- CARVAJAL, *Poesie*, ed. Emma Scoles, Roma, Ateneo, 1960.
- CROCE, Benedetto, "Poesia volgare a Napoli nella prima metà del Quattrocento", en CROCE, Benedetto, *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. I, pp. 28-49.
- CROCE, Benedetto, "L'amorosa storia di madama Lucrezia in un'inedita cronaca quattrocentesca", en CROCE, Benedetto, *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. I, pp. 166-170.
- CROCE, Benedetto, "Poeti spagnuoli alla corte di re Alfonso d'Aragona in Napoli", en CROCE, Benedetto, *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli, Ricciardi, 1942, vol. I, pp. 171-176.
- CROCE, Benedetto, "Lucrezia d'Alagno", en CROCE, Benedetto, *Storie e leggende napoletane*, Bari, Laterza e figli, 1948⁴, pp. 85-117.
- CROCE, Benedetto, "La corte spagnuola di Alfonso d'Aragona di Napoli", en CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949⁴, pp. 33-55.
- FALCO, Alfonso, "Canti per Lucrezia d'Alagno. L'amante vergine di Alfonso d'Aragona. Parte prima: I protagonisti", *La Nuova Ricerca. Pubblicazione annuale del Dipartimento di Linguistica, Filologia e Letteratura Moderna dell'Università degli studi di Bari*, 4-5 (1995-1996), pp. 193-228.

- FALCO, Alfonso, “Canti per Lucrezia d’Alagno, l’amante vergine di Alfonso d’Aragona. Parte seconda: I testi”, *La Nuova Ricerca. Pubblicazione annuale del Dipartimento di Linguistica, Filologia e Letteratura Moderna dell’Università degli studi di Bari*, 6-7 (1997-1998), pp. 211-228.
- FALCO, Alfonso, “Canti per Lucrezia d’Alagno, l’amante vergine di Alfonso d’Aragona. Parte terza: I testi”, *La Nuova Ricerca. Pubblicazione annuale del Dipartimento di Linguistica, Filologia e Letteratura Moderna dell’Università degli studi di Bari*, 8 (1999), pp. 97-122.
- FERNÁNDEZ, María Dolores, “Priapo, el dios de la fecundidad”, *Priapo, el Dios de la fecundidad. Revista de Sexología Identidades - Octubre del 2003*, Internet, 14-04-2007. <http://www.identidades.org/revista/priapo.htm>
- FILANGIERI, Gaetano, “Nuovi documenti intorno la famiglia, le case e le vicende di Lucrezia d’Alagno”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 11 (1886), pp. 65-138 y 330-399.
- FILELFO, Francesco, *Epistolae*, Brescia, s.e., 1485; disponible en Fondos Digitalizados de la Universidad de Sevilla, Internet, 16-03-2007. <http://fondosdigitales.us.es/books/>
- FLAMINI, Francesco, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Firenze, Le Lettere, 1977.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Bailly-Baillièrre, 1912-1915, t. I-II.
- FRANCIA, Letterio di, “Rassegna bibliografica: Benedetto Croce. - *Storie e leggende napoletane*. - Bari, G. Laterza e figli, 1919 (8°, pp. 310)”, *Giornale storico della letteratura italiana*, 74 (1919), pp. 117-120.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, “La dama como obra maestra de Dios. Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural”, *Romance Philology*, 3 (1975), pp. 267-324.
- MARCH, Ausiàs, *Pagine del Canzoniere*, ed. Costanzo di Girolamo, Milano - Trento, Luni, 1998.
- MASSÈRA, Aldo Francesco, “Un poemetto volgare in lode di Lucrezia d’Alagno”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 51 (1926), pp. 347-359.
- MONTERO CARTELLE, Enrique, (ed.), *Priapeos. Gritos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. El concubito de Marte y Venus. Centón nupcial*, Madrid, Gredos, 1981.
- NITZE, William, “The *Siege Perilleux* and the *Lia Fáil* or «Stone of Destiny””, *Speculum. A journal of mediaeval studies*, 2 (1956), pp. 258-262.
- PAGÈS, Amédée, (ed.), *Les obres d’Auzias March*, Valencia, Generalitat

Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1995, vol. II.

PARADA, Carlos, "Priapus", *Priapus, Greek Mythology Link - www_maicar_com*, Internet, 14-04-2007. <http://www.maicar.com/GML/Priapus.html>

PASOLINI, Pier Desiderio, "Madama Lucrezia", *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, 26 (1917), pp. 645-690.

PAUPHILET, Albert, *Études sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map*, Paris, Champion, 1980.

PIO II, *I commentari*, ed. it. Mino Marchetti, Siena, Cantagalli, 1997, vol. I.

PONTIERI, Ernesto, *Alfonso il Magnanimo re di Napoli (1435-1458)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.

RIQUER, Martín de, "Alfonso el Magnánimo visto por sus poetas", en *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte. Curso de conferencias (mayo de 1959)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1960, pp. 173-196.

ROVIRA, José Carlos, "Los poemas al amor de Lucrezia d'Alagno y Alfonso V de Aragón", *Boletín de la Real Academia Española*, 240 (1987), pp. 77-107.

ROVIRA, José Carlos, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnanimo*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1990.

RYDER, Alan, *Alfonso the Magnanimous. King of Aragon, Naples and Sicily, 1396-1458*, Oxford, Clarendon, 1990.

SIMÓ GOBERNA, Lourdes, "Introducción a *Partenope la Fulgente*, de Diego del Castillo (c.a. 1458)", *Partenope la Fulgente, de Diego del Castillo (c.)*, Internet, 21-03-2005. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Partinuple/Intro.htm>

SIMÓ GOBERNA, Lourdes, "Notas a las introducción", *Notas*, Internet, 21-03-2005. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista3/Lourdes/Notas.htm>

SIMÓ GOBERNA, Lourdes, "Una elegía epistolar a la muerte del Magnánimo", *Una nueva elegía a la muerte de Alfonso el Magnánimo*, Internet, 21-03-2005. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista3/Lourdes/Elegia.htm>

VOZZO MENDIA, Lia, "La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona: note su alcune tradizioni testuali", *Revista de literatura medieval*, 7 (1995), pp. 173-186.

TRAS LAS HUELLAS DE SIMONE DE BEAUVOIR

Susana CARRO FERNÁNDEZ
 Universidad de Oviedo

Corría el año 1949 cuando Simone de Beauvoir escribía: «No se nace mujer, se llega a serlo.» Declaración de principios con la que denuncia que lo *Otro* no es el lugar natural de la mujer, sino el reducto al que ha sido confinada por el pensamiento occidental. Sombra frente a luz, intuición frente a reflexión, naturaleza en lugar de cultura, pasión frente a razón... Dentro del orden de lo binario la mujer ha sido reclusa al lugar de lo *Otro* y, por tanto, silenciada.

Intentado analizar esta *situación*, infligida, impuesta y, por tanto, de opresión, Simone de Beauvoir apela al pasaje hegeliano del amo y del esclavo. Al arriesgar la vida, apuntaba Hegel, el amo conserva su libertad, mientras que el esclavo se reconocerá como ser humano en la conciencia libre del señor, bajo su servidumbre. «Cada conciencia intenta cumplirse reduciendo al otro a la esclavitud» (Beauvoir, 1987 I: 13); en esa lucha por el reconocimiento es donde Beauvoir sitúa la relación de hombres y mujeres en la sociedad patriarcal. El varón, como el amo de la dialéctica hegeliana, emprende, inventa, se atreve, arriesga sus ideales y valores, «se hace ser al hacer» (Beauvoir, 1987 II: 25). Las mujeres, por educación más temerosas y conformistas, se sienten satisfechas con reconocerse libres en la conciencia del varón, negando así su independencia y configurándose como el esclavo hegeliano. La mujer encuentra su razón de ser no en ella misma, sino en la conciencia libre del hombre.

En la lucha por el reconocimiento no hay igualdad, las conciencias se sitúan en planos distintos (amos, esclavos, hombres, mujeres), pero tampoco hay reciprocidad: «La mujer se determina y diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella» (Beauvoir, 1987 I: 12). Uno de los términos, el hombre, se considera a sí mismo como lo esencial, lo absoluto, mientras que la mujer aparece como la alteridad pura (Beauvoir, 1987 I: 45). Ella es lo *Otro* y se define a sí misma en función del hombre, pero éste no lo hace en función de aquélla. Podemos tomar como clásico de tal asimetría la relación entre Ulises y Penélope: ella necesita de él para dar sentido a su existencia, mientras que el proyecto vital de Ulises no requiere de Penélope para cobrar sentido.

Beauvoir había afirmado que «la creación por parte del hombre de una mujer ideal petrifica su cuerpo y lo convierte en objeto pasivo de su propiedad» (Beauvoir, 1987 II: 317). La artista norteamericana Martha Rosler llevará esta afirmación hasta sus últimas consecuencias en *Estadística vital de una*

ciudadana (1977). En este vídeo de 20 minutos podemos ver cómo un médico procede a tomar medidas del cuerpo de la mujer mientras tres mujeres en bata blanca utilizan unos sonajeros para puntuar cada medida corporal obtenida. El cuerpo de la mujer va mostrándose cada vez más dócil, convirtiéndose progresivamente en producto elaborado y manipulado hasta transformarse, definitivamente, en mero objeto. En palabras de la propia Rosler, el objetivo del vídeo era desvelar que «ni la ciencia, ni la recopilación de datos eran los malos de la película, que lo que determinaba de qué modo estos elementos del conocimiento humano serían empleados en la formación de las categorías “mujer” y “otro” eran las prácticas sociales» (Rosler en De Zegher, 1999: 99).

Pero la influencia de la tematización beauvoriana de lo *Otro* no sólo se puede encontrar en el feminismo de la igualdad y en el arte feminista de los setenta, sino también entre las herederas del discurso de la excelencia y sus ramificaciones estéticas. Así, por ejemplo, Hélène Cixous retoma el concepto de lo *Otro* y lo transforma en el lugar de marginalidad sobre el que construir la subversión, el vehículo para la exploración de lo extraño, lo ajeno a lo Mismo. Lo *Otro* se convierte en espacio reivindicativo para la reconstrucción de la identidad femenina, el lugar del que surgirán otras escrituras, otras formas de leer, de nombrar y entender los textos. (Cixous, 1995: 101). La mujer, al escribir, dirá Cixous, retorna al reino de lo imaginario, lo poético e indiferenciado. Es una estética a la búsqueda de un tiempo anterior al nombrar, a la sintaxis, al orden simbólico, a la superación del tejido gramatical. También en las artes plásticas se propondrá la búsqueda de una creatividad artística anterior a la historia patriarcal y de ese rastreo ancestral surgirán diosas que representen la Tierra-Fertilidad o Gran Madre, a la que Jung identifica con el arquetipo de lo femenino en la psique humana. Las artistas dotarán de un nuevo rostro a estas diosas: Judy Baca pinta a *Califa* (1976), la amazona creadora de toda vida; Ursula Kavanagh fotografía en la serie *Creta* (1979) fragmentos de piedra y cerámica en los que aparece la diosa de la cultura minoica; Jorvette Marchessault esculpe con materiales encontrados en basureros a la *Diosa Madre Planta*; en la imagen de *Nuestra Señora de Guadalupe* Yolanda López representa tres generaciones de mujeres.

En la misma línea de feminismo de la diferencia, Luce Irigaray identificará lo *Otro* con el cuerpo femenino y, por tanto, con el lugar desde el que la mujer recuperará su lenguaje siempre censurado: *parler femme*. También las artes plásticas se contagian de estas directrices estéticas y acuden al cuerpo de la mujer para plantearse la pregunta sobre la identidad. La respuesta la encontramos en la artista Carol Schneemann, quien en la *performance Interior*

Scroll (1975) presenta la transformación del cuerpo de la mujer de objeto pasivo en agente parlante. Schneemann se va quitando poco a poco unas vendas, como si estuviese descubriendo una escultura acabada, y queda desnuda sobre una plataforma. Suave y gradualmente va desenrollando de su vagina un rollo de unos 10 pies de largo hecho de papeles doblados y prensados. Asumiendo una serie de poses, desde torpes a acrobáticas, Schneemann irá leyendo el texto en alto. A modo de texto sagrado, el «rollo interior» de Schneemann contiene la proclamación de un tiempo más allá del control patriarcal y misógino del cuerpo de la mujer. De acuerdo con Cixous, el cuerpo de la mujer es ya un texto y la escritura sería «el cuerpo articulado al máximo». Esta actitud de escribir *de y por* el cuerpo es la que retoma también la artista cubana Ana Mendieta en las *action paintings* tituladas *Body Tracks* (1974): tras cubrir sus manos y brazos con sangre los aplicaba sobre la pared hasta escribir «Ella consiguió amor».

Todo lo visto hasta ahora evidencia cómo la categoría de lo *Otro* acuñada por Beauvoir imprime su huella tanto en el ámbito de la ética, a través del feminismo de la diferencia y del ilustrado, como en el de la estética. Pero como ésta no fue la única aportación de la filósofa francesa, su impronta no se detiene aquí. La consecuencia inmediata de la categorización de lo *Otro* es su aplicación como bisturí con el que deconstruir los mitos que sustentan la feminidad. A lo largo de los dos volúmenes del *El segundo sexo*, Beauvoir irá desvelando cómo este universo simbólico acompaña a la mujer en su formación y deviene realidad a través de la *situación* que la sociedad le asigna. «A lo largo de la historia las mujeres se han visto a sí mismas como madres, esposas, mujeres fatales, ídolos de belleza, brujas pérfidas, vírgenes o sumisas sirvientas» (Beauvoir, 1987 I: 67); es decir, la sociedad ha atribuido a las mujeres un número determinado de papeles, máscaras y disfraces que se ven obligadas a representar si quieren ser aceptadas. Por tanto, el hombre no busca en la mujer un igual, sino una idea, y la condena a participar en un sueño que ella no ha construido. Cuando las mujeres sueñan lo hacen a través del sueño de los hombres.

Cuarenta años después de la publicación de *El segundo sexo*, la artista Cindy Sherman revela las imágenes de los mitos de la feminidad. En sus autorretratos se representa como secretaria, niña inocente, enfermera o bibliotecaria; en definitiva, con los múltiples ropajes contemporáneos de la feminidad. Pero Sherman no es sólo el objeto al que se mira, sino que ella es también quien mira, quien hace la fotografía, descubriendo así lo poco que en realidad ve quien está inmerso en una mirada ajena. A través de la alianza entre ética y estética la feminidad se nos muestra como una mascarada.

A través de la deconstrucción de los mitos de la feminidad, Beauvoir dejará sus huellas más inmediatas en el ámbito de la teoría feminista. En 1963 la periodista americana Betty Friedan volverá sobre este tema con una obra a medio camino entre el ensayo y la novela autobiográfica: *La mística de la feminidad*. Escrita en un lenguaje coloquial, se convirtió en un verdadero *best seller* y mostró cómo la sociedad impone a la mujer un código de conducta que pasa necesariamente por el matrimonio, la maternidad y el trabajo en el hogar. Esta heterodesignación conduce al problema que no tiene nombre y que una de las mujeres entrevistadas por Friedan describe así: «Soy la que sirve la comida; la que viste a los niños y hace las camas; alguien a quien puede llamarse cuando se desea algo. Pero, ¿quién soy yo realmente?» (Friedan, 1974: 43).

El problema que no tiene nombre queda diagnosticado como represión de la identidad. La etiología se halla en una cultura que, auspiciada por los medios de comunicación y el discurso científico, prescribe una femineidad que paraliza el desarrollo de las mujeres en tanto que seres humanos.

Los fotomontajes de la artista neoyorquina Martha Rosler representarán la imagen de la mujer creada por la mística de la feminidad: perfecta casada, hermosa y plenamente realizada en sus labores. Entre los años 1967 y 1972 Rosler trabajará en dos de sus obras de mayor impacto: *Bringing the War Home: House Beautiful* y *Bringing the War Home: in Vietnam*. En el primero, una joven ama de casa, equipada con los más sofisticados electrodomésticos, ataca el polvo, las manchas y el barro. Todo nos habla de una «perfecta casada» entregada a la tarea de convertir el hogar en un santuario de paz, tranquilidad y orden para el esposo. Pero cuando la sociedad americana estaba convencida de que el sueño del hombre se había encarnado en este arquetipo de lo femenino, surge una imperfección: la joven esposa, en su afán de limpieza, aparta una cortina y descubre, al otro lado de la ventana, dos soldados en una trinchera.

Es evidente que Rosler pretende exponer la distorsión de la realidad cotidiana: el hogar como plácida burbuja en medio de la violencia que rige el mundo, la paradoja del ama de casa que ha de sentirse realizada a través de una actividad que no le permite la afirmación singular, el ámbito doméstico como lugar de reclusión, la supuesta perfección de mística de la feminidad frente a un mundo imperfecto. Y realmente consigue este resultado al combinar las imágenes de decoración con las fotografías de guerra extraídas de *Life*. La síntesis de imágenes tan distintas crea un efecto en el que se evidencian las suturas, el error visual, el desplazamiento repentino hacia una realidad distorsionada. Tal vez el hogar «ideal» quedó allí donde había nacido, en las mentes de los soldados durante la batalla.

Pero si bien Beauvoir había utilizado el existencialismo como instrumento de análisis de la situación de la mujer, Friedan realizará su investigación desde un posicionamiento ideológico bien diferente: el liberalismo. Las consecuencias de tan distintos planteamientos se evidencian en las conclusiones de ambas autoras: mientras que para Beauvoir la situación de la mujer en la sociedad es de opresión, para Friedan se trata de una mera desigualdad y, como tal, superable a través de reformas que permitan conciliar las tareas de ama de casa con el mercado laboral. El punto de fractura entre Beauvoir y Friedan es también el nexo de unión entre la feminista francesa y el feminismo radical. Kate Millett retomará el término *opresión* para definir la situación de la mujer en la sociedad, añadiendo que dicha opresión se ejerce a través de la política sexual del patriarcado. Pero si hay algo que caracterice a dicha política sexual es que no se ejercita únicamente en el ámbito de lo público (dominio tradicionalmente asociado a la política), sino que traslada al ámbito de lo privado la dominación y subordinación. La idea se convierte en eslogan, «lo personal es político», y su calado es de tal magnitud que incluso en el ámbito artístico resuenan sus consecuencias.

Efectivamente, a partir de este momento el llamado arte feminista da un nuevo paso: lo cotidiano ha de ser expuesto abiertamente, ha de transformarse en objeto estético, en categoría pública, para así evidenciar la represión ejercida sobre la mujer. El mejor exponente de esta simbiosis entre arte y feminismo es, sin duda, la Womanhouse.

La Womanhouse surge como proyecto del programa educativo de arte feminista organizado por Judy Chicago y Miriam Schapiro en el California Institute of the Arts (CalArts) de Valencia (Los Ángeles). Durante seis semanas (del 30 de enero al 28 de febrero de 1972), las alumnas del programa intervinieron en una casa cedida por el Ayuntamiento y pendiente de derribo. Cada habitación se convirtió en un espacio artístico público con el que revelar la realidad de la mujer en el hogar, para así sancionarla abiertamente. La imitación es la estrategia seguida por las artistas que recrean los espacios del hogar moderno y el lugar que en ellos ocupa el ama de casa. *Bridal Staircase* (Kathy Huberland), *Nurturant Kitchen* (Hodgetts, Weltsch y Frazier), *Menstruation Bathroom* (Judy Chicago), *Linen Closet* (Sany Orgel) o *Waiting* (Faith Widing) son algunos de los reveladores títulos de las instalaciones de la Womanhouse; títulos que evocan las declaraciones que Luce Irigaray haría años después: «Cuando la mujer no dispone de lenguaje propio fuera del patriarcado, la imitación es la única forma de criticar sus valores, de exponer por medio de repeticiones humorísticas lo que debería permanecer escondido»

(Irigaray, 1992: 12).

La relectura de lo *Otro* permitió a Simone de Beauvoir analizar la situación de la mujer en la sociedad y descubrir los mitos con los que se perpetúa la opresión. Esta crítica a la razón articulada por la filósofa francesa se bifurca en sus herederas como crítica a la razón patriarcal (feminismo radical) y crítica al logocentrismo (feminismo de la diferencia). En ambos casos, se revela la falsa neutralidad de sujeto y razón, trasladándose dicha denuncia al ámbito de la representación. La consecuencia del cruce entre arte y feminismo será el ataque directo al modernismo estético: se rechaza el imperativo formalista de Greenberg, se impone el contenido de la obra como denuncia política, la reflexión autobiográfica triunfa, se pone en cuestión la categoría de genio proponiéndose como alternativa la producción colectiva, las artistas olvidadas por la Historia son recuperadas, la *performance* se convierte en técnica para la representación, se investiga con materiales tradicionalmente desestimados... Y en el vértice de la convulsión que sacudió los cimientos éticos y estéticos encontramos a Simone de Beauvoir. Como afirma Celia Amorós, «el feminismo tiende al atajo, a pasar por alto las mediaciones conceptuales y las luchas emancipatorias previas»; procurar que esta inercia no se repita es el objetivo último de estas palabras, con las que he intentado sacar a la luz las huellas de Simone de Beauvoir: una autora que quiso comunicar lo que había de original en su experiencia, «arrancar al tiempo y a la nada el esplendor de la vida» (Beauvoir, 1961 I: 19); deseaba trascender y dejó huellas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, S. *El segundo sexo*, tomo I, Siglo xx, Buenos Aires, 1987, pp. 12-13, 19, 45 y 67.
- BEAUVOIR, S. *El segundo sexo*, tomo II, Siglo xx, Buenos Aires, 1987, pp. 19, 317.
- CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 101.
- FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*. Gijón, Júcar, 1974, p. 43.
- IRIGARAY, L., *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 12.
- ZEGHER, C. (editora), *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 1998, p. 99.

ENTENDIENDO LA FIGURA DE LA ACADÉMICA MEXICANA. RELATOS DE ÉXITOS Y CONTENCIONES

Judith CASTAÑEDA-MAYO
Universidad de Tabasco

Como resultado de la investigación educativa concluida recientemente en un programa doctoral en la Gran Bretaña y en el Centro de Investigación Aplicada a la Educación (CARE) de la Universidad de East Anglia, presentamos a consideración del lector 4 relatos que dan cuenta brevemente sobre el proceso de formación y transformación de identidades de informantes a partir de entrevistas, comunicación telefónica, de correo electrónico y otros materiales de apoyo. El objetivo fundamental fue el entender la figura de la académica mexicana a partir de la deconstrucción de textos o datos sobre sus historias de vida donde dan cuenta, y relatan cómo se perciben a sí mismas, cómo fueron sus procesos de formación educativa y bajo qué condiciones han capitalizado cultural y políticamente en la academia, si es que se puede hablar de capital político en un contexto social como es México. Se presenta a continuación una selección de los relatos de Pilar, Débora, Flor y Lorena a consideración de los lectores e investigadores en la educación, feminismos y condición de género. El relato de Lorena se tradujo al inglés como un aporte adicional para aquellos interesados en analizar e interpretar desde una segunda lengua.

A ese entender subyace el proceso de formación en investigación educativa. Es a partir de la 'alteridad' que se fueron dando ciertas rupturas al verse uno reflejada en esos relatos que se recuperan de las historias de vida de las participantes. La trasgresión y subversión de actitudes y percepciones de la realidad que impiden entender su propia condición y romper con esas resistencias de una dualidad esencializada se dio lugar a partir de la autorreflexión y la crítica misma que permitió correr el telón a los entresijos de una racionalidad feminista.

Al deconstruir esos datos se pudo identificar una serie de contradicciones e inconsistencias sobre la percepción de la identidad o identidades de las académicas que de entrada sugiere una fragmentación y alienación y el reconocimiento de que este fenómeno no es aislado sino más bien es la realidad de la académica en general. Cuando se advierte esta realidad se produce una crisis existencial en el sujeto al punto de autonegarse o deprimirse porque no se está consciente de esta tensión que es 'normal' y 'natural' y por lo tanto real, y que Arriaga (2001) define como la alteridad autoritaria es decir el 'yo'

que mas bien se refiere a otro dentro de si y que por lo tanto no soy 'yo'. La autonegación da origen a asumir una actitud contradictoria e inconsistente.

Esto se le asocia de inmediato a una carga de símbolos negativos y problemático que desencadena una reacción de malestar, rechazo y negación de la identidad. C. Weedon (1997) señala que la identidad mas bien es precaria, contradictoria y en proceso de definición y redefinición, de formación y transformación cada vez que hablamos o pensamos. Esto se da cuenta en el texto, es decir el relato o la narrativa de académicas pero también de pensadoras y escritoras contemporáneas y de igual forma cuando se ocupa uno de escritoras, pensadoras y criticas clásicas y tradicionales.

Pero qué se puede decir del texto cuando Derridá (1976) alega que no hay nada fuera del texto, "il n'y pas de hors-texte" o más bien más allá del texto no hay nada porque en la "escritura no habita el habla sino el afuera del habla" es decir el contexto. La escritura se refiere más bien a esa construcción social que intelectualmente somos capaces de describir, decantar, reflexionar, percibir, transformar. La escritura es una representación simbólica de lo político e ideológica a partir de lo teórico. Es decir se reconstruye a partir de un constructo teórico, epistemológico o filosófico. Qué es lo que generalmente se hace en filología por ejemplo sino es identificar esas contradicciones, desafíos, trasgresiones o 'insurrecciones' (Arriaga, 2006) o subversiones de las normas o el status quo mismos que subyacen en el discurso del cual se abstrae esa identidad que no es cerrada o monolítica, como el discurso humanista tradicionalmente define y estructura. Más bien es abierta, inconsistente y contradictoria.

Si bien parto del supuesto de Weedon en cuanto al concepto de la formación de la identidad feminista, E. Said (1999) se describe a si mismo en su autobiografía, *Out of place* "La forma en la que me percibo ocasionalmente es como un torrente de corrientes fluyendo. Esta idea es preferible que aquella de la solidez del yo, la identidad a la se le atribuyen tantos significados. Estas corrientes mas bien, así como las dilemas propios de la vida, fluyen en un tiempo y un espacio, y en el mejor de los casos son irreconciliables y en desarmonía, mas bien desconectadas y fuera de lugar pero por lo menos se están moviendo en relación al tiempo, al lugar y a la voluntad de toda clase de extrañas combinaciones que las moviliza, y no siempre hay avances ya que algunas mas bien se contradicen, son inconsistentes o no tienen rumbo fijo. Es una manifestación de mi libertad que produce cierto gozo, porque no estoy muy convencido de lo que es mas bien, ya que el escepticismo es un tema al cual me apego. Con tantas disonancias en mi vida he aprendido en realidad

que prefiero no estar siempre en lo correcto sino más bien fuera de lugar”.

Por otro lado Haraway también se refiere a la identidad feminista como el ‘cyborg’ y en su *Manifiesto* (1991) argumenta que no hay nada ‘que se le asemeje a ser mujer y esto ya está históricamente cuestionado en la teoría científica y social’ y afirma “Prefiero ser un cyborg que una diosa”. Ya que la identidad más bien es la búsqueda de afinidades, la identidad es resultado de afinidades y su consecuencia es la otredad, la diferencia y la especificidad.

Además según Haraway al concepto del cyborg subyace un rechazo en relación a esas fronteras rígidas que nos separan de lo humano y lo animal y de lo humano a lo tecnológico/mecánico. Es por eso que la teoría del cyborg establece que el cyborg es un artefacto de la evolución cultural que trae como resultado solamente extensiones materiales de la misma materia del cuerpo humano. En consecuencia a la metáfora del cyborg subyace un feminismo postmoderno en relación a la construcción de la subjetividad feminista misma que trasciende el dualismo y que va más allá de los límites tradicionales del género, el feminismo o la política.

Esto solamente para definir un tanto el origen del enfoque feminista desde la postmodernidad y que parte de lo propuesto por Weedon, la identidad se construye y reconstruye a partir de lo que pensamos y hablamos, seguida por la definición de E. Said quien define la identidad como un torrente de corrientes que fluyen pero que no son racionales y se encuentran más bien fuera de lugar, dislocadas. Finalmente, lo que sugiere Haraway y su teoría del cyborg misma que define como una coalición de afinidades en contraposición de una identidad esencialista tradicional patriarcal a partir de una identidad feminista constituida a partir de las tecnologías cibernéticas, donde el sujeto es mitad humano y mitad robot.

Pero más que la figura feminista examinemos ahora los relatos al deconstruir del texto lo significativo sobre la percepción del yo. J. Derridá (1990) alega que la perspectiva del poststructuralismo posibilita el ‘abrir espacios’ y M. MacLure (1997) agrega en relación a la apertura, que “puede entenderse como la transgresión o ruptura de los límites que marcan o protegen los territorios de los expertos o elites del saber, también el descomponer las grandes teorías y políticas para dejar al descubierto los artificios de esa relación ‘poder/conocimiento’; además de librar la posibilidad de la certidumbre más bien muerta de la racionalidad humanista. Fractura ese dualismo perverso y maligno de la identidad que margina la alteridad representada por las oposición binaria (blanco/negro, investigador/investigado, hombre/mujer, heterosexual/homosexual; por último la apertura interroga el pensamiento

tradicional que define los límites del sujeto que se manifiesta antes de que ni siquiera se exprese”,

Aunque pudiera sonar contradictoria o inconsistente la narrativa, la perspectiva feminista post-estructuralista no pretende explicar lo blanco de lo negro de las experiencias sino más bien, busca esas posibilidades de abrir para asomarse a la “realidad” que más bien son matices de gris que se movilizan y se localizan en un territorio que posiciona la subjetividad en una frontera como señala Anzaldúa (1987) o en esos márgenes de acuerdo a bell hooks (1984).

Consideremos el relato de Lorena que cuando se le interroga cómo se percibe a sí misma o su proceso de formación expresa:

“¡Jíjete!!! esa época, Mira casualmente Judith somos tan, somos tan subjetivos pues que por eso omito hablar de esa etapa, a ese colegio yo le tengo el cariño normal que se le tiene a una institución que se, donde estuviste, pero no representa para mí este más de lo que es, ya que me vi forzada a abandonar que fueron valores en cuanto al bien y al mal que no me ayudaban mucho a mí para la siguiente escalada que era la universidad, vivir sola, afrontar problemas para los que nunca fuiste preparado, fue una obviamente una educación religiosa, una educación donde el bien y el mal están marcados, no alternativas y a lo que yo me iba a enfrentar era lo contrario era empezar a cuestionar si realmente todo lo que te dicen es bueno, es bueno en la vida de lucha que tienes que hacer y si realmente lo único que tienes en la vida es este, es socorrerte a través de las creencias religiosas, yo iba a una escuela donde Freud era la explicación y te iba a poner en tela de juicio todo esto”.

De alguna manera Lorena da cuenta de las razones que dieron lugar a sus contradicciones, pero esto es solo un relato una narración cronológica de cómo se fueron dando las experiencias en un contexto lejano a la realidad. Desde el texto entonces no podemos pedir cuenta al sujeto de sus inconsistencias o contradicciones, si acaso podemos asomarnos a una realidad histórica que seguramente distanciándonos del sujeto podemos interpretar.

En otro relato, el de Esther por ejemplo, quien de manera consciente reconoce sus propias contradicciones al describir cómo se percibe a sí misma declara:

“Cómo me percibo? Si el problema no es cómo me percibo yo, sino cómo me perciben los demás, porque luego este hay contradicciones, pero yo te voy a decir me percibo como pues como una mujer capaz de ponerse

objetivos en la vida de intentar lograrlos y de aceptar cuando no se pueden lograr, o sea congratularme cuando los logro y cuando no los logro, lograr entender, tratar de entender las circunstancias”.

En este caso vemos que de entrada asume sus contradicciones en un primer plano pero en otro al pedirle una revisión de ida y vuelta de su historia de vida y diera sus inputs o retroalimentación al relato de su propia narrativa su reacción fue totalmente diferente y de nuevo contradictoria:

“Oye esto no soy yo, aquí has modificado aspectos de mi vida que yo no reconozco, es más no me reconozco en este relato, para empezar”.

Esta historia de vida describe a una científica mexicana muy exitosa y reconocida internacionalmente por sus aportes a la ciencia, 2 veces premiada y reconocida por la UNESCO en 1997 y 2006, Mujer del Año en el 2005, pero es a partir del texto que como sujeto toma consciencia de su subjetividad textualizada ya que en el texto identifica y da cuenta de esas contradicciones que efectivamente si lo deconstruimos desde lo que propone Derridá, donde identificar ‘verdad’ es insignificativo a partir del texto de una realidad social sino mas bien contextualizar a partir de factores sociales que impactan directamente en el sujeto y lo interpelan a asumir, a conducirse, a sentir, a pensar, a expresarse, y a actuar de una determinada forma de manera inconsciente propone Bourdieu (1972) en el concepto de habitus.

Para llegar al nivel de consciencia que Said asume en su autobiografía, tendríamos que ejercitarnos en una autorreflexión casi del tipo Foucaultiana, o Freudiana, Lacaniana. Del primero me refiero a sus terapias discursivas y que son parte de sus técnicas de lo que él llama “caja de herramientas”. De Foucault entre otras cosas recordemos que fue un filósofo prolifero pero altamente criticado por sus contradicciones, de ahí que mas bien recomienda que sus propuestas las consideremos tanto los educadores, psicólogos, magistrados, y vigilantes como eso, herramienta, ya que en torno a sus contradicciones señala un tanto irónico, “Pero bueno, crees que lo mucho que he trabajado en esas ideas todos estos años lo he hecho solo para decir las mismas cosas sin que estas me transformen o me hagan cambiar?” (Gauntlett, 2002) Pero ese es Foucault y este saber tiene el poder de movilizarnos y darnos esa autoridad o agencia para posicionarnos de la misma manera en vez de resistirnos o negarnos. Y lo misma recomienda E. Said y la verdad es que me encanta, tenemos que ocuparnos de reflexionar más las feministas y en particular las académicas para identificar nuestras contradicciones de esa identidad subjetiva.

Mejor entonces busquemos dar cuenta de cómo se dan esos avances o retrocesos que llevan al éxito o la contención de la académica mexicana en condiciones de género por demás desfavorables para alcanzar un desarrollo intelectual de alta competencia o participar en política tanto institucional como representativa. Cómo se fueron dando esas rupturas para abrirse a otras experiencias a pesar de los obstáculos, las limitaciones y avanzar en un espacio/ realidad caen dentro del territorio de acción feminista o feminismo que recupero del concepto de Faith (1994) “Feminismo es resistirse a la invisibilidad y el silencio. Es reconocer que esa resistencia al poder de género en las relaciones de poder es entre otras cosas integral pero a la vez distinto a otras resistencias de injusticia global. Feminismo es la voluntad de ponderar las disparidades de género en lo universal pero como una realidad de poder ‘antinatural’, como un proceso estructural que afecta tanto a lo femenino como a lo masculino que puede ser deconstruido desde una toma de consciencia o un cambio social. La resistencia feminista se articula a través de los movimientos emprendidos por mujeres pero también a través de acciones individuales, incluyendo el rechazo y la separación”.

Es con esta visión que asumo el feminismo postestructuralista donde la deconstrucción es una herramienta para abrir ese espacio e identificar los raseros de la inequidad, desigualdad, discriminación y violencia de género y que me parece que son la explicación de las contradicciones e inconsistencias identificadas en los relatos y que explica de la realidad.

La inconsistencia o contradicción mas bien son el resultado de esas repeticiones de los diferentes símbolos ideológicos o ‘infelicidades’ señala Austin (1962) que impactan de manera objetiva en el sujeto y es a ese nivel que a veces se dan las rupturas con tal fuerza que dan pautas a una transformación de conductas y acciones que a veces rayan en lo irreverente, lo subversivo, o la transgresión por supuesto. Aquí me voy a referir a lo que propone J. Butler (1997) cuando argumenta que esas transformaciones se dan a partir de una ‘fuerza de ruptura’ force de rupture que ocurren después de esa aprehensión conceptual del símbolo y de las repeticiones o performance hasta que esta se convierte en ‘performativity’ o performatividad.

Un ejemplo muy claro es el de Rosa Parks, y recordamos el movimiento de la derechos civiles de los 60s en los Estados Unidos y las leyes de Jim Crow sobre la segregación. J. Butler señala que a toda acción subversiva presupone una serie de repeticiones o performance de lo simbólico hasta que da lugar a una ruptura que rompe y subvierte el status quo, la norma, la costumbre, la tradición, la opresión, la segregación, la marginación, la exclusión, la

discriminación y el racismo de la época para dar paso un gran movimiento que entre otros grupos de acción social y transformación, las feministas continúan combatiendo y enfrentando desde la condición de género y es lo que también identificamos en las narrativas de las pensadoras, escritoras y poetas medievales, modernas y románticas incluyendo a Sor Juana Inés de la Cruz, Virginia Wolf, o Simone de Bouvoir.

Como activista Rosa Parks empieza a participar en el movimiento en 1943 pero es hasta 1955 y después de innumerables acciones de resistencia civil y de transgredir las leyes de segregación, de boycotear el uso del transporte público y el negarse a sentar en los asientos traseros de los autobuses, que eran los asientos destinados a los negros, que Rosa Parks es encarcelada y enjuiciada. En su relato cuando da cuenta de por qué decide transgredir la ley o qué fuerzas la motivan a hacerlo y correr el riesgo de ser encarcelada señala, “Cuando ese chofer blanco se posicionó detrás de la línea marcada para la sección de los negros y nos ordenó ceder nuestros asientos porque unos blancos venían de pie, sentí que una gran determinación cubrió mi cuerpo como una cobija cálida en una noche de invierno”. O sea una energía la envolvió y fue entonces cuando decidió no moverse y se quedó allí sentada pero otros tres pasajeros negros cedieron su asiento menos ella. Un año después en una entrevista de radio le preguntaron por qué había decidido no ceder su asiento respondió, “Alguna vez tenía que conocer por primera vez en mi vida los derechos civiles que la Constitución me garantizan como ser humano o ciudadana en Montgomery, Alabama” (1999).

De esa experiencia se abstrae que al igual que esta acción de Rosa Parks, las académicas dan cuenta en sus relatos biográficos acerca de esos actos de discriminación y violación de los derechos y aunque solo una minoría reconoce haber experimentado alguna vez en su vida la discriminación, el acoso y hostigamiento sexual o laboral, el mobbing, estoy segura que no cedemos y si más bien hay una resistencia pasiva que da lugar a la inconsistencia o contradicción pero que son actos y repeticiones de signos que subyacen en las tensiones políticas y las relaciones de poder. En occidente se observan más las garantías individuales que en la periferia como en México pero en eso estamos. Otro sería el posicionamiento de la académica mexicana, sus avances, sus placeres, su realización, su felicidad.

La búsqueda y la lucha por la libertad de la mujer continúa y persiste en tanto que se avanza pero también hay retrocesos. Finalmente consideremos este relato de Pilar, una académica en ciencias ambientales egresada de una institución europea cuando afirma que en la actualidad se reconoce como

alguien altamente competitiva pero la realidad es más bien:

“En efecto, tenemos libertad de expresar nuestra opinión y de disentir, el poder de decidir sobre nuestros cuerpos, pero lo cierto es que el techo de cristal ahí está, casi inamovible, impenetrable e invisible”.

Esto es lo que en efecto mantiene a la académica, a la intelectual, a la pensadora, escritora, ama de casa, empleada de la calle o campesina, contenida, constreñida de sus derechos suscritos en las diferentes convenciones de las Naciones Unidas en las políticas de condición de género. Cuando éstas se observen habrá una disposición más abierta y receptiva de parte de la mujer en una participación política representativa que tanta falta hace y no nada más la paridad o el tokenismo.

Estas son las condiciones que darían lugar a esas transformaciones de la identidad o identidades de por sí fragmentada y contradictoria de la académica y pueda avanzar, capitalizar o posicionarse de manera consistente aunque más de las veces contradiciéndose y retrocediendo pero de esa ‘realidad’ es el texto que da cuenta y es donde se localizan esas resistencias, rupturas y subversión de eso que el establishment nos impone. Y hasta aquí con Pilar, Débora, Flor y Lorena, pasemos ahora a sus relatos de vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, G., *Borderlands/La frontera, the New Mestiza*, California, Aunt Lute Books, 1999.
- ARRIAGA F, M., *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, España, Antthropos, 2001.
- AUSTIN, J.L, *How to Do Things With Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- BUTLER, J., *Excitable Speech. A Politics of the Performative* Routledge, New York, 1997.
- DERRIDA, J., *Of Grammatology*, Trad. por G. Ch. Spivak, Maryland, The John Hopkins University Press, 1976.
- GAUNTLET, D., *Media, Gender and Identity*, London, Routledge, 2002.
- HARAWAY, D., *Simians, Cyborgs, and Women: The reinvention of Nature*, London, Rutledge, 1991.
- HOOKS, B., *Yearning: race, gender, and cultural politics*, Boston, South End Press, 1990.
- MACLURE, M., & STRONACH, I., *Educational Research Undone. The*

- Postmodern Embrace, Buckingham, Open University Press, 1997.
PARKS, R., My Story, New York, Puffin, 1999.
SAID, E., Out of Place. A memoir, London, Granta Publishing, 1999.
Weedon, C. (1997): Feminist Practice & Poststructuralist Theory, Oxford, Blackwell Publishing.

LOS PERSONAJES FEMENINOS DE LA PASIÓN DE CRISTO DE MEL GIBSON: UN ESTUDIO NECESARIO

M^a Paz CEPDELLO MORENO
Universidad de Córdoba
Grupo de Investigación T.I.E.D.P.A.A.N

¿Dónde estaban ellas? Esta pregunta tan simple ha debido de planteársela repetidamente todo aquel que se haya acercado a cualquier recreación, escrita o cinematográfica, de los últimos días de la vida de Jesús. Pero la cuestión es que si nos detenemos y hacemos memoria de todas las ocasiones en que hemos leído los evangelios, canónicos o apócrifos, o hemos visionado cualquier producción filmica del tema que nos ocupa podemos concluir que la presencia femenina, en general, y la de María, en particular, brilla por su ausencia. Parece poco creíble, por ejemplo, la desaparición de la figura materna en los momentos más terribles de la vida de cualquier individuo, sea o no éste el Hijo de Dios¹. No obstante, antes de adentrarnos en profundidad en este tema consideramos pertinente hacer un somero repaso de los documentos a los que nos hemos referido para constatar lo que, osadamente, estamos afirmando.

Los primeros testimonios de la vida, pasión y muerte de Jesús nos viene de la mano de los cuatro evangelistas cuyas crónicas han sido asumidas y canonizadas por la Iglesia. Tal y como escribe Antonio Piñero:

Tomando las distintas secuencias sobre Jesús y aumentándolas con fuentes personales, cuatro redactores nos ofrecerán cada uno una producción diferente. [...] Se reconoce que cada redactor ha realizado una labor de teólogo; ha organizado los materiales en función de un fin preciso, [...] Baste con insistir en la importancia de tener, no uno solo, sino cuatro evangelios. Toda persona es misterio, y sabemos que no la podemos circunscribir en un retrato único. Lo mismo ocurre, y mucho más con la figura de Jesucristo (Piñero et alii, 2004: 55).

Sin dejar de ser absolutamente cierto lo que afirma el maestro Piñero, esto es, que los cuatro evangelios nos ofrecen una visión diferente de la vida de Jesús, es constatable así mismo que en todos ellos el elemento femenino apenas se vislumbra durante las doce últimas horas de la existencia terrena del Hijo de Dios. Veamos. Mateo saca a escena a Claudia Procla, la esposa de Poncio Pilatos, para avisar al gobernador de la provincia del peligro que conllevaría la

condena a un inocente: “Estando en el tribunal, su mujer envió a decirle: *No resuelvas nada contra ese justo, porque he sufrido mucho hoy, en sueños, por causa de él*” (Mt. 27, 19).

Y algo más adelante, una vez que Jesús ha sido crucificado repara el primer evangelista: “Había también allí, mirando desde lejos, muchas mujeres que habían seguido a Jesús desde Galilea para servirlo. Entre ellas estaba María Magdalena, María la madre de Santiago y José y la madre de los hijos de Zebedeo”² (Mt. 27, 55-56).

Menos generoso es aún Marcos con la presencia femenina en la pasión, algo, por otra parte, completamente lógico si acordamos con San Agustín que el segundo evangelista habría seguido fielmente a Mateo, aunque abreviándolo³. Marcos se detiene únicamente en la misma escena que acabamos de recrear en el testimonio anterior: “Había también unas mujeres mirando desde lejos. Entre ellas María Magdalena, María la madre de Santiago el menor y de José, y Salomé, las cuales, desde cuando estaba Jesús en Galilea, lo acompañaban y lo servían, y otras muchas que habían subido con él a Jerusalén” (Mc. 15, 40-41).

Lucas, por su parte, también menciona este pasaje de forma más abreviada. Y, además, aporta una nueva escena, muy comentada por los expertos, en la que Jesús se dirige a las mujeres llorosas que lo contemplan pasar cargado con la cruz camino del Gólgota:

Le seguía una gran multitud del pueblo y de mujeres, que se golpeaban el pecho y se lamentaban por él. Jesús se volvió a ellas y les dijo: “Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos, porque vienen días en los que se dirá: ‘Dichosas las estériles y las entrañas que no engendraron y los pechos que no amamantaron’. Entonces comenzarán a decir a las montañas: ‘Caed sobre nosotros’, y a los collados: ‘Ocultadnos’, porque si esto hacen al leño verde, ¿qué se hará al seco?” (Lc. 23, 27-30).

Habría reparado el lector en que María, la madre, aún no ha hecho acto de presencia en los tres primeros evangelios. Será Juan, con su singularidad característica, quien nos la presente al pie de la cruz en los últimos instantes de la vida del Hijo. Lástima que su presencia parezca estar única y exclusivamente al servicio de rubricar el Calvario con una de las intervenciones más renombradas de Jesús:

Estaban en pie junto a la cruz de Jesús su Madre, María de Cleofás,

hermana de su madre, y María Magdalena. Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo que él amaba, dijo a su Madre: “Mujer, he ahí a tu hijo”. Luego dijo al discípulo: “He ahí a tu madre”. Y desde aquel momento el discípulo la recibió consigo (Jn. 19, 25-27).

Hasta aquí las menciones a los “personajes” femeninos presentes en la pasión que recrean los evangelios canónicos. Los testimonios apócrifos no aportan mucho más, de hecho, no aportan nada más en lo relativo al tema que nos ocupa. Es cierto que la presencia de María es infinitamente superior a la de los evangelios canónicos pero no durante la pasión. María está presente, es más, es la protagonista de los llamados “Apócrifos de la Natividad” cuya finalidad teológica es defender el honor de la Madre de Dios. Sobre ellos escribe Santos Otero:

Figura a la cabeza de este ciclo el *Protoevangelio de Santiago*, al que siguen muy de cerca las diversas redacciones occidentales, entre las que destacan el evangelio del *P. Mateo* y el *De nativitate Mariae* [...]

Tienen, pues, ante todo una *finalidad teológica*, y es defender el honor de María, particularmente en lo que se refiere a su concepción y parto virginales⁴. Para ello echan mano de los argumentos más eficaces que puede suministrarles la tradición o su propia imaginación (Santos Otero, 1985: 124).

María vuelve a aparecer con cierto protagonismo en los “Apócrifos de la Infancia”⁵. Estos evangelios pretenden llenar las lagunas que los evangelios canónicos y aun los apócrifos dejaron en torno a la infancia y adolescencia de Cristo. La presencia femenina durante la pasión en los textos que ahora revisamos no difiere de la constatada en los documentos de los cuatro evangelistas recogidos en *La Biblia*. Aún más, en unos de los evangelios apócrifos perdidos, el *Evangelio de los Hebreos*, dice el Salvador en persona: “Poco ha me tomó mi madre, el Espíritu Santo, por uno de mis cabellos y me llevó al monte sublime del Tabor” (Santos Otero, 1985: 35).

Varios comentaristas han encontrado la explicación de este pasaje en el hecho de que la palabra hebrea “ruah” que significa *espíritu* es femenina. Otros han sugerido que en el texto subyace una identificación entre María y el Espíritu Santo. Pero lo único cierto y fuera de toda duda es que, de nuevo, lo femenino desaparece o, mejor dicho es sustituido.

Cierra Santos Otero su minuciosa edición de los evangelios apócrifos con los Apócrifos Asuncionistas relativos, como se entiende, al ascenso de la

Madre del Cordero a los cielos. No deja de ser llamativo que la figura de María se nos muestre tratada con todo lujo de detalles antes del nacimiento de Jesús y tras la muerte y resurrección de Éste pero durante el peor trance en la vida del Hijo divino, Ella desaparezca.

Un repaso por la historia del séptimo arte no nos va a ofrecer un resultado distinto, sobre todo, si partimos del hecho incuestionable de que la mayoría de las películas están basadas, en mayor o menor medida, en los evangelios canónicos. La figura de Jesús, con toda su complejidad y desde distintos enfoques, atrajo ya a los pioneros del cine, como los hermanos Lumière y Méliés, y ha seguido fascinando a los productores, ya que el cine permitía emular la literatura religiosa, la música y las artes plásticas.

Lumière produjo *Vida y Pasión de Jesucristo*, rodada en Horitz, aldea de Bohemia, en la que se reproducía periódicamente durante los días de Semana Santa el drama del calvario, representado por el pueblo. La película duraba algo más de un cuarto de hora. Sin embargo, algunos afirman que el film en que apareció por primera vez la imagen de Cristo fue *La Passion du Christ*, que dirigieron en 1897, Léar y un Hermano de las Escuelas Cristianas, llamado Basile. Este documento cinematográfico parece que fue anterior a la película citada de Lumière. Los intérpretes eran aficionados y el rodaje se llevó a cabo en un salón de la calle Felicien, de París.

En 1897, se llevaron a cabo varias producciones de la vida de Jesús en distintos países: en Italia se rodó *La Passione di Gesù*, dirigida por Luigi Topt, en Estados Unidos se hizo *Passion Play*, una versión de la pasión que todos los años se representaba en Oberammergau (Alemania) y en Gran Bretaña *The Sing of the Cross*, una adaptación popular de la pasión. Son numerosas las películas de aquellos años sobre el tema que nos ocupa, y aunque en su mayoría, por no decir su totalidad, no hayan pasado a la posteridad por su calidad, sí hacen historia: *Le Christ marchant sur flots* (1900), de George Méliés, *La Passion du Christ* (1902) y *La vie du Jesus* (1904), de Ferdinand Zecca y *Le Baiser de Judas* (1913), de Armand Bour.

El primer intento importante de recrear la vida de Jesús se emprendió en Italia, en 1915, con la película *Christus* de Giuseppe de Liguoro y Giulio Antamoro, que contaba la historia distinguiendo cuatro partes o etapas: la infancia, la predicación, la muerte y la resurrección. La película tenía dos mil metros de longitud y estaba planificada como un largometraje. Poco después, en 1923, Robert Wiene filmó *I.N.R.I* y en 1926 Cecil B. de Mille acometió su gran superproducción *Rey de Reyes*. Apenas diez años después se rodaron dos películas más con poca trascendencia: *La vie de Jesus* de Marcel Gibaud y *Ecce Homo* de Walter Rilla.

En 1953, Jean Gabin fue el protagonista de *Gólgota*, dirigida por Julien Duvivier, muy meticulosa en su adaptación a la interpretación del momento y siguiendo escrupulosamente el texto del evangelio según San Mateo. En 1942 y 1952 dos autores españoles, José Díaz Morales y Miguel Morayta, llevaron a cabo en México dos realizaciones de escasa calidad *Jesús de Nazaret* y *El Mártir del Calvario* respectivamente. En España se rodaron varias películas sobre el tema - entre ellas algunos documentales que reconstruían la vida a partir de pinturas y obras de arte-, como *El Judas* (1952) de Ignacio F. Iquino o *El beso de Judas* (1953) de Rafael Gil, bastante mediocres. Dos filmes que se hicieron muy famosos en todo el mundo fueron rodados en España aunque de producción norteamericana: *Los misterios del rosario* (1957) del Padre Peyton, y la aclamada *Rey de Reyes* (1961), de Nicholas Ray.

En otras películas, como *Intolerancia* (1916), de Griffith; *Ben-Hur* (1925), de Fred Niblo y *Ben Hur* (1959) de William Wyler; *La túnica sagrada* (1953), de Henry Koster y *Barrabás* (1962), de Richard Fleischer, la figura de Cristo o la pasión, sin ser los elementos principales suelen tener un papel trascendental en la trama.

La Historia más grande jamás contada (1964) de George Stevens, filmada para Cinerama, fue una de las grandes superproducciones de Hollywood sobre la vida de Jesús aunque para muchos no dejó de ser una más “de romanos”. Sin embargo, fue Pier Paolo Pasolini, ateo y marxista, quien realizó la película sobre la vida de Jesús más cercana a la austeridad del evangelio. *El evangelio según San Mateo* (1964) se basó totalmente en el texto del primer evangelista y se rodó cámara en mano, en el mejor estilo del *cinema vérité*. La ambientación, entre medieval, bizantina y renacentista, es totalmente simbólica. Como curiosidad podemos aportar que el personaje de Jesús lo interpretó un actor español sin experiencia.

Una película que obtuvo el aplauso del público y el rechazo de los sectores más conservadores del cristianismo fue *Jesucristo Superstar*, de Norman Jewison, musical que provenía de Broadway. Se hizo con carácter recreativo y con interpretación libre de textos, lugares y situaciones llegando a convertirse en algunos países en un canto de liberación. Otra obra importada al cine desde el musical fue *Godspell*, poco lograda cinematográficamente. En la década de los 70 encontramos así mismo dos producciones de diferente naturaleza: *Pilatos y los demás* (1972) filmada desde una postura laica por Andrej Wajda en Polonia por encargo de la televisión alemana y *El Mesías* (1976) del agnóstico Rosellini pero promocionada por la Iglesia Católica. La película fue muy poco valorada en Italia, ya que el neorrealismo de Rosellini lo lleva a tratar a Jesús

sin acentuar lo milagroso ni lo extremo.

Una de las más grandes y exitosas superproducciones sobre la vida de Jesús fue *Jesús de Nazareth*, (1977), del católico Zeffirelli. El rodaje, entre Marruecos y Túnez, se alargó durante dos años, y en su producción colaboraron varias multinacionales. Fue alabada por la iglesia católica italiana que la recomendaba a sus fieles, rechazada por puritanos norteamericanos que la acusaban de mostrar a un Jesús demasiado humano y denostada por la izquierda y gran parte de la crítica que la tachó de *kitsch* y almibarada. El diario socialista *La Repubblica* la calificaba de “una larga y coloreada lección de catecismo, de aquéllas que se daba a los muchachos en las parroquias de hace treinta años, y nos habrá costado a los contribuyentes italianos millares de liras”. *La vie*, semanario católico, definió la película como “la historia sagrada vista en kodachrome”.

Se puede destacar, sin duda alguna en los años ochenta, una interesantísima película *La última tentación de Cristo* (1983), realizada por un director profundamente religioso, Scorsese, que intenta alejarse de las visiones perfectas de la figura del Mesías para introducir al espectador en el conflicto de Jesús como hombre que sufre. Es más, la propia fisonomía del actor protagonista Willen Dafoe, camaleónica e incluso diríamos luciferina, se aparta de la clásica imagen del rostro de Cristo.

En dibujos animados, Stanislav Sokolov realizó en *El hombre que hacía milagros* (*The miracle maker*), en 1999. La última película sobre la figura de Cristo y la que es objeto de análisis de este estudio fue dirigida por el polémico Mel Gibson y estrenada la Semana Santa del año 2004, como es de todos conocido. No es nuestro objetivo aquí y ahora entrar en la controversia suscitada por este film que se centra en las últimas doce horas de la vida de Jesús. Nosotros pretendemos, más bien, analizar lo que de novedoso aporta el director estadounidense en su recreación de la pasión especialmente en lo referente a los personajes femeninos.

Lo primero que debemos aclarar es cuáles son las fuentes de la película de Gibson. Cualquier espectador occidental reconoce a simple vista la presencia de los cuatro evangelistas canónicos en el guión, pero no sólo. Es más, la destacada aportación de *La Pasión de Cristo*, a nuestro modo de ver, que es la puesta en escena con un carácter protagonista de las figuras femeninas que no abandonaron jamás al nazareno⁶, no está, como se sabe, extraída de los evangelios, sino de los escritos de dos religiosas: la Beata Ana Catalina Emmerich⁷ y Sor María Jesús de Ágreda⁸. La obra de la primera, y más importante fuente del director, tuvo su origen en una vivencia mística

de la pasión de Jesús que tuvo la Beata y que trató de describir en su dialecto materno. Pero los escritos de Ana Catalina han llegado hasta nosotros gracias a un poeta alemán coetáneo de la monja, Klemens Brentano, requerido para transcribir las visiones de ésta. Parece ser que la religiosa agustina era analfabeta y que por esa causa no podía escribir ni leer. Con el material de que dispuso el transcriptor preparó una edición en 1833 bajo el título *La amarga Pasión de Nuestro Señor Jesucristo conforme a las Meditaciones de Anne Catherine Emmerick*, que constituye uno de los libros más conocidos de la mística alemana. Recoge el relato de la pasión tal y como ella lo ve, desde la Última Cena hasta la Resurrección, con todo lujo de detalles. Gibson reconoce sin ambages su deuda con Emmerick y llega a afirmar sobre sí mismo que encontrándose rezando en su despacho tratando de ser iluminado sobre el guión de su película, este libro de Ana Catalina se desprendió de la librería y cayó sobre su regazo, como una señal del cielo.

Pero el director estadounidense tiene, además, una deuda no reconocida con otra autora, Sor María Jesús de Ágreda y su singular obra *Mística Ciudad de Dios*. Se trata de unos extensísimos escritos que ocupan varios volúmenes en torno a la figura de María, desde su predestinación hasta su Asunción al cielo, basándose en las revelaciones que la misma Madre de Dios le hiciera a la monja burgalesa. Hemos de aclarar que la influencia de la mística alemana en el film es muy superior a la de esta segunda autora pero no sería justo no mencionarla aunque sea someramente. Por otra parte no deja de ser curioso que la primera vez que vemos un documento cinematográfico donde adquiere un destacado protagonismo el universo femenino en la pasión y muerte de Jesús, éste tenga como fuentes fundamentales los textos de dos mujeres.

Adentrándonos en el análisis narrativo del film que, en definitiva, es lo que más nos interesa, hemos de comenzar diciendo que Gibson contrapone claramente y desde el principio el universo masculino y el femenino a la par que establece puentes de unión entre ambos. El universo masculino está representado por la masa dúctil y manejable de judíos⁹ que utilizada por los sumos pontífices exige vociferante la muerte de Jesús, por los descontentos y crueles centuriones¹⁰ romanos destinados a una provincia, Judea, indeseable para el poderoso Imperio Romano y para sus ciudadanos¹¹, por Anás y Caifás, por Pedro y Judas, por Herodes y, especialmente, por Poncio Pilatos. El universo femenino está dibujado magistralmente por María acompañada de María Magdalena y apoyada silenciosamente por Claudia, la esposa de Pilatos. A estas mujeres tenemos que añadir a la valiente Verónica y, como puente, encontramos a Juan el joven, volcado sensiblemente hacia el lado femenino¹².

Por su parte, tanto Jesús como el Demonio son extraídos de esta estructura bicéfala para colocarlos por encima de ella. Ambos aúnan en sí características del universo masculino y femenino en simultaneidad: el primero para erigirse en depositario del bien supremo, el segundo para representar el mal. Quizá está imbricación del universo masculino y femenino esté mucho más conseguida en la figura de Satanás. No podemos olvidar que es un ángel caído y que, por tanto, no tiene sexo. Además está representado por una actriz y doblado por un actor, luce un rostro afeminado pero andrógino a la par, su mirada es dura como la de un tirano pero sus gestos son acompasados como los de una gentil dama. Su voz es dulce pero las palabras que dirige a Jesús no lo son tanto tal y como muestra el siguiente ejemplo:

-¿Crees, de verdad, que un solo hombre puede cargar con todo el peso del pecado?

-[...]

-Ningún hombre puede cargar con ese peso, te lo aseguro. Es demasiado pesado. Salvar sus almas es demasiado costoso. Nadie. Jamás. No. Nunca. [...]

-¿Quién es tu padre? ¿Quién eres tú?

Gibson representa el universo masc

ulino y femenino con unas características tan contrapuestas que a veces parece rozar lo maniqueo. Los personajes varones se manifiestan dominados por el miedo, como Pedro, por la ambición, como Judas, por la crueldad, como los centuriones, por el ansia de poder, como los sumos sacerdotes y por la cobardía y el egoísmo, como Pilatos¹³. En cambio, el microcosmos femenino está dotado de la extraordinaria fortaleza de la madre, de la fe y el agradecimiento de Magdalena, de la sensibilidad y el sentido de la justicia de Claudia y de la valentía de Verónica. Reparemos en la actuación de cada uno de estos personajes que es lo que nos permite caracterizarlos.

Magdalena es la primera que denuncia, a voz en grito, el juicio ilícito que se está llevando contra Jesús en el Sanedrín. Ella es la que reclama la intervención de los centuriones para detener el atropello:

Centinelas: ¡Eh! ¿Qué ocurre ahí?

Magdalena: ¡Adentro! ¡Detenedlos! ¡Le han arrestado! ¡En secreto! ¡En plena noche! ¡Para ocultar su crimen de vosotros! ¡Detenedlos!

El personaje interpretado por Monica Bellucci no abandona en ningún momento a María y, consecuentemente, a su Hijo. En primer lugar porque

cree sin sospecha de duda en la misión salvífica de Jesús, en segundo lugar porque siente la necesidad moral de mantenerse al lado del condenado de la misma manera que Éste la salvó del escarnio público y la lapidación cuando ella fue sentenciada por ser una “mujer pública”. El profundo agradecimiento que siente Magdalena se nos pone de manifiesto a los espectadores mientras ella limpia con María la sangre de Jesús -derramada en el suelo del pretorio donde ha sido sometido a una insoportable flagelación- y recuerda el momento en el que Él se interpuso entre ella y sus verdugos armados con piedras. Se trata de un bien construido flash-back en el que podemos ver a Cristo a través de los ojos de la, todavía, prostituta. El narrador omnisciente que relata el discurso de la pasión nos ofrece a Jesús en esa escena bajo el punto de vista de Magdalena. Esto explica que veamos por primera vez al Salvador bajo un prisma diferente en relación al que puede presentar en el resto del film: adusto, extraordinariamente alto y rotundo¹⁴.

Claudia Procla, será el segundo personaje que prevenga de la terrible injusticia que se cometería condenando al galileo. Apenas Poncio Pilatos es avisado de que un hombre apresado por los soldados judíos es llevado a su presencia para que sea juzgado, su esposa le previene de la inocencia del mismo y de las terribles consecuencias que podría tener su condena:

Claudia: No condenes a este galileo. Es santo. No harías más que meterte en problemas.

Pilatos: ¿Quieres saber mi definición de problema, Claudia? Esta perdida provincia, esa sucia chusma de ahí fuera.

Pero las advertencias de la esposa no son tan poderosas como el miedo de Gobernador. Angustiada por el cariz que van tomando los acontecimientos la romana no pierde detalle del proceso contra Jesús desde uno de los balcones de palacio. Desde allí reconoce intuitivamente a María, la madre, entre la muchedumbre. No podemos pasar por alto que Claudia está embarazada y esto justificaría esa empatía especial que siente hacia esa otra mujer que es madre. Se establece entre ellas una relación de sororidad¹⁵, es decir, de reconocimiento mutuo entre mujeres.

Por su parte, Verónica hace una intervención fugaz pero de gran valor dentro de esas características que habíamos mencionado como representativas del universo femenino. Verónica, sin miedo a los centuriones romanos -que alejaban a golpes a todo aquel que intentara acercarse al condenado- ni a sus compatriotas -que insultaban, escupían y arrojaban piedras a Jesús- sale de su

casa y se acerca, embargada de compasión, al nazareno para ofrecerle agua y el manto que cubría su cabeza para secar su rostro. Como era de esperar, se echada a patadas del lado de Jesús y observa, conmovida, como se aleja, de nuevo, camino de la crucifixión. Así describe esta escena Emmerich:

Los que iban delante quisieron apartarla, mas ella se abrió paso en medio de la multitud, de los soldados y de los alguaciles y llegando hasta Jesús, se arrodilló, y le presentó el lienzo extendido diciendo: "Permitidme que limpie la cara de mi Señor" [...] La osadía de la Verónica y su prontitud en esta acción había sorprendido a los soldados y excitado un movimiento en la multitud, por lo que se paró la escolta como unos dos minutos.

Pero la otra gran protagonista no sólo del universo femenino en particular sino del film en general y sin la cual *La Pasión de Cristo* sería una película más sobre la vida de Jesús es María. Desde el punto de vista de la caracterización física del personaje podemos decir para empezar que por fin la Madre parece tener la edad que le corresponde ya que en la iconografía occidental excepcionalmente encontramos una representación de María que supere los veinte años aunque el Hijo pase de los treinta¹⁶. Su rostro se presenta al espectador permanentemente conmocionado¹⁷, en un primer momento por la incertidumbre¹⁸ más tarde por la constatación de sus temores. Recordemos sus palabras cuando ve a Jesús, encadenado, entrar en el templo para ser juzgado por la asamblea de sumos pontífices: "Ha comenzado, Señor. Que así sea".

En estas palabras reconocemos uno de los rasgos que mejor caracterizan a María durante el Calvario: la asunción de la misión salvadora del Hijo. Sin embargo, esto no significa, ni mucho menos, que la acepte con calma y resignación pero sí con el convencimiento de que es necesario que así sea. Hemos anunciado que el rostro de la Madre está dominado por la conmoción pero éste es sólo el punto de partida de las múltiples emociones con las que se caracteriza a la otra gran víctima de la pasión. Efectivamente, porque Gibson ha sacado a María a la luz y la ha puesto a caminar al lado del Hijo -recordemos las pocas pero intensísimas miradas que intercambian ambos en los momentos cruciales del film-. Ha situado, en definitiva, ante los ojos del espectador a la madre y nos ha obligado a contemplar las últimas doce horas de la vida de Jesús a través de Ella. Es, por primera vez, el punto de vista de María el que domina muchas de las escenas que se suceden en el film y este hecho es el que explica que los fragmentos más duros de la película sean aquellos que co-protagoniza la Madre.

La Virgen, ya hemos anunciado, es sabedora de la misión de su Hijo y asiste a ella con un estoicismo que rehuye cualquier manifestación

plañidera. Muy lejos de parecer fría, Gibson consigue que su angustia cale mucho más hondo en la sensibilidad del espectador que, aun sin querer, tiende a identificarse con Ella, hasta el punto que llegamos a considerar su dolor superior, por momentos, al del sacrificado. Recordemos, por ejemplo, el pasaje donde María pega su rostro al suelo del templo presintiendo a Jesús a la par que lentamente la cámara nos muestra al cautivo justo debajo, encarcelado en una mazmorra, esperando el juicio de Pilatos. O cuando la Madre, arrodillada, agarra las piedras del suelo en un gesto de rabia contenida, mientras clavan al Hijo a la cruz, para, acto seguido, ponerse en pie mientras que abre sus manos en un simbólico movimiento de extraordinaria generosidad.

María se nos muestra como una mujer llamativamente fuerte en una secuencia cargada de simbolismo dentro del universo judeocristiano. Aquella en la que intercambia una tensa mirada con el Demonio en medio del tumulto que rodea a Jesús en la vía dolorosa. El poder de Satanás es vencido por esta nueva Eva que ha venido a aplastarle la cabeza tal y como hizo el Hijo en sus horas más débiles en el huerto de los olivos retomando el pasaje condenatorio del Génesis (3, 15).

Pero, sin duda alguna y a nuestro modo de ver, la escena que mejor resume las características del personaje de la Virgen que Gibson reconstruye y la más conmovedora y dura de la película, probablemente porque María se nos muestra más humana que nunca, es aquella en la que la Madre presencia una de las caídas del Hijo. Instantes antes de ese suceso el miedo al dolor la había paralizado pero basta ver a Jesús aplastado, de nuevo, por el peso de la cruz para que María, madre antes que nada, corra de manera instintiva y protectora a socorrerlo, aconteciendo así un encuentro entre ambos personajes de gran belleza escénica rubricado por dos de las frases más memorables del guión:

María: ¡Estoy aquí...!

Jesús: ¿Ves, Madre? Yo hago nuevas todas las cosas.

Tras esta imagen todo lo demás parece quedar pequeño: María surge así reconstruida como mujer y aun más como madre y ese mérito es preciso reconocérselo al director. *La Pasión de Cristo* nos parece una película mucho más compleja de lo que a simple vista pueda parecer y que está más allá de la pueril discusión sobre la crudeza de sus imágenes sin negar, por supuesto, la abundancia, por momentos excesiva, de las mismas. Pero no era nuestro objetivo aquí analizar este aspecto, ni la complejidad del film en su totalidad, sino su valor como primer testimonio cinematográfico que rescata la

perspectiva no sólo femenina sino maternal de la Pasión. Aunque hasta ahora no nos hubiéramos dado cuenta, ellas sí estaban.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁGREDA, M. J., *Ciudad Mística de Dios*, primera edición completa y corregida con notas parentéticas en forma digital en <http://iteadjm.com> por el Padre Antonio Canuto Trimakas. 22-11-2004.

EMMERICK, A. C., *La amarga pasión de Cristo según las visiones de Ana Catalina Emmerick transcritas por Clemente Brentano*, versión de Carmen López, Barcelona, Planeta, 2004.

La Biblia, trad. y rev. Antonio G. Lamadrid, Juan Francisco Hernández, Evaristo Martín Nieto y Manuel Revuelta Sañudo, Madrid, Ediciones Paulinas, 1984.

Los evangelios apócrifos, colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

PIÑERO, A. et alii, *Textos gnósticos: biblioteca de Nag Hammadi*, Madrid, Trotta, 2004.

PRADA, J. M., “*La Pasión de Cristo*”, *ABC*, 2/4/2004.

LAGARDE, M., *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2000.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A., “Rivalidad y complicidad entre mujeres: a propósito del libro *Malas*, de Carmen Alborch”, *Actas del Seminario “Vivir la historia, contar la vida”*, coord. M^a José Porro Herrera, Córdoba, S. O. L. A. R. H. A., 2004, pp. 33-42.

Notas

1) Este hecho sólo tendría sentido si asumimos la explicación que dan algunos especialistas quienes afirman que María no se encontraba en Jerusalén durante el apresamiento y juicio de Jesús. La Madre llegaría a la ciudad cuando ya el Hijo había sido alzado en la Cruz. Pero esta hipótesis entra en contradicción con la que nos presenta el encuentro entre Madre e Hijo en la calle de la amargura camino del Calvario (cuarto misterio doloroso del Rosario).

2) Algunos autores recuerdan que las mujeres tenían prohibido asistir a las ejecuciones públicas. Sólo de ser esto cierto encontraría justificación la escasa presencia femenina en los primeros documentos sobre la pasión y muerte de Jesús.

3) Semejante opinión fue expuesta por el obispo de Hipona hacia el 399 en su *De consensu Evangelistarum*. Apud. Piñero et alii, 2004: 59.

4) Resulta llamativo comprobar cómo estos evangelios se detienen en exaltar los valores considerados tradicionalmente femeninos por el sistema androcéntrico patriarcal.

5) Son cuatro las obras más representativas de este ciclo: el *Evangelio de la Infancia del Ps. Tomás*, el *Evangelio árabe de la Infancia*, el *Evangelio armenio de la Infancia* y la *Historia de José el Carpintero*. Vid. Santos Otero, 1985: 280.

6) Recordemos que fueron las mujeres las primeras en recibir la noticia y ser testigos de la Resurrección de Cristo.

7) Anne Catherine Emmerick nació al nordeste de Alemania en 1774. Sus orígenes humildes la llevó a ingresar sin dote en el sencillo monasterio de las Agustinas de Agnetenberg, en Dülmen, en el año 1802. Su vida transcurrió sembrada de continuas enfermedades, agravadas al quedarse postrada en cama, inválida tras un accidente en 1813. Personaje extremadamente polémico en sus días, fue en numerosas ocasiones investigada y enclaustrada por la presencia de los estigmas de Jesús en su cuerpo, su ascetismo y sus accesos de éxtasis producidos mientras trabajaba o durante la oración. Desde el 18 de febrero de 1818 hasta el 6 de abril de 1823 vivió místicamente y día a día la predicación y pasión de Jesús, que trató de describir en su dialecto del alemán, ofreciendo innumerables y grandes sufrimientos.

8) Sor María de Jesús nació en 1602 en Ágreda (Soria) y murió en el mismo lugar en 1665. La Venerable, como es llamada en Soria se llamaba en realidad María Corone y Arana y era hija de una noble familia agredeña. Fue su madre la que convirtió la casa en un convento Concepcionista, albergando en principio a tres religiosas, sus dos hijas y ella misma. El padre se refugia en otro convento franciscano de Nalda. Pronto alcanzó notoriedad, según se atestigua, sus accesos místicos que la hacían permanecer durante varias horas inmóvil e insensible para seguidamente alcanzar el éxtasis que generalmente iba acompañado de arrobamientos y levitación. Se cuenta que la monja tenía, además, el don de la bilocación. Existe una crónica narrada por un franciscano que se encontraba en la zona de Baja California que cuenta que la vio predicando a los indios xumanas con un vestido azul. Es por ello que se la sigue llamando la Dama Azul. Estos fenómenos motivaron las sospechas del santo Oficio que inició un proceso de investigación para dilucidar sus actividades. Salió absuelta y ello fomentó aún más su fama, tanto, que hizo que el rey Felipe IV fuera a conocerla. Fue tal la impresión que causó al monarca que éste le visitó varias veces e iniciaron una relación epistolar que duró hasta su muerte.

Mística Ciudad de Dios, de estilo infantil y barroco, fue escrito dos veces, la primera versión fue quemada por la propia autora a causa de la imposición de un religioso anciano que era decididamente contrario a que las mujeres escribieran sobre temas teológicos, y la segunda versión fue publicada tras su muerte.

9) La misma población que apenas cuatro días antes recibía al Mesías con palmas y ramos de olivo.

10) Se puede reparar, por ejemplo, en la crueldad con la que azotan al condenado o el constante estado de embriaguez que pasean los centuriones camino del Calvario.

11) Buena prueba de esto nos la dan las palabras de Pilatos dirigidas a su esposa: “¿Quieres saber mi definición de problema, Claudia? Esta perdida provincia, esa sucia

chusma de ahí fuera.”

12) La edad del discípulo podría justificar este papel simbólico que el director le da, a medio camino entre ambos universos. Juan es un adolescente y como tal su sexualidad aún no está completamente definida lo que permite al personaje compartir características de ambos mundos.

13) Ha llamado poderosamente nuestra atención el personaje del gobernador romano porque aun manifestando sus constantes dudas éticas y espirituales sobre Jesús acaba condenando a un inocente a sabiendas de que comete una injusticia por salvar su posición ante el César. Veamos su conversación con Claudia tras las dudas que le plantea las palabras que Jesús había pronunciado en su presencia:

P.: ¿Qué es la verdad, Claudia? ¿Tú la escuchas, la reconoces cuando habla?

C.: Sí, la oigo. ¿Tú no?

P.: ¿Cómo? ¿Me lo puedes decir?

C.: Si tú no quieres escuchar la verdad, nadie te la puede decir.

P.: La verdad... ¿Quieres saber cuál es mi verdad, Claudia? He estado sofocando rebeliones en esta perdida provincia durante once años. Si no condeno a este hombre, sé que Caifás comenzará una rebelión. Si lo condeno, sus seguidores la comenzarán. De cualquier modo, habrá derramamiento de sangre. El César me lo ha advertido, Claudia. Dos veces me lo advirtió. Juró que la próxima vez la sangre sería la mía. ¡Ésa es mi verdad!

14) Según Juan Manuel de Prada, “la conversación que Pilatos mantiene con su esposa sobre la naturaleza de la verdad constituye otra de las cumbres de la película, pues acierta a penetrar en la angustia de un hombre que se debate entre la convicción de la inocencia de Cristo y el miedo -nacido del interés- a un veredicto absolutorio” (*ABC*: 2/4/2004).

La serenidad es otra de las marcas del rostro de Jesús en esta escena pero no sólo en ella. De hecho el único momento del film donde no percibimos esa paz es durante la oración en el huerto de los olivos. Una vez vencida la tentación -simbolizado este hecho con el aplastamiento de la cabeza de la serpiente bajo sus pies- la sensación de tranquilidad va a mantenerse impertérrita en el gesto del galileo aun en los peores momentos de tortura y dolor.

15) Como recoge M^a Ángeles Hermosilla, el término fue propuesto por Mary Daily y divulgado por la antropóloga Marcela Lagarde y alude a la relación de mutuo reconocimiento de autoridad entre mujeres. Vid. Lagarde, 2000 y Hermosilla, 2004: 33-42.

16) Si recordamos *Jesús de Nazareth* de Zeffirelli, que abarca desde el nacimiento del Mesías hasta su Resurrección, María apenas cambia a lo largo de la película. El mismo rostro adolescente que presenta en el momento de la Anunciación se mantiene al pie de la cruz acogiendo en sus brazos el Hijo muerto.

17) El único momento en el que María no presenta esa conmoción en el rostro es en la escena, probablemente, más entrañable del film. Ese flash-back es introducido aprovechando el recuerdo que le suscita a Jesús, que espera entrar en el templo, ver a

un hombre trabajar con un trozo de madera. La analepsis fílmica, si se me permite la expresión, recoge una escena cotidiana de la vida de Jesús y María antes de que éste comenzara su tarea predicadora, cuando sólo eran una pequeña familia que vivía de la carpintería.

18) La primera aparición de María en el film tiene lugar tras el apresamiento de Jesús en Getsemaní. La Madre despierta sobresaltada presintiendo que algo horrible ha ocurrido y ello la lleva a preguntarle a Magdalena, con la que se encontraba: “Escucha. ¿Por qué es esta noche distinta a todas las noches?”.

HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LO FEMENINO. ROSI BRAIDOTTI Y LA SUBJETIVIDAD NÓMADE

Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ
Grupo de Investigación 'Escritoras y Escrituras'

El concepto de diferencia ha sido objeto de constante desvalorización y exclusión a lo largo de toda la historia del pensamiento europeo, que se ha caracterizado por ser jerárquico y exclusivo. El discurso patriarcal asocia a lo femenino un valor peyorativo, meramente estructural, necesario para mantener la dominación simbólica masculina, pero que en realidad nada tiene que ver con las mujeres reales pues, si bien es cierto que existen diferencias entre hombres y mujeres, éstas no son mayores que las existentes entre las mismas mujeres. Dichas “diferencias adquieren un significado y, por lo tanto, una vigencia política solamente cuando están organizadas en / por el discurso” (Braidotti, 2004: 61).

La crisis de la modernidad se caracteriza por ser un periodo histórico e intelectual marcado por una serie de rasgos fundamentales, entre los que Rosi Braidotti destaca, en primer lugar, la decadencia del sujeto masculino y la consiguiente reestructuración del sistema de géneros. Se discute acerca de la feminización de la cultura y de la crisis del dominio masculino, ante la priorización de ciertos valores considerados femeninos o ‘blandos’, como “flessibilità, emotività, sollecitudine o attenzione. Queste qualità ‘morbide’ fanno a pugno, ma non sono incompatibili, con i protocolli piuttosto rigidi che ancora governano la sfera pubblica e ne riflettono non soltanto la struttura maschilista, ma anche l’immaginario saturo di maschile su cui si regge” (Braidotti, 2003: 25).

La autora muestra su disconformidad ante el empleo del término ‘feminización’ para referirse a dichas transformaciones, por la escasa relación que éstas guardan con la experiencia de las mujeres reales. En su opinión, debería traducirse

questo processo di pretesa ‘femminilizzazione’ nel bisogno di sviluppare approcci socialmente più flessibili e più stratificati all’accesso e alla partecipazione alla cultura tecnologica contemporanea. Per il costituirsi della femminilità, tanto a micro quanto a macrolivello, ci servono maggiori complessità sia riguardo ai generi sia rispetto a appartenenza etnica, classe, età. [...] L’inflazionato discorso del ‘femminile’ non si è mai dimostrato

particolarmente utile alle donne e agli 'altri', a meno che non sia sostenuto da una sana dose di coscienza femminista (Braidotti, 2003: 26).

También características de dicha etapa serían la “decadencia de la racionalidad clásica, el fracaso de la definición del sujeto en cuanto entidad que se espera coincida con su yo racional consciente (de él / ella)” (Braidotti, 2004: 18). La autora hace hincapié en que “el conocimiento no es abstracto, sino *situado* y que la misma idea, o noción, puede tener aspectos muy diferentes, que dependen de las condiciones de sus propias enunciaciones y, más aún, de las condiciones de su implementación. Necesitamos pues un saber situado: necesitamos la integridad, el coraje de aceptar perspectivas parciales y llevarlas a la práctica” (Braidotti, 2004: 60).

Así, la política feminista situada / del posicionamiento se presenta como posible punto de partida para el análisis crítico de la situación, pues hace visible la diversidad existente dentro de la categoría de las mujeres, que se opone al sujeto falogocéntrico. El posicionamiento del sujeto en unas coordenadas espacio-temporales concretas no depende de sí mismo, sino que viene dado por otros, con quienes se crea y se comparte dicho espacio, aun sin ser conscientes de ello. La política del posicionamiento lleva a una toma de conciencia de la situación, así como a la autocrítica. “Il sapere femminista è un processo interattivo che porta allo scoperto aspetti della nostra esistenza, in particolare modo della nostra stessa implicazione con il potere, che prima non avevamo notato” (Braidotti, 2003: 23), conduce a la desterritorialización.

Con la crisis de la modernidad se critica el universalismo que toma a lo masculino como representante de toda la humanidad y se permite hablar a los grupos minoritarios, especialmente a las minorías en función del sexo y la raza. La Europa postmoderna se caracteriza por la multiculturalidad, por la pluralidad y por el choque de culturas, debido al constante flujo migratorio desde la periferia hacia el centro del planeta. La época de la globalización ha traído consigo la fragmentación y, a su vez, el resurgimiento de lo local y lo étnico. Se han producido importantes movimientos de población desde la periferia hasta el centro desarrollado, por lo que la cuestión de la diferencia ha dejado de situarse entre culturas para centrarse dentro de una misma cultura. Se defiende una pretendida homogeneidad cultural dentro de cada estado y de la misma Unión Europea, lo que da lugar a fenómenos como el racismo y la xenofobia. Braidotti alerta sobre la influencia negativa del eurocentrismo. Ante esta situación, el debate acerca de las diferencias entre culturas está dejando paso al de las diferencias dentro de la misma cultura. Estamos asistiendo a

una transformación de las subjetividades y, como consecuencia de ello, del imaginario social. Según Braidotti, “[l]o que está en juego es la elección de una civilización asentada en el repudio del sexismo y del racismo y en la aceptación de las diferencias, no sólo en términos de normas legales, formales, sino también en el reconocimiento más profundo de que únicamente la multiplicidad, la complejidad y la diversidad pueden proporcionarnos la fuerza y la inspiración necesarias para enfrentar los desafíos de nuestro mundo” (Braidotti, 2004: 21-22).

Por ello, en una época de grandes cambios a todos los niveles, en que los antiguos puntos de referencia están saltando por los aires, Rosi Braidotti considera al feminismo la mejor posición posible ante la crisis de la modernidad. Uno de sus objetivos debe ser la eliminación de las connotaciones negativas y opresoras asociadas al concepto de diferencia y a la oposición entre el Mismo y el Otro. Según la autora, ello llevará a una

riaffermazione della positività della differenza, permettendo una rivalutazione collettiva della singolarità di ogni soggetto nella sua complessità. In altre parole, il soggetto del femminismo non è la Donna come alterità complementare e speculare dell'uomo, bensì un soggetto incarnato complesso e stratificato che ha preso distanza dall'istituzione della femminilità. 'Lei' non coincide più con il riflesso privo di potere del soggetto dominante, che pone la propria mascolinità come universale. Di fatto, può darsi che lei non sia più una lei, ma il soggetto di una storia ben diversa: un soggetto-in-divenire, mutante, altro dell'Altro, soggetto incarnato post-Donna fuso in una morfologia femminile che ha già subito una metamorfosi sostanziale (Braidotti, 2003: 21).

Hay que crear nuevos valores, nuevas representaciones y nuevas formas de conocimiento. Es una época de crisis, que la autora entiende como apertura, pues, al cuestionarse el tema de la subjetividad -masculina- y su vinculación con el poder, se presentan nuevas oportunidades para las mujeres, que tradicionalmente han estado excluidas de la definición de sujeto dominante. Braidotti alude al feminismo como ejemplo de tolerancia y respeto de las diferentes culturas políticas, lo que la lleva a cuestionar el ideal de igualdad nacido con la Ilustración. Se trata de una nueva forma de pensamiento y una nueva forma de vida, integradora de todas las diferencias. Es una 'contramemoria', una nueva manera de entender la genealogía, un discurso de resistencia, que debe crear nuevos mitos. Siguiendo a Julia Kristeva,

“la mujer es una entidad compleja que [...] está inscrita tanto en el tiempo lineal, más largo, de la historia como en un sentido del tiempo más profundo y discontinuo: el tiempo de la transformación cíclica, de las contragenealogías, del devenir y de la resistencia” (Braidotti, 2004: 84). Braidotti apuesta por la construcción de un nuevo sistema simbólico como acción política en una época en que la cultura blanca, masculina, debe ceder su lugar a la hibridación y la mezcla de culturas.

La identidad que plantea la autora no debe ser fija ni universal, sino una identidad flexible y abierta, que se reinventa continuamente, apoyándose en una serie de puntos de referencia simbólicos, para positivizar la diferencia sexual y terminar con la devaluación y el confinamiento de las mujeres en la otredad.

La definizione dell'identità di una persona ha luogo sul crinale tra natura e tecnologia, maschile e femminile, bianco e nero, negli spazi intermedi che fluiscono e connettono. Viviamo in un processo ininterrotto di transizione, ibridazione e nomadizzazione, e questi stati e stadi intermedi fanno resistenza alle forme codificate della rappresentazione teorica (Braidotti, 2003: 11).

La postmodernidad se caracteriza por la influencia de las nuevas tecnologías, que provocan una dislocación del tiempo y el espacio, así como del sujeto; éste ve amplificadas sus funciones corporales mediante la implantación de ‘prótesis’ tecnológicas. Surgen nuevos tipos de relaciones sociales (virtuales...) así como un nuevo imaginario. Se desdibujan las fronteras entre lo humano y la máquina, por la acción de la medicina y las telecomunicaciones, y surge así un nuevo tipo de subjetividad: el cyborg. La autora lo define como “soggetto incarnato e socialmente radicato, strutturalmente interconnesso a elementi tecnologici o apparati, non è una posizione soggettiva unitaria. Il cyborg è piuttosto un soggetto stratificato, complesso e differenziato al suo interno” (Braidotti, 2003: 28-29).

Rosi Braidotti plantea un nuevo tipo de subjetividad a la que denomina ‘nómade’, por oposición a la naturaleza fija del pensamiento filosófico. Es un concepto que toma de Deleuze, quien lo propone como práctica genealógica que desafía al dominio de la racionalidad en la construcción del sujeto. “La subjetividad nómade significa cruzar el desierto con un mapa que no está impreso sino salmodiado, como en la tradición oral; significa olvidar el olvido y emprender el viaje independientemente del punto de destino; y, lo que es aún más importante, la subjetividad nómade se refiere al devenir” (Braidotti, 2004: 66).

El inconsciente es fuente de inestabilidad, pues somete al sujeto a una continua redefinición, ante la recurrencia de paradojas y contradicciones. Según Braidotti, el sujeto nómada se mantiene independiente de reglas y modelos. “[...]le strutture inconscie [...] permettono forme di disimpegno e disidentificazione dall’istituzione sociosimbolica della femminilità” (Braidotti, 2003: 54), mediante el establecimiento de una distancia o espacio intermedio que permite al sujeto reflexionar sobre su lugar en el mundo. Las normas impuestas por la sociedad y la cultura actúan a modo de imanes externos que movilizan al sujeto en determinadas direcciones. Aunque esta teoría concede bastante importancia a la separación entre el sujeto y la sociedad, la autora pone de relieve la relación existente entre ambos, que se define como poder, tanto su sentido negativo de coerción (*potestas*) como en el positivo de afirmación (*potentia*).

En los años noventa la teoría feminista acude al psicoanálisis para elaborar una visión no unitaria del sujeto y subraya la importancia de la sexualidad, el deseo y la fantasía. El sujeto no unitario es altamente contradictorio y paradójico. “I processi inconsci, i ricordi, le identificazioni e l’affettività non sfruttata sono la colla invisibile che tiene insieme quel fascio di contraddizioni che é il soggetto” (Braidotti, 2003: 54). Sin embargo, dichos procesos también pueden plantear resistencia a los roles y normas sociales.

Las feministas reivindican un ‘sujeto femenino feminista’, corpóreo y sexuado, que antepone el deseo a la voluntad. El feminismo de la diferencia da prioridad al deseo -entendido este último como deseo o predisposición a ser sobre la voluntad en la constitución del sujeto, que es múltiple, rizomático, encarnado, artificial y complejo como una máquina; es un sujeto “non-unitario, non lineare, reticolare” (Braidotti, 2003: 34). Según Rosi Braidotti, esa “identidad múltiple es relacional, por cuanto requiere un lazo con el ‘Otro’; es retrospectiva, por cuanto se asienta en una serie de identificaciones imaginarias, es decir, imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional” (Braidotti, 2004: 86).

Partiendo de Adrienne Rich, la redefinición del sujeto feminista femenino comienza con su incardinamiento como localización principal, que se opone a la tradicional neutralidad del sujeto cognoscente. Rosi Braidotti, en la redefinición feminista de la subjetividad, considera fundamental la noción de ‘sujeto incardinado’, corpóreo y sexualmente diferenciado, que plantea una “critica radicale del potere e alla dissoluzione del soggetto umanista” (Braidotti, 2003: 31). Esta autora estima necesario considerar la sexualidad en su doble vertiente, material y simbólica. El cuerpo adquiere un papel

fundamental. Se opera una deconstrucción del sujeto, que queda desvinculado de la racionalidad y de la conciencia, para dar prioridad al deseo. Braidotti entiende la subjetividad como proceso en el que intervienen el poder -en sus dos vertientes, la positiva o *potentia* y la negativa o *potestas*, esto es, en cuanto autoridad y prohibición o limitación- y el deseo; es una negociación continua entre la libre elección y las pulsiones inconscientes.

Jessica Benjamin sitúa al deseo femenino en el espacio intermedio entre el adentro y el afuera y rompe así la dicotomía que separa a ambas esferas. Braidotti apuesta por redefinir a la mujer como un universal generalizado, no en el sentido narcisista de elevación de lo masculino a la categoría de universal, sino referido a “una dimensión simbólica propia de cada sexo, es decir, a la no reductibilidad de lo femenino a lo masculino y [...] a la indestructible unidad de lo humano como un sí mismo incardinado, estructuralmente vinculado con el otro” (Braidotti, 2004: 50).

Surge así un nuevo “materialismo corporal”, que entiende el cuerpo como lugar de confluencia de distintos códigos y fuerzas, como localización del sujeto en el mundo. El sujeto no es abstracto, sino material; está incardinado, localizado en un cuerpo que no es natural, sino fruto de una codificación cultural y social. El post-estructuralismo francés considera al cuerpo como “un’interazione complessa di forze sociali e simboliche estremamente costruite: non si tratta di un’essenza e tanto meno di una sostanza biologica, bensì di un gioco di forze, una superficie di intensità, puri simulacri senza originali” (Braidotti, 2003: 32). El cuerpo se sitúa bajo el influjo de distintas fuerzas y afectos. Es carne con un código genético y un conjunto de recuerdos, es a la vez animal y máquina. “Il corpo incarnato è dunque un processo di forze che si intersecano (affetti) e di variabili spaziotemporali (connessioni). [...] Si tratta della capacità specificamente umana di incorporare e nel contempo trascendere le stesse variabili -classe, razza, sesso, nazionalità, cultura, ecc.- che lo strutturano” (Braidotti, 2003: 33). El cuerpo “constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico” (Braidotti, 2004: 16), esto es, la cultura.

El sujeto está definido por muchas variables diferentes: la clase, la raza, el sexo, la edad, la nacionalidad y la cultura se yuxtaponen para definir y codificar los niveles de nuestra experiencia” (Braidotti, 2004: 43). Sin embargo, la cultura occidental da prioridad a la diferencia sexual y coloca al sujeto sexuado “en una red de complejas relaciones de poder, las cuales [...] inscriben al sujeto en una estructura discursiva y material de normatividad. La sexualidad constituye el discurso dominante del poder en Occidente (Braidotti, 2004: 43).

La socialización y la sexualización del sujeto vienen dadas por su inscripción en el lenguaje. Ésas son las condiciones necesarias para que exista el sujeto. Son esos códigos los que las feministas se plantean subvertir, y ello conlleva un replanteamiento de todas las estructuras científicas y epistemológicas, que demuestran no ser neutrales, dado el importante papel del “lenguaje en la elaboración de los sistemas de conocimiento” (Braidotti, 2004: 16).

El feminismo propone un sujeto femenino, sexuado, por oposición al masculino. Se trata ahora de buscar nuevas representaciones para dicha subjetividad, desde el punto de vista de las mujeres reales. Sin embargo, a las mujeres no les resulta sencillo despojarse de esa identidad femenina construida por el patriarcado, pues “[p]ratrice discorsive, identificazioni fantastiche o fedie ideologiche sono tattuare sui corpi e sono dunque costitutive delle soggettività incarnate” (Braidotti, 2003: 38). Braidotti propone realizar un análisis comparativo de la representación -el concepto Mujer- y la experiencia -mujeres reales-, para que éstas puedan reapropiarse de su propia subjetividad y se opere así un cambio cultural, histórico y genealógico, que dará lugar a un nuevo orden simbólico, a un nuevo horizonte.

Para ello, “diventa cruciale il compito politico e concettuale di creare, legittimare e rappresentare una soggettività femminile femminista pluricentrica e differenziata al suo interno” (Braidotti, 2003: 38). Braidotti concibe la subjetividad como “un fenómeno complejo, multiestratificado, más próximo a un proceso que a una entidad sustancial y más parecido a un acontecimiento que a una esencia” (Braidotti, 2004: 55).

La importancia de la sexualidad es crucial en la redefinición de la subjetividad femenina, que “pone el acento en la estructura incardinada y [...] sexualmente diferenciada del sujeto hablante” (Braidotti, 2004: 44). Se puede hablar como una mujer, aunque no exista una esencia femenina monolíticamente definida. No obstante, se incurre en una contradicción a la hora de redefinir la subjetividad femenina tomando la sexualidad como una de las variables principales, pues precisamente las feministas critican la preeminencia que el discurso occidental sobre el sujeto ha concedido tradicionalmente a dicha variable. Rosi Braidotti lo entiende simplemente como una contradicción histórica. En su opinión, “la mejor manera de salir de la lógica dicotómica en que la cultura de Occidente ha atrapado a las identidades sexuadas es *reelaborarlas*” (Braidotti, 2004: 45), para lo que puede ser muy útil “la noción de ‘mímesis’ de Luce Irigaray [...] por cuanto permite a las mujeres visitar y reapropiarse de los sitios discursivos y materiales donde

‘la mujer’ fue esencializada, descalificada o simplemente excluida” (Braidotti, 2004: 45).

Para escapar de la definición de ‘Mujer’ propuesta por el discurso falogocéntrico Rosi Braidotti recurre a la estrategia feminista de la ‘mímesis’, que “richiede strutture inconscie aperte mobilitabili al fine di consentire al soggetto di prendere qualche distanza dai modelli socialmente imposti” (Braidotti, 2003: 55-6). El mecanismo consistiría en reapropiarse de las imágenes femeninas culturalmente construidas por el discurso masculino e interiorizadas por las mujeres reales, de modo que su repetición mimética actúe como “sovversione attiva delle modalità ufficiali di rappresentazione e espressione fallogocentrica dell’esperienza femminile che tendono a ridurla all’irrepresentabilità” (Braidotti, 2003: 38).

De este modo, “[s]i las mujeres dejan de estar confinadas en el eterno ‘otro’ -y, al igual que otras minorías, ganan el derecho a hablar, a teorizar, a votar, a concurrir a la universidad-, entonces es sólo una cuestión de tiempo desterrar la vieja imagen de la Mujer, que se creó sin consultar la experiencia de las mujeres de la vida real, y [...] reemplazarla por una más adecuada” (Braidotti, 2004: 19).

Antes que desechar el significante ‘Mujer’, Braidotti cree conveniente que nos reapropiemos de él y que iniciemos una revisión del mismo, en toda su complejidad. “Seguendo Irigaray, la strategia più adeguata consiste nel mettere mano alla riserva di immagini, concetti e rappresentazioni delle donne, dell’identità femminile, così come sono stati codificati dalla cultura in cui siamo. Se ‘essenza’ significa sedimentazione storica di prodotti discorsivi a più strati, questo stock di definizioni, requisiti e aspettative riguardanti le donne o l’identità femminile -questo repertorio di narrazioni regolatrici tattuate sulla nostra pelle-, allora sarebbe illusorio negare che tale essenza non solo esiste, ma è anche prepotentemente attiva” (Braidotti, 2003: 56).

Rosi Braidotti propone acudir a la figuración para elaborar un esquema consciente de las relaciones de poder en que estamos inmersos/as, con el fin de favorecer la aparición de nuevas representaciones -no unitarias ni lineales- del sujeto, como estrategia de resistencia. La autora la define como “una mappa vivente, un resoconto in perenne trasformazione del sé” (Braidotti, 2003: 11), que “restituisce la nostra immagine in forma di visione decentrata e stratificata del soggetto in quanto entità dinamica e mutevole” (Braidotti, 2003: 10). Además, pone de relieve el sentido de responsabilidad respecto a la situación de las mujeres reales que caracteriza a las nuevas figuraciones feministas del sujeto (lesbiana, cyborg, nómade...), que se convierten en un indicador del

grado de transformación del poder dentro del sistema falocéntrico.

Las nuevas subjetividades a las que se refiere la autora “[s]ono posizioni soggettive non pacificate, stratificate e contraddittorie, ma questo non le emancipa dai rapporti di potere. Si tratta di categorie ibride e socialmente intermedie, per le quali [...] risulta grossolanamente inadeguata qualsiasi descrizione che si fondi su categorie sociologiche del tipo ‘marginali’, ‘migranti’ o ‘minoranze’” (Braidotti, 2003: 24). Sin embargo, siguiendo a Irigaray y Deleuze, estas diferencias no son lo suficientemente significativas -desde un punto de vista tanto cualitativo como cuantitativo- para arrebatar el poder a la mayoría, que, a pesar de la fragmentación de la que es objeto, no pierde su papel predominante en la jerarquía de poder falocéntrica.

Rosi Braidotti reivindica la importancia de lo materno, origen de la construcción del sujeto, como lugar de resistencia. Lo mismo que Irigaray, estima que la niña, al verse privada del cuerpo materno, debe renunciar a su narcisismo primario, a la madre como objeto de deseo; el niño, sin embargo, compensará esa pérdida al fijar su deseo en otra mujer. “Come direbbe Deleuze, il corpo della bambina le viene ‘rubato’, mentre la sua sessualità complessiva è imbrigliata dal regime fallologocentrico” (Braidotti, 2003: 60) y la niña es excluida de la representación, del Orden Simbólico, que queda dominado exclusivamente por los hombres. Así, según Butler, se excluye la homosexualidad ante la imposición de una heterosexualidad obligatoria.

No obstante, siguiendo a Irigaray, la identidad sexual no nace de la oposición a un otro desvalorizado; hay que tener en cuenta la especificidad de cada una de las mujeres así como las diferencias existentes entre y dentro de cada una. “[s]i tratta di identificare e rappresentare i punti di uscita dalla modalità universale definita dall’uomo, in direzione a una versione radicale dell’eterosessualità” (Irigaray, 1990; 1992), lo que no implica un rechazo del deseo homosexual.

Grosz se refiere a un tipo de ‘homosexualidad táctica’ basada en las relaciones corporales madre-hija durante la etapa pre-edípica de ésta, que explora los placeres corporales que a las mujeres se las ha obligado a borrar de su memoria. Para este autor, “Esso fornisce un modello di omosessualità che non si sostituisce all’eterosessualità, ma ne è il sconosciuto prerequisite. Rende esplicita l’intollerabile minaccia al desiderio delle donne entro una cultura fondata sul suo diniego” (Grosz, 1994: 338).

Braidotti reconoce la importancia de la figura de la madre como objeto de deseo, tanto en el caso de la heterosexualidad como en la homosexualidad, así como la necesidad de incluir en ese esquema a un tercer elemento externo,

un “fuera”, situado entre el niño y la madre, a quien ésta dirige su deseo. No importa si es hombre o mujer, ese ‘otro’ aumenta el sentido de escisión del sujeto, “lo inonda di ‘fuori’, di sociale, simbolico, culturale, e di tutta la valanga di affetti che essi portano con se” (Braidotti, 2003: 64), y convierte su deseo de ser el Fallo de la madre en una mera ilusión. “Riconoscere questa illusione è un passo necessario nel processo di costituzione di un sé autonomo” (Braidotti, 2003: 64).

Lo mismo que Irigaray y Deleuze, Rosi Braidotti considera que “la cancellazione del femminile e suo sequestro da parte del regime edipico siglano la preclusione della soggettività delle donne nel suo complesso. [...] Questa divisione psichica e simbolica del lavoro tra presenza (M) e assenza (F) simbolica va a costruire il campo sociale e il ruolo e lo status rispettivi di uomini e donne come referenti empirici della costruzione immaginaria della masculinità e della femminilità” (Braidotti, 2003: 66).

Braidotti cree necesario “potenciar la diferencia sexual”, para que no se vuelva una vez más a los mismos modelos, sólo que con otros actores. La emancipación de las mujeres no debe consistir en adoptar sin cuestionarlas las normas y valores -simbólicos y materiales- vigentes durante siglos en la sociedad patriarcal. Queda claro que “la reversibilidad no es una opción conceptual ni política. El punto consiste en superar la dialéctica de la dominación, no en convertir a los antiguos esclavos en nuevos amos” (Braidotti, 2004: 82). Así, “[e]s preciso que las recién llegadas puedan redefinir, y estén *habilitadas* para ello, las reglas del juego a fin de *establecer una diferencia* y lograr que dicha diferencia se perciba concretamente” (Braidotti, 2004: 20).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFF, L., “Feminismo cultural versus post-estructuralismo: La crisis de identidad de la teoría feminista”, *Debats*, nº 76, 2002.

<http://www.alfonselmagnanim.com/debat>

BRAIDOTTI, R., “La molteplicità: un’etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea”, en D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995.

BRAIDOTTI, R., *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2003.

BRAIDOTTI, R., *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004.

BUTLER, J., *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*, New York, Routledge, 1993 / *Corpi che contano. I limiti discorsivi del ‘sesso’*, Milano,

Feltrinelli, 1996.

GROSZ, E., "The hetero and the homo: the sexual ethics of Luce Irigaray", en C. Burke, N. Schor y M. Whitford (ed.), *Engaging with Irigaray*, New York, Columbia University Press, 1994.

IRIGARAY, L., *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de minuit, 1977; trad. it. Luisa Muraro (a cura di), *Questo sesso che non è un sesso*, Milano, Feltrinelli, 1990.

RICH, A., *Of Woman Born*, New York, Bantam, 1977.

**EL ARTE COMO NECESIDAD.
LA CÁMARA SANGRIENTA DE ANGELA CARTER**

*Domenico D'AGOSTINO
Universidad de Salerno (Italia)*

*El arte se puede considerar tal cuando surge de la necesidad.
Este origen es la garantía de su valor; no hay otro (Carter, 2006)¹*

La concepción del arte de la autora inglesa Angela Carter (1940-1992) se expresa plenamente en esas palabras. Para ella el arte nace de la necesidad y eso garantiza la validez cultural, la eficacia e importancia de la expresión creativa. Esa inclinación de Carter hacia lo que podríamos definir “el arte como necesidad” se refleja en su rica y varia producción literaria y en especial modo en su obra de re/escritura. De hecho, esta práctica literaria muy fructuosa, que en su caso mira a la revisión paródica de algunos de los cuentos de hadas más clásicos de la cultura occidental, permite a Carter desenmascarar los valores del pensamiento patriarcal implícitamente transmitidos en ellos. En una entrevista con la periodista Katsavos afirma que su intento es “averiguar lo que realmente denotan ciertas configuraciones de imágenes en nuestra sociedad, en nuestra cultura, lo que significan, por debajo de esa apariencia semireligiosa que consigue que las personas no quieran interferir en ellas” (Katsavos, 1994: 12).

De esa manera su percepción del arte como necesidad se convierte en un propósito real y específico, es decir “la exploración y exposición de las construcciones sociales y, muy especialmente, las de género, que forman parte de la identidad que la cultura impone sobre el individuo, de modo tal que éste percibe sus características como propias, más que como procedentes de un agente externo” (García Domínguez, 2004: 1). A través de una deconstrucción

1) “Art is good when it springs from necessity. This kind of origin is the guarantee of its value; there is no other”. Todas las traducciones al castellano de los textos italianos e ingleses son mías, excepto las de la narrativa de Carter; las originales en inglés han sido tomadas de Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, Penguin Books, London, 1993, mientras que las traducciones al castellano proceden de Carter, A., *La Cámara Sangrienta y otras historias*, traducción de Matilda Horne, Minotauro, Barcelona, 1991.

desmistificadora y paródica de los cuentos de hadas, que representan “uno de los principales mecanismos de la cultura para inculcar roles y comportamientos” (Rowe, 2002: 210), su producción artística se traduce en una sutil revisión que ofrece “otro tipo de narración, otro lenguaje, y una nueva imagen femenina” (Billi, 1993: 213).

La ficción de Angela Carter “siempre tuvo como denominador común un declarado y convencido feminismo” (García Domínguez, 2004: 1), de hecho la autora recibe el influjo directo del contexto cultural que la nueva realidad del pensamiento feminista forjaba en aquellos años en los que empezaba a convertirse en una corriente filosófica y literaria, dejándose atrás la fase política de reivindicaciones y luchas por la igualdad.

En este renovado contexto socio-cultural el enfoque teórico feminista, ocupándose a la vez de varios géneros literarios para poner de manifiesto los múltiples valores falogocéntricos presentes en los textos de nuestra cultura, llevó a muchas autoras a reinterpretar y reelaborar los cuentos de hadas para ponerlos al servicio de las mujeres:

El enfoque feminista es responsable de que se hayan producido nuevas lecturas de los cuentos de hadas tradicionales y éstas, a su vez, han provocado la necesidad de re/escribir los relatos maravillosos con el fin de adaptarlos a un nuevo sistema de valores, relaciones sociales distintas, modos de construcción de la identidad alternativos, etc. (Fernández Rodríguez, 1997: 89).

Más en concreto, una particular atención por parte de algunas autoras contemporáneas hacia los cuentos de hadas clásicos empieza a partir de los años setenta, con el específico propósito de experimentar “un intento de relacionar los cuentos de hadas con los sistemas de valores y las pautas culturales de las comunidades en las cuales el cuento circula. Desde esta perspectiva, los cuentos se perciben como reflejos de - además de promulgadores de - normas culturales” (Jones, 1995: 133). Esta nueva forma de leer los cuentos de hadas desde un enfoque feminista permite a estas autoras de desvelar como el imaginario colectivo sea dominado y construido por la tradición patriarcal, demostrando así que el orden social y cultural es “susceptible de ser modificado por una transformación de sus condiciones históricas de producción” (Bourdieu, 2000: 73).

Lo que se plantean denunciar las autoras que se enfrentan a ese nuevo desafío de regeneración y renovación, es la dificultad de las lectoras al momento de identificarse con los personajes femeninos de los cuentos de

hadas, que “presentan, privilegian y contribuyen a perpetuar una imagen de la mujer como es pretendida por la cultura patriarcal, y por lo tanto pasiva, dependiente, sumisa, silenciosa, privada de identidad y prisionera de su rol sexual” (Billi, 1993: 203-204). Marie Von Franz, por ejemplo, desde una perspectiva simbólico-psicológica, cree que en muchas ocasiones los personajes femeninos no representan realmente a la mujer, su estado de ánimo, o su verdadera situación psicológica:

Que una figura femenina sea la protagonista de un cuento no significa necesariamente que el cuento hable de los problemas de las mujeres, porque muchas historias que describen las aventuras o los sufrimientos de una mujer han sido contados por los hombres y son proyecciones de su imaginación, expresan sus aspiraciones y sus dificultades para vivir su lado femenino y para entrar en relación con las mujeres (Von Franz, 1998: 8).

La identificación como proceso primario a través del cual el lector y la lectora imitan en su imaginación a los protagonistas y a las protagonistas de los cuentos, es un elemento que va a ser un punto fundamental de observación crítica por parte de muchas autoras. Una completa identificación parece ser posible sólo para el lector-niño, ya que los cuentos clásicos han indicado a la lectora-niña sólo las formas de reprimir e ignorar el lado oscuro de su inconsciente, considerado inaceptable y censurable (Billi, 1993: 204). En este sentido, reescribir desde un enfoque feminista algunos textos clásicos de origen popular significa remodelarlos para permitir a las lectoras una mayor identificación con las heroínas:

Examinar determinados cuentos populares desde la perspectiva del feminismo moderno significa revisar aquellos paradigmas que afectan a nuestras expectativas románticas y aclarar las ambigüedades psíquicas que a menudo confunden a las mujeres contemporáneas (Rowe, 2002: 209).

Está claro que los cuentos de hadas son las primeras representaciones de los papeles sociales de los individuos, asignan a los futuros hombres y a las futuras mujeres papeles sociales ya predeterminados por la tradición vigente, puesto que “desde la primera infancia, los niños son el objeto de expectativas colectivas muy diferentes según su sexo” (Bourdieu, 2000: 75). Desde esta perspectiva, Karen Rowe pone en evidencia lo peligroso que son los mensajes subyacentes en tales cuentos, porque “inconscientemente las mujeres pueden

exportar desde los cuentos de hadas a la vida real normas culturales que exaltan la pasividad, la dependencia, y el auto-sacrificio como virtudes fundamentales en una mujer” (Rowe, 2002: 209).

Como señala García Domínguez el interés de Carter por el género literario de los cuentos de hadas ha generado también algunas críticas, sobre todo por parte de algunas feministas que, malinterpretando la obra de *re/escritura* de la autora, “opinan que su ficción perpetúa imágenes opresoras patriarcales” (García Domínguez, 2004: 1). De todos modos, excepto algunos casos aislados, gran parte de la crítica actual parece ser unánime en reconocer los grandes méritos de la autora inglesa, sobre todo por su gran capacidad de “analizar las imágenes opresoras, evidenciar su androcentrismo y ofrecer alternativas liberadoras a partir de ellas” (García Domínguez, 2004: 5). Considerando que “la escritora paródica - como lectora y autora - reafirma ya un sujeto diferente, una perspectiva y una visión nueva” (Billi, 1993: 204), lejos de todo intento de reproducir mitos colectivos patriarcales, la *re/escritura* de los cuentos de hadas por parte de Carter se propone más bien desbaratar los cánones y las reglas de comportamiento dictadas por la sociedad patriarcal. En este sentido la parodia como recurso literario es subversiva y “permite preservar el pasado, el ya dicho, pero al mismo tiempo recontextualizarlo, cambiarlo de signo, transformarlo, derrocando así el sujeto autoritario que desde siempre ha dominado, y reinsertarlo, literariamente e ideológicamente renovado, en el sistema cultural” (Billi, 1993: 206).

La colección *The Bloody Chamber and other stories* (1979) de Angela Carter representa una reelaboración de algunos cuentos de hadas de la tradición occidental (entre otros *Barbazul*, *Caperucita Roja*, *El gato con botas*). Como muchas otras autoras, Carter cree que es necesario modificar los cuentos de hadas para proponer nuevos sistemas de valores que ofrezcan más posibilidades de identificación a la lectora-niña. Como sostiene García Domínguez todos sus cuentos “se refieren a la construcción de la identidad femenina, al proceso de culturización que convierte a la niña en la mujer aleccionada del sistema patriarcal. Por ello, todos los cuentos toman como punto de partida el momento crítico en este adoctrinamiento, el despertar sexual, el descubrimiento del propio deseo, el inicio de la dinámica sujeto/objeto” (García Domínguez, 2004: 4). La misma Carter opina que “no es muy agradable para las mujeres descubrir como están representadas en el mundo” (Katsavos, 1994: 16). Por este motivo, es necesario poner fin a esa mendaz representación de la mujer por parte del imaginario masculino, que se refleja claramente en las muchas protagonistas que representan dos polos opuestos,

porque, o son malvadas (la madrastra, el hada mala, la bruja) y merecen una punición ejemplar, o son dóciles y sumisas, e interpretan, interiorizándolo como única posibilidad, el papel establecido por la tradición patriarcal, que las quiere castas e inermes en el espacio doméstico.

En la reelaboración de Barbazul, el famoso clásico del autor francés Charles Perrault, publicado por primera vez en la colección de cuentos *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* (1697), Carter utiliza las mismas estructuras narrativas, pero adaptándolas a sus intenciones. La protagonista pasiva de Perrault se convierte en una heroína que toma sus propias iniciativas, que tiene conciencia de su rol social y sexual. Al final consigue su autoafirmación y adquiere la experiencia necesaria para desarrollar su vida de forma independiente. A este propósito parece necesario señalar que Carter había realizado una traducción de los cuentos de Perrault (*The Fairy Tales of Charles Perrault*, 1979), y que por lo tanto ya había elaborado su propia interpretación “puesto que cada traducción es una lectura crítica que sobrepone al texto original su versión de la «verdad» de la obra traducida, en una inevitable y tal vez fecunda «traición»” (Tundo, 1996: 171). En este sentido, toda traducción realizada desde una perspectiva feminista representa uno de los medios por excelencia para intentar subvertir el discurso y el sistema de valores establecido por la cultura dominante, al mismo tiempo que, rozando la parodia, se presenta como una radical transformación del texto original (Demaria, 2003: 139).

Como señala Mirella Billi (1993: 217), es como si la autora polemizara con algunas posturas críticas, sobre todo las del psiquiatra Bruno Bettelheim, que considera, desde un enfoque psicoanalítico, que los cuentos de hadas son muy importantes para el proceso de maduración psicológica de los niños que los leen: “los cuentos de hadas tienen un gran significado psicológico para los niños a todas las edades y de ambos sexos, sin tener en cuenta la edad y el sexo del héroe de la historia” (Bettelheim, 1995: 22). En la lectura de Barbazul que ofrece Bettelheim no existe ningún proceso de desarrollo en los personajes y la puerta cerrada simboliza los aspectos de la sexualidad escondida (Bettelheim, 1995: 311). Carter, en cambio, modifica estos dos aspectos escribiendo un cuento que se basa precisamente en el desarrollo psicológico y sexual de la protagonista, que se transforma de mujer objeto a sujeto de representación, es decir, se convierte en protagonista. Carter está convencida de que los cuentos de hadas juegan un papel importante en la maduración infantil, pero su contenido surte efectos diferentes en los niños y las niñas puesto que crean en la conciencia de estas últimas “dependencia y una personalidad incierta y

disociada, además de fijar unos modelos femeninos completamente devaluados y carentes de identidad y autonomía” (Billi, 1993: 217).

En la *Cámara Sangrienta* (*The Bloody Chamber*, 1979), la primera diferencia que podemos observar con respecto a los cuentos de hadas tradicionales es que la protagonista habla en primera persona, es decir, es la narradora-protagonista del cuento. El típico “Érase una vez” desaparece, como también la figura autoritaria del protagonista masculino. En los cuentos de Carter el hombre aparece como una figura de muerte y no de salvación. En el momento en que la protagonista interpreta también el papel de narradora comenta y dirige el cuento, de manera que el yo de la narradora construye el cuento, de la misma forma que el yo de la protagonista construye su vida:

Me recuerdo despierta aquella noche, insomne en la litera del coche-cama, en un éxtasis delicioso, arrobador de loca efervescencia, la ardiente mejilla hundida en la impecable batista de la almohada y el batir frenético de mi corazón remendando el jadeo de los grandes pistones del tren, de ese tren que me llevaba lejos a través de la noche, lejos de París, lejos de la infancia, lejos de la casta y recoleta quietud del apartamento de mi madre, rumbo al inimaginable país del matrimonio (Carter, 1991: 9)².

El matrimonio es el motivo por el que la protagonista ha dejado su familia y su infancia, como había dejado todos sus proyectos para el futuro. En el cuento no se comprende si el personaje femenino es ingenuo y después adquiere experiencia, o si es consciente desde el principio, es decir ya sabe a lo que se va a enfrentar y ya sabe lo que quiere. Tras el matrimonio, la protagonista define su nueva situación como un “exilio”, reconociendo que ya sospechaba cual sería su nueva condición de mujer casada. De ese modo Carter invierte el mensaje que los clásicos cuentos transmiten a las jóvenes mujeres, es decir “una alarmante profecía que el matrimonio es un encantamiento que las protegerá contra las desagradables realidades afuera del reino doméstico, garantizándoles

2) I remember how, that night, I lay awake in the wagon-lit in a tender, delicious ecstasy of excitement, my burning cheek pressed against the impecable linen of the pillow and the pounding of my heart mimicking that of the great pistons ceaselessly thrusting the train that bore me through the night, away from Paris, away from childhood, away from the white, enclosed quietude of my mother's apartment, into the unguessable country of marriage (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 7).

la felicidad eterna” (Rowe, 2002: 220): “Al matrimonio, al exilio; lo sentí, lo supe: supe que de ahora en más siempre estaría sola” (Carter, 1991: 15)³.

A este propósito es necesario evidenciar que el matrimonio en los cuentos de hadas no representa una simple ceremonia individual, sino un rito colectivo que celebra la exaltación de la mujer que asimila su papel social de esposa y madre.

Desde el principio se puede observar la complicidad que une a la protagonista con su madre, una relación diferente al tradicional enfrentamiento entre mujeres presentado en muchos cuentos de hadas⁴: “la cooperación entre mujeres es frecuentemente propuesta por muchas re/escrituras como alternativa al arquetipo de la rivalidad femenina” (Fernández Rodríguez, 1997: 125). La presentación de una relación positiva entre madre e hija, y, más en general, entre mujeres, demuestra el intento de Carter de denunciar cuanto esta relación haya sido desatendida y considerada desdeñable por el pensamiento patriarcal (Irigaray, 1990: 103), que ha intentado siempre poner y representar a las mujeres en una recíproca y desventajosa rivalidad (Irigaray, 1990: 133). El recurso a este profundo vínculo entre la protagonista y su madre por parte de Carter representa un vehículo de transformación y subversión (Bacchilega, 1997: 129) que supone la desmitificación de la represión cultural de la primordial relación entre madre e hija (Muraro, 1994: 28).

Analizando más en profundidad ese pasaje podríamos afirmar que, a diferencia de los cuentos de hadas tradicionales, aquí la figura materna no impide a la hija empezar su rito de iniciación hacia el descubrimiento de su sexualidad y el logro de la completa madurez psicológica, ya que no representa una madre autoritaria “que parece sofocar los deseos naturales por el hombre, por el matrimonio, y en consecuencia por el logro de la madurez femenina” (Rowe, 2002: 213).

En la *Cámara Sangrienta* es evidente el particular énfasis de la autora sobre el aspecto sexual, tema que en los cuentos clásicos se quedaba en una dimensión latente, oculta. El miedo a la sexualidad femenina es uno de los tópicos presentes en nuestra cultura, que vaticina todo tipo de males si la sexualidad queda libremente en manos de las mujeres, puesto que “el orden

3) Into marriage, into exile; I sensed it, I knew it - that, henceforth, I would always be lonely (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 12).

4) Valgan como ejemplos las innumerables variantes de Cenicienta, donde la rivalidad entre mujeres ocupa un lugar de primer plano (Cfr. Fernández Rodríguez, C., *Las reescrituras contemporáneas de Cenicienta*, ob. cit., págs 119-133).

social considera la sexualidad como un peligro y como causa de desordenes, por ejemplo de la ruptura de los matrimonios” (Von Franz, 1998: 37). En este sentido la falta de una apropiada descripción de la sexualidad femenina ha despreciado e ignorado “la diosa de la sexualidad, y con ella algunas necesidades vitales de la mujer” (Von Franz, 1998: 38). Como observa Luce Irigaray, en las falocráticas sociedades occidentales, la sexualidad femenina siempre ha sido descrita como defectuosa y obligada a estar relacionada con la masculina para poder expresarse en toda su entereza, de manera que nunca ha podido poseer una especificidad propia (Irigaray, 1990: 56).

La exhibición de la sexualidad de la protagonista es sin duda una de las llaves de lectura de la reelaboración de Carter, está relacionada directamente con la utilización de la primera persona en la narración, y la unión entre *Eros* y *Logos* supone la conquista de un espacio ajeno (Billi, 1993: 208), ocupado desde siempre por un sujeto masculino, ya que la mujer tiene que ser todo excepto un sujeto, para que no pueda con su palabra comportar desorden en el discurso dominante (Irigaray, 1990: 78). El carácter erótico es recurrente a lo largo de todo el cuento, como se puede observar, por ejemplo, en la descripción de la impaciencia de la protagonista por la espera de su primera experiencia sexual: “Cómo podría pasar las largas horas a la luz del mar hasta que mi marido me llevara a la cama [...] Nada que atrajera la atención de una recién casada en espera de su primer abrazo” (Carter, 1991: 20-21)⁵.

La animalidad del marido se pone de manifiesto durante la escena en la que la protagonista vive su primera experiencia sexual, cuando muestra por fin su verdadera personalidad de “pornógrafo y vicioso” (Billi, 1993: 209), de libertino sexualmente perverso que ha elegido una mujer joven, inocente y de una clase social más baja (Tundo, 1996: 175). De ese modo la unión sexual, que recuerda una violación (Billi, 1993: 210), se representa en un clima de desenmascarado sadismo, celebrado por la multitud de espejos que adornan la habitación:

Quiso que me pusiera la gargantilla, esa joya de familia heredada de una mujer que había escapado al cadalso. Con dedos trémulos me la abroché al cuello. Estaba fría como el hielo, y me estremecí. Él enroscó mis cabellos en una soga y los apartó de mis hombros para poder besarme mejor la pelusilla

5) What I should do now, how shall I pass the long sea-lit hours until my husband beds me? [...] Nothing, here, to detain a seventeen-year-old girl waiting for her first embrace (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 16).

del cuello, debajo de las orejas; esa caricia me hizo temblar. Y besó también los ardientes rubíes. Los besó antes de besarme la boca. Extasiado, entonó:

- Sólo guarda de su atuendo / su sonora pedrería.

Una docena de maridos empalaron a una docena de esposas mientras allá afuera, en el aire vacío, las gaviotas graznaban columpiándose en trapecios invisibles (Carter, 1991: 22-23)⁶.

Además de simbolizar la inclinación narcisista del hombre perverso, la presencia de los espejos en la habitación podría evocar a la transformación del sujeto tal como la considera Jacques Lacan (Palmier, 1971: 21), es decir como una fase necesaria para la identificación del individuo. Desde esta perspectiva, la imagen del cuerpo de la protagonista que los espejos devuelven en el momento del descubrimiento de su sexualidad, parece representar la toma de conciencia por parte de la protagonista de su cuerpo, la revelación de un nuevo sujeto, que tiene como peculiaridad una continua búsqueda y renovación de la propia identidad.

Lo único que el Marqués le dice tras el acto sexual parece indicar la personalidad patológicamente frustrada del hombre, obsesionado por demostrar su virilidad y su fuerza sexual (Bourdieu, 2000: 24), ya que el orgasmo nunca es signo del goce femenino, sino de la dominación sexual del hombre, la prueba de su virilidad (Irigaray, 1990: 165), que es también, en este caso, la prueba de que no consigue frenar sus instintos primitivos y bestiales: “Mi adorada, mi amor, mi niñita, ¿te ha dolido? Cuánto lo lamenta, tanta impetuosidad, no pudo contenerse; es que, ya ves, te quiere tanto.....” (Carter, 1991: 23)⁷.

6) He made me put on my choker, the family heirloom of one woman who had escaped the blade. With trembling fingers, I fastened the thing about my neck. It was cold as ice and chilled me. He twined my hair into a rope and lifted it off my shoulders so that he could the better kiss the downy furrows below my ears; that made me shudder. And he kissed those blazing rubies, too. He kissed them before he kissed my mouth. Rapt he intoned: ‘Of her apparel she retains/Only her sonorous jewellery’.

A dozen husbands impaled a dozen brides while the mewling gulls swing on invisible trapezes in the empty air outside (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 17).

7) My dear one, my little love, my child, did it hurt her? He’s so sorry for it, Such impetuousness, he could not help himself; you see, he loves her so... (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 18).

Poco después asistimos al clásico ceremonial de la entrega de la llave prohibida, y, tras la desobediencia y el descubrimiento de los horribles asesinatos llevados al cabo por su marido, es la fuerza de su madre la que permite a la protagonista no aterrorizarse y adentrarse en la cámara sangrienta: “El espíritu de mi madre me impulsaba a seguir, a internarme en ese lugar horrendo poseída por un éxtasis frío, resuelta a saber lo peor”⁸ (Carter, 1991: 36). Después de haber abandonado la habitación prohibida, la protagonista toma conciencia de haber hecho lo que su marido se esperaba que hiciera, atormentándose por no haber comprendido lo que la infernal mente del hombre había planeado:

Estaba segura de haber actuado exactamente como él deseaba que lo hiciera. ¿Acaso no me había comprado para eso? Me habían inducido arteramente a traicionarme, a entregarme, indefensa, a esa oscuridad insondable cuya fuente me había sentido compelida a buscar en su ausencia, y ahora, ahora que yo me había enfrentado a esa realidad velada de su persona, de ese ser que sólo en presencia de sus propias atrocidades cobraba vida, debía pagar el precio de mi nueva sabiduría. El secreto de la caja de Pandora; pero él, él mismo me había entregado la caja, sabiendo que yo debía conocer el secreto (Carter, 1991: 44)⁹.

Carter, a través de la parodia, consigue subvertir también la exaltación de los símbolos sexuales masculinos como la llave o la espada: en su versión, la primera se convierte en un instrumento de encarcelamiento (Billi, 1993: 211), y la segunda en un arma letal que lleva a la destrucción y a la muerte (Billi, 1993: 212), ya que las precedentes mujeres de Barbazul habían sido decapitadas.

Donde la autora cambia la versión de Perrault de forma más evidente es al final del cuento, ya que “el papel del heroico liberador es reservado a una mujer, que afirma, en su figura de madre, la ininterrumpida línea de la solidaridad y de la relación femenina” (Billi, 1993: 219). De hecho la protagonista no será rescatada por unos hombres (como sucede en la versión de Perrault, donde son los hermanos) sino por una mujer, su madre, que llega al

8) My mother's spirit drove me on, into that dreadful place, in a cold ecstasy to know the very worst (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 28).

momento justo y matará al Marqués, montando un rocín alquilado, elemento que evidencia un ulterior cambio irónico y paródico:

Yo eché una mirada última, desesperada desde la ventana y, cual un milagro, vi un caballo y un jinete galopando a una velocidad vertiginosa por el camino de acceso, aunque las olas rompían ahora a la altura de las cernejas del caballo. Una mujer, la negra falda arrezagada hasta la cintura para poder cabalgar briosa y veloz, una frenética, magnífica amazona con crespones de viuda (Carter, 1991: 49)¹⁰.

Al final la protagonista se casará con el ciego afinador de pianos, el misterioso personaje que afinaba el instrumento que ella tocaba y al cual había confesado la existencia de la cámara secreta. Esta figura, que sustituirá al marido asesino, no aparecía en las versiones anteriores. Detrás de este epílogo, que podría parecer un modo simplista de volver al tradicional esquema con el que finalizan los cuentos de hadas clásicos (“Y vivieron felices para toda la eternidad”), se esconde quizás la búsqueda de un significado más profundo: el hombre ciego que no puede mirar “ya no consigue valorar, dominar, controlar, conoce y acepta su dependencia, de manera que el desequilibrio de poder que generalmente caracteriza la relación heterosexual puede ser colmado” (Tundo, 1996: 179).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCHILEGA, C., *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1997.
- BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995.
- BILLI, M., *Il testo riflesso: la parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli, 1993.
- BOSCH E., FERRER, A., GILI, M., *Historia de la misoginia*, Anthropos, Barcelona, 1999.

10) I cast one last, desperate glance from the window and, like a miracle, I saw a horse and rider galloping at a vertiginous speed along the causeway, though the waves crashed, now, high as the horse's fetlocks. A rider, her black skirts tucked up around her waist so she could ride hard and fast, a crazy, magnificent horsewoman in widow's weeds (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 38).

- BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- CARTER, A., "Angela Carter's quotes", Brainy Media, 2006,
http://www.brainyquote.com/quotes/authors/a/angela_carter.html
- CARTER, A., *The Bloody Chamber and other stories*, Penguin Books, London, 1993.
- CARTER, A., *La Cámara Sangrienta y otros cuentos*, traducción de Matilda Horne, Minotauro, Barcelona, 1991.
- DEMARIA, C., *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano, 2003.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, A. M., "Un experimento en imágenes: "El rey Elfo" de Angela Carter", *El Cuento en Red*, 2004, pp. 1-11,
<http://www.cuentoenred.org/cer/numeros/no-10/pdfs/er-10-5-garcia.pdf>
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C., *Las reescrituras contemporáneas de Cenicienta*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1997.
- HERITIER, F., *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- IRIGARAY, L., *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano, 1990.
- JONES, S. S., *The Fairy Tale. The magic mirror of imagination*, Twayne Publishers, New York, 1995.
- KATSAVOS, A., "An Interview with Angela Carter", *Review of Contemporary Fiction* 14.3, 1994, pp. 11-17,
http://www.centerforbookculture.org/interviewss/interview_carter.html
- MURARO, L., *El orden simbólico de la madre*, Horas y Horas, Madrid, 1994.
- PALMIER, J. M., *Jacques Lacan: lo simbólico y lo imaginario*, Proteo, Buenos Aires, 1971.
- ROWE, K. E., "Feminism and Fairy Tales", en Zipes, J., *Don't bet on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America and England*, Scholar Press, Aldershot, 1993, pp. 209-226.
- VON FRANZ, M. L., *Il femminile nella fiaba*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- TUNDO, M. G., "La riscrittura delle fiabe: *la camera di sangue* di Angela Carter", en *Scritture/Visioni. Percorsi femminili della discorsività*, a cura di Patrizia Calefato, Edizioni dal Sud, Bari, 1996, pp. 169-196.

LAS MUJERES SABIAS: APUNTES SOBRE EL DEBATE HISTÓRICO EN TORNO A LA EDUCACIÓN FEMENINA

Ana María DÍAZ MARCOS
Universidad de Oviedo

Pocos autores se han expresado con tanta claridad y perspicacia como Choderlos de Laclos en su ensayo “De l’education des femmes” (1783) donde se apunta la imposibilidad de “mejorar” la educación femenina porque ésta es inexistente y ni siquiera merece el nombre de *educación* y porque ese sexo es esclavo en todas las sociedades (Laclos, 1997: 129-131). Dado que ya Fénelon en su obra de 1687 *De l’education des filles* había convenido que era preciso y conveniente educar a la mujer, el debate se centró en cómo debía ser esa educación y qué disciplinas tenían que enseñarse¹. A este respecto tanto Fénelon como Josefa Amar y Borbón en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790) coinciden en que la mujer debe aprender a leer y escribir, aritmética y latín para que puedan entender los libros sagrados y lenguas vivas como el francés; Amar y Borbón añade a esto el interés que puede tener la historia y la geografía y Fénelon algunas nociones de jurisprudencia (Fénelon, 1769: 177) pero ni Amar ni Fénelon pierden de vista cuáles son en todo caso los empleos y destinos de la mujer en ese momento:

Están encargadas de la crianza de sus hijos hasta cierta edad, de la de las hijas hasta que llegan a tomar estado, de la conducta de sus domésticos, de sus costumbres, de su servidumbre, del arreglo del gasto de la casa, de los medios para disponer las cosas con economía y sin miseria, y muchas veces de hacer los arriendos de sus tierras y de percibir las rentas (Fénelon, 1769: 158).

1. LA MADRE UNIVERSAL

Una de las razones más repetida por distintos autores a la hora de destacar la necesidad de educar a la mujer tiene que ver con la función que ésta desempeña en la familia. Josefa Amar y Borbón, por ejemplo, subraya de forma tajante que las funciones de la mujer por excelencia son las domésticas pero añade que eso no es obstáculo para que se la eduque:

Sentado el principio de que la base de la educación femenina es la labor de manos, la economía y el gobierno doméstico [...] no se opone a ella que las mujeres cultiven su entendimiento [...] por lo que puede contribuir para el mejor desempeño de sus obligaciones en el cuidado de la casa y la crianza de los hijos. La

instrucción es conveniente a todos; y no deben eximirse de esta regla las mujeres, por la conveniencia que puede traerles para alternar sus ocupaciones, y hacer más grato el retiro (Amar y Borbón, 1790: 167).

Ese papel de la mujer como “gobernadora” de la casa se menciona una y otra vez en numerosas obras del siglo XVIII y XIX que hacen referencia a la necesidad de educar a la mujer para que pueda hacer lo mismo con sus hijos. Concepción Arenal apunta una distinción interesante entre la idea de “instruir” y la de “educar,” exponiendo la necesidad de una educación que no se oriente exclusivamente a la inteligencia sino a “hacer del sujeto una *persona* con cualidades *esenciales generales*” (1974a: 61). En general, los textos que tratan el tema de la educación de la mujer se refieren siempre a esa segunda acepción más amplia, no se trata sólo de adquirir conocimientos sino de ser capaz de transmitir a los hijos unos valores e ideales, lo que se relaciona con el concepto de “maternidad moral” y no exclusivamente física subrayado por Concepción Jimeno de Flaquer:

La emancipación de la Eva moderna dignifica a los dos sexos. La abdicación de la mujer antigua la convirtió en sierva. ¡Triste misión la de la compañera de nuestros antepasados, cuyo único ideal era la maternidad física! La mujer moderna, sacerdotisa de las ideas redentoras, apóstol de la regeneración, tiene una maternidad moral ilimitada e infinita (1901: 10)

En ese contexto, la educación de la mujer se considera absolutamente necesaria para el bien de la familia y de la nación, pues ambas están íntimamente relacionadas, siendo la primera pilar y sostén de la segunda, como pone de manifiesto Aimé-Martín: “Todos convienen en la realidad del poder (de las mujeres), pero algunos dicen que no lo ejerce sino en la familia, como si el total de la familia no constituyera la nación” (1842: 31). El papel de la mujer como administradora y sostén de la familia era clave dentro de cualquier proyecto nacional y, por eso, la educación de la mujer como guardiana de la familia resultaba fundamental para la nación al completo, entendida como el conjunto de las familias; esto explica la urgencia con que autores como Francisco Nacente aluden a la necesidad de dar a la mujer una educación sólida “en nombre de la familia, en nombre de la salvación de la familia, en nombre de la maternidad, del matrimonio, del gobierno doméstico” (Nacente, 1890?: 58). De la misma forma, Louis Aimé-Martín en su obra *Educación de las madres de familia* (1870) considera inválida la excusa de que la mujer no precisa educación por estar ajena a la esfera pública, apuntando que las

mujeres no gobiernan ni van a la guerra, pero gobiernan a los que mandan y a los que combaten (Aimé-Martín, 1842: 40).

Estos comentarios ejemplifican la fisura existente en el mismo discurso de la domesticidad femenina, tan poderoso en el XIX, que sacraliza el hogar y asigna a la mujer la esfera privada, apartándola de cualquier otra ambición –como pudiera ser la de adquirir conocimientos– pues tal discurso albergaba en sí la paradójica inadecuación de la mujer para ejercer plenamente sus funciones de *maternidad moral*. Por su influencia sobre los hombres en su papel de esposa, compañera y educadora de los hijos, a la mujer le han sido asignados un espacio y papel específicos como agente de reforma moral y social dentro de la familia en particular y de la nación al completo; ella es la encargada de nutrir pero también de educar, aconsejar y formar a sus hijos, actividades para las que no cuenta con la formación adecuada² y, por consiguiente, mientras se la mantenga estrictamente en la esfera doméstica y se pongan cortapisas a su instrucción se la está incapacitando para ser una buena madre. Precisamente ese papel de madre y guía moral es el que se le asigna dentro de la *familia nacional*, ya que “los hombres hacen las leyes, y las mujeres las costumbres” (Segovia, 1869: 12) por lo que las segundas no podrán desempeñar correctamente su labor si no reciben la educación precisa:

¿Ser esposa y madre es únicamente aderezar una comida, mandar criados, velar por el bienestar general y por la salud de todos, que digo, es solamente amar, rezar y consolar? No, es todo esto, pero es más todavía: es guiar y criar, y, por consiguiente, saber. Sin saber no hay madre completamente madre, ni hay esposa verdaderamente esposa (Nacente, 1890?: 58-59).

Esta paradoja explicaría el carácter radicalmente conservador de muchos textos que abogan por la educación de la mujer con un objetivo perfectamente opuesto a cualquier idea de emancipación o liberación de ésta. Un ejemplo de ello aparece, por ejemplo, en el planteamiento de Pilar Sinués en *El ángel del hogar*³:

“Cuando hablo de la educación intelectual, no pretendo aconsejar siquiera que ésta sea profunda y científica [...] Yo os aconsejo, madres de familia, que enseñéis a vuestras hijas únicamente a sentir. La mujer que siente, es buena hija, buena esposa y buena madre” (Sinués, 1874: 82).

A la luz de planteamientos como el precedente es preciso recalcar que la

preocupación por la insuficiente educación femenina no nace del descontento con esa escasa formación sino porque se teme que tal desventaja pueda incapacitar a las mujeres para educar convenientemente a sus hijos. Rousseau, por ejemplo, describe la educación femenina ideal con un enunciado rotundo: “Deben aprender muchas cosas, pero sólo las que les conviene saber” (2001: 5) mientras que autores como Fénelon, Amar y Borbón, Nacente o Rubió y Ors anteponen a cualquier objetivo didáctico la preparación necesaria para desempeñar las labores propias de su sexo de forma que la educación doméstica precede a cualquier interés por el aspecto intelectual:

Lo primero que exijo de vosotras es que os adiestréis en todo lo que tiene relación con el arreglo interior de una casa, con el buen orden que debe reinar en las familias, círculo privilegiado dentro del cual debéis principalmente brillar. A este fin debéis aplicaros con asiduidad al estudio de los deberes religiosos y de la moral, a las labores propias de vuestro sexo, las cuales al propio tiempo que sirven de distracción son una fuente de economías, y a todas las ocupaciones domésticas, desde las mas humildes, que lejos de envilecer honran a la que se dedica a ellas. (Rubio y Ors, 1851: 73).

252

A lo largo del siglo XIX numerosos escritores “y especialmente las autoras partidarias de la emancipación” protestan contra esa vinculación exclusiva de la mujer con lo doméstico que la excluye del acceso al estudio. Así John Burton en sus *Lectures on female education and manners* (1793) apunta que las mujeres son diferentes a los hombres y requieren un modo de educación distinto que tiene que ver con su destino en la vida, pero al mismo tiempo considera que es una injuria para el sexo femenino insistir en que sus conocimientos no deben ir más allá de los asuntos de la casa (Burton, 1793: 109). Existe, además, un discurso que, desde finales del siglo XVIII y hasta entrado el siglo XX, denuncia de manera consistente la educación superficial que recibe la mujer. Así se expresa, por ejemplo, Mary Wollstonecraft en 1787:

“las niñas aprenden algo de música, dibujo y geografía, pero no lo suficiente para capturar su atención y convertirlo en ejercicio de la mente” (Wollstonecraft, 1995: 25-26).

En España escritoras como Concepción Arenal también se hacen eco de esa insuficiencia educativa y del poco rigor en la instrucción de la mujer a quien se le enseñan *habilidades* y no verdaderos conocimientos:

“Aprender a leer, escribir y contar mal o bien, y lo que se llaman las labores propias del sexo: costura, bordado [...] Si la educación es esmerada, se agrega un poco de geografía, historia y música; en algunos casos, dibujo y francés: entonces ya son jóvenes instruidas” (Arenal, 1974b: 132).

Emilia Pardo Bazán, a sólo una década del siglo XX, criticaba abiertamente la educación *de cascarilla*, que recibía la mujer a quien se mantenía en una perpetua infancia y cuyo caudal de conocimientos se limitaba a una formación superficial, una apariencia que la hiciera presentable (Pardo Bazán, 1999: 102).

2. DISCIPLINAS DEL ESPÍRITU

Estas denuncias reiteradas de una educación que funciona como “barniz,” pero impide que las mujeres se eduquen a fondo, sugiere que existe una instrucción limitada porque se considera que el acceso de la mujer al conocimiento debe estar controlado.⁴ Conviene apuntar aquí la intención normalizadora de muchas de las instituciones del XIX destacada por Foucault en su descripción de la sociedad decimonónica como eminentemente *vigilante* (Foucault, 2000: 183). Esta idea explicaría la proliferación de discursos que buscan el control del cuerpo como son los de la higiene, la asepsia, la salud pública o los manuales de etiqueta analizados en el capítulo anterior y, en especial, la obsesión por domar el cuerpo de la mujer ya que se le supone una relación más estrecha con su cuerpo y funciones naturales,⁵ dado que la reputación y descendencia masculina dependen necesariamente de ese cuerpo. Pero, lo que resulta relevante aquí es que, además del cuerpo, el espíritu de la mujer también se consideraba fácilmente moldeable: “El alma de una joven se ha comparado con propiedad a una hoja de papel blanco, dispuesta a recibir todo lo que se quiera escribir en él” (Mora, 1824: 106) y, por esa razón se la igualaba a los niños, considerándola menor de edad, siempre bajo la tutela del padre o el esposo, acostumbrada al sometimiento desde la infancia, tal y como subrayan, entre otros, Concepción Arenal:

“Las mujeres [...] se habitúan desde niñas a todo género de limitaciones y de vetos [...] Como hay dolencias propias del sexo, hay también fastidios propios de él, que se padecen sin protesta” (Arenal, 1974c: 256).

En semejantes coordenadas no resulta aventurado deducir que si los libros de etiqueta funcionan como mecanismos disciplinarios que actúan sobre

el cuerpo, los tratados sobre la educación de la mujer evidencian el deseo de someter su espíritu, lo que explica el ideario represivo presente en muchas de las obras dedicadas a este asunto. Fénelon y Rousseau, por ejemplo, adoptan con frecuencia un tono disciplinario que busca el control de la mujer al tiempo que abogan por una educación que la prepare para sus funciones “naturales” (la maternidad y crianza de los hijos) y para asumir mejor su papel doméstico, inspirándole ideales de sacrificio, resignación y abnegación. Fénelon se expresaba en términos de estrecha vigilancia del discurso, los sentimientos e inclinaciones:

Es pues necesario reprimir en las hijas las amistades muy tiernas, las envidias, los cumplimientos excesivos, las lisonjas e inclinaciones ardientes: todo esto las corrompe [...] También se debe procurar que ellas pongan cuidado en hablar de un modo corto y preciso [...] No se le permita jamás ninguna acción, palabra, traje, ni adorno que exceda de su calidad y clase: Reprímensele todas sus fantasías e ideas desarregladas [...] Las hijas no deben hablar, sino cuando hay necesidad (Fénelon, 1769: 137-155).

Rousseau, por su parte, inventa a una compañera para su Emilio a la que pone el nombre de Sofía⁶ y articula en esta obra todo un discurso de sujeción de esa mujer, cuya sensualidad es una tentación constante para el hombre y, por ello, precisa ser sometida y cuidar especialmente de su conducta y reputación, siendo necesario que las jóvenes estén sujetas desde una edad temprana (Rousseau, 2001: 552). Puede afirmarse, por tanto, que si los tratados de etiqueta se encargaban de docilitar el cuerpo y su lenguaje gestual, los tratados educativos tratan de orientar la educación femenina hacia una formación inocua que no amenace el espacio asignado históricamente a la mujer. Al hilo de esta cuestión Rosario Acuña sugiere en su artículo de 1888 “Consecuencias de la degeneración forma” que existe un proceso de “doma” de la mujer y subraya la relación estrecha entre el control del cuerpo femenino mediante las ideas de decoro y el control de su mente a través de discursos de raíz educativa:

Todo lo que se la impone es inmovilidad de cuerpo y alma [...] La impasibilidad de la estatua comienza a extenderse primero sobre las exterioridades, más tarde llegará al cerebro [...] Sabe andar sin mover más que los pies, y esto por ser indispensable; sabe hablar sin que su rostro exprese ninguna movilidad de afectos. Como mueve los pies mueve los labios, y así como la voz hay que emitirla

a compás, sin darla el menor relieve, el concepto, el fondo de la frase, es menester que sea de una simplicidad anodina y dulzona, que no se extralimite más allá de las expresiones inocentes (Acuña y Villanueva, 1888: 2).

Esto explica por qué muchas obras que tratan el tema de la educación femenina utilizan un lenguaje similar a la retórica de moderación y control (especialmente *autocontrol*) presente en los libros de etiqueta⁷ como ilustran, por ejemplo las *Cartas sobre la educación del bello sexo*: “el orden social no es mas que una serie de sacrificios, y de condescendencias. La joven que no sabe dominarse será el azote de los que la obedezcan, y la victima de sus superiores [...] No hay criatura mas infeliz en la tierra que la que no sabe someterse” (Mora, 1824: 23-24). Incluso la primera obra publicada por Mary Wollstonecraft - mucho menos radical que el pensamiento desarrollado posteriormente en su célebre *Vindicación*- subraya la necesidad de dominar las pasiones y el temperamento, y apunta que la gentileza, mansedumbre y humildad son virtudes femeninas por excelencia (Wollstonecraft, 1995: 62-63). Muchos de los tratados que hablan de la educación femenina dejan traslucir un deseo de regular y someter, por esa razón se considera pernicioso la lectura de novelas que incita a la sensualidad o enseña malos ejemplos⁸ o la vida ociosa,⁹ a la que se propone siempre el remedio de actividades como el bordado y la costura.¹⁰ Estos textos articulan también un discurso de la laboriosidad que pretende mantener a la mujer ocupada en labores tediosas que le impidan pensar en otra cosa, de forma que su actividad se vuelve enajenante:

Un hombre puede justificar algunas horas de inacción, después de un trabajo ímprobo, o de una de aquellas grandes pesadumbres y desengaños, que suelen ocurrir en el desempeño de los deberes públicos; mas una mujer no tiene nunca razón para estar parada [...] Si no trabajas, no tienes derecho al descanso, y debes avergonzarte al disfrutarlo (Mora, 1824: 152-154).

En la obra de Félix Dupanloup *La mujer estudiosa* (1868) se opone también esta idea de que el trabajo y el estudio forman mujeres serias que constituyen un excelente modelo para sus hijos frente a la imagen deplorable de futilidad y frivolidad que algunas mujeres transmiten a sus herederos y que son el resultado de una educación que las aboca a la frivolidad y la coquetería, destinadas a ser

“estrellas de un día [...] meteoros muchas veces funestos para el reposo, la fortuna y la honra de las familias: puede decirse que las mujeres que

tienen el brillo y la duración de los cometas tienen sus siniestras influencias” (Dupanloup, 1996: 115).

3. EL PENSAMIENTO EMANCIPADOR

Frente a este ideario de vigilancia y control presente en muchos de los ensayos que hacen referencia al tema de la educación de la mujer, obras como la de John Stuart Mill *La sujeción de las mujeres* (1869) ilustran perfectamente el cambio que se opera en el pensamiento emancipador decimonónico¹¹, que reclama derechos civiles y políticos para la mujer al tiempo que pone de manifiesto las fisuras de esa supuesta distinción “natural” que existe entre los dos sexos, denunciando los discursos que, para someterla, adoptan la estrategia de apelar a su naturaleza, vocación de sacrificio, renuncia a sí misma y entrega a los otros:

Desde sus primeros años, se educa a toda mujer en la creencia de que el ideal de su carácter es el opuesto al del hombre: nada de determinación y de dominio de sí misma, sino sumisión y cesión al dominio de los otros. Todas las enseñanzas morales le dicen que éste es el deber de las mujeres y todos los sentimentalismos, que ésta es su naturaleza: vivir para los otros; renunciar completamente a sí misma y no tener más vida que sus afectos. Y por sus afectos se entienden sólo los que se le permite tener, los dedicados al hombre con el que está unida o a los hijos que constituyen el lazo adicional e irrevocable entre ella y un hombre (Mill, 2001: 164).

Harriet Taylor Mill,¹² por su parte, denuncia el arrinconamiento histórico de la mujer, el discurso de la domesticidad como texto construido y el de las esferas separadas como una invención para excluir a las mujeres de la vida activa. Para esta autora el objetivo de la educación femenina no consiste en hacer mejores madres, sino en perfeccionar el espíritu de la mujer, educándola para sí misma en vez de para el otro sexo, liberándola de su sujeción y emancipándola a través de la educación, el acceso a las profesiones, el voto y los derechos civiles (Taylor Mill, 2001: 138-139). En el pensamiento de los Mill el proyecto emancipador y el educativo se dan la mano y probablemente sus obras sean una de las pocas excepciones donde la narrativa de la domesticidad y la de la emancipación no se entretujan y confunden. En la mayoría de los textos decimonónicos que tratan el tema de la educación femenina es casi imposible separar ambos discursos: Concepción Arenal pide derechos civiles pero no el derecho al voto, al tiempo que considera que la autoridad no le sienta

bien porque “la mujer, que domina por la persuasión, la dulzura y el cariño, no ha nacido para mandar por medio de la fuerza” (Arenal, 1974b: 120); Josefa Massanés aboga por la emancipación puramente intelectual porque es inútil “disputar unas prerrogativas que jamás alcanzaremos, porque se opone a ello la naturaleza” (Massanés, 1991: 73); y Francisco Nacente opina que es el hombre quien debe emancipar a la mujer porque “no son ellas, seres débiles y apasionados, las que han de corregir tales errores” (Nacente, 1890?: 69).

En el largo debate sobre la educación de las mujeres se conjugan ideas de instrucción, domesticidad y sacrificio que se imbrican y entretajan con las de emancipación o sufragismo. Este titubeo se explica en función de la época de transición y cambio en la que se están planteando estas cuestiones. Nadie mejor que Aimé-Martin supo intuir esta negociación entre tradición y modernidad, el deseo de progreso y el de mantener las cosas como estaban; tal es la dialéctica que se establece en este momento en la oscilación entre la noción de madre universal o mujer de sociedad, frívola o bachillera, ángel del hogar o trabajadora:

Le ponderamos la suerte de las vírgenes, y le mandamos que tome esposo. Siempre un paso adelante y otro atrás, una tentación incitada y un discurso moral, una preparación para pecar y un escrúpulo de conciencia: mezcla miserable del siglo decimoquinto y del siglo decimonono que tiende a hacer de la misma persona una penitente y una coqueta, las delicias de una reunión y el ángel de un convento! (Aimé-Martin, 1842: 49).

Esta dialéctica de *ten con ten* -tan similar a las reglas de etiqueta contenidas en los manuales de urbanidad y cortesía- explica en parte las paradojas del discurso educativo que conjuga ideales tan opuestos como la domesticidad y la emancipación, el sacrificio y el acceso a los derechos. Los textos decimonónicos sobre la educación de la mujer constituyen un perfecto exponente de los conflictos y la complejidad de esa modernidad recién estrenada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA Y VILLANUEVA, R., “Consecuencias de la degeneración femenina,” *Las dominicales del libre pensamiento*, 25 Abril 1888, pp. 3-4.
 AIMÉ-MARTÍN, L., *Educación de las madres de familia*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdguer, 1842.

- AMAR Y BORBÓN, J., *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1790.
- ARENAL, C., “La educación de la mujer”, en *La emancipación de la mujer en España*, Madrid, Júcar, 1974, pp. 59-95. Edición de Mauro Armiño.
- ARENAL, C., “La mujer de su casa”, en *La emancipación de la mujer en España*, Madrid, Júcar, 1974, pp. 189-283.
- ARENAL, C., “La mujer del porvenir”, en *La emancipación de la mujer en España*, Madrid, Júcar, 1974, pp. 97-188.
- BURTON, J., *Lectures on female education and manners*, London, J. Johnson, 1793.
- DUPANLOUP, F., *La mujer estudiosa*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1996.
- FÉNELON, F., *Tratado de la educación de las hijas*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Eliseo Sánchez, 1769.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2000.
- JIMENO DE FLAQUER, C., *La mujer intelectual*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1901.
- LACLOS, Ch. de, “On the education of women” en *The libertine reader*, New York, Zone books, 1997.
- MASSANÉS i DALMAU, M. J., “Discurso preliminar”, en *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 71-80.
- MILL, J. S., “La sujeción de las mujeres”, en *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 149-258.
- MORA, J. J., *Cartas sobre la educación del bello sexo, por una señora americana*, Londres, R. Ackermann en su Repositorio de Artes, 1824.
- NACENTE, F., *El bello sexo vindicado: historia moral de las mujeres*, Barcelona, Francisco Nacente, [1890?].
- PARDO BAZÁN, E., *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999.
- POVEDA, A. M., *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mujeres*, México, Librería de Ch. Bouret, 1883.
- ROUSSEAU, J. J., *Emilio, o de la educación*, Madrid, Alianza, 2001.
- RUBIÓ y ORS, J., *El libro de las niñas*, México, Imprenta de Juan R. Navarro, 1851.
- SEGOVIA, A. M., “Del lujo”, en *Conferencias dominicales sobre la educación de la mujer*, Madrid, Rivadeneyra, 1869, pp. 3-22.
- SINUÉS, P., *Un libro para las damas*, Madrid, A. de Carlos e Hijo, 1875.

SINUÉS, P., *El ángel del hogar*, Madrid, Librería de D. Leocadio López, 1874.

TAYLOR MILL, H., “La concesión del derecho del voto a las mujeres” *Ensayos sobre la igualdad sexual*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 117-147.

WOLLSTONECRAFT, M., *Thoughts on the education of daughters*, Bristol, Thoemmes, 1995.

Notas

1) Esta disputa iría paralela al debate en torno a la supuesta inferioridad de la mujer apuntada -entre otros- por Rousseau, quien subraya la incapacidad de la mujer para retener lo que aprende: “El arte de pensar no es ajeno a las mujeres, pero no deben hacer otra cosa que rozar las ciencias del razonamiento. Sofía lo concibe todo y no retiene gran cosa. Sus mayores progresos son en moral y en las cosas del gusto; en cuanto a la física sólo retiene alguna idea de las leyes generales y del sistema del mundo” (Rousseau, 2001: 638).

2) Esta idea está ya presente en Fénelon: “¿Qué discernimiento no es menester para conocer el natural y genio de cada uno de sus hijos, para descubrir su talento e inclinaciones, para sofocar las pasiones en su nacimiento, para inspirarles buenas máximas, para desengañoslos de sus errores, y en fin para conducirse en tan difícil camino? ¿Qué prudencia no debe tener una madre, para adquirir y conservar sobre sus hijos la autoridad, sin perder la amistad y la confianza? ¿Qué juicio, para observar y conocer a fondo las personas que pone a su lado?” (Fénelon, 1769: 159). Rousseau, en cambio, intenta a toda costa en el *Emilio* reducir a la madre a su función reproductiva y nutriente: la madre es la nodriza y el padre el educador (Rousseau, 2001: 50-57).

3) El título de la obra de Sinués alude explícitamente a la glorificación del hogar característica del siglo XIX. Esta retórica aparece ejemplificada en las *Cartas sobre la educación del bello sexo*: “Las leyes sociales que nos excluyen de las grandes escenas de la vida pública, nos dan la soberanía de la doméstica, y privada [...] la familia es nuestro imperio [...] lo que dura siempre es la existencia de puertas adentro, piedra de toque del mérito real de una mujer” (Mora, 1824: 58).

4) Tal como subraya Emilia Pardo Bazán en “La mujer española”: “El progreso no es una palabra vana, puesto que hoy un marido burgués se sonrojaría de que su esposa no supiera leer ni escribir. La historia, la retórica, la astronomía, las matemáticas, son conocimientos ya algo sospechosos para los hombres; la filosofía y las lenguas clásicas serían una prevaricación; en cambio, transigen y hasta gustan de los idiomas, la geografía, la música y el dibujo, siempre que no rebasen del límite de *aficiones* y no se conviertan en *vocación seria* y real” (1999: 102).

5) Como apunta, por ejemplo, Rousseau: “El macho sólo es macho en ciertos instantes, la hembra es hembra toda su vida o al menos toda su juventud; todo la remite sin cesar a su sexo, y para cumplir bien sus funciones necesita una constitución referida a él” (2001: 539).

6) En *Emilio* palpita una profunda contradicción, ya que el autor parte de la igualdad entre ambos (en lo que respecta a órganos, necesidades y facultades) para luego destacar la desigualdad sexual y concluir que “el hombre y la mujer no están ni deben estar constituidos igual, ni de carácter ni de temperamento, ni deben tener la misma educación” (2001: 542).

7) Este discurso aparece muy bien ejemplificado en la continua referencia de los tratados educativos a la necesidad del “justo medio” en materia educativa, aspecto idéntico a la *moderación* subrayada por los manuales de decoro que apuntan siempre al *ten con ten*. Se trataba, en definitiva, de moderarse y evitar cualquier identificación con la figura de la “bachillera” o “marisabidilla,” tan caricaturizadas desde Lope hasta los costumbristas: “que una mujer sea instruida, sin llegar a ser escritora, ni filósofa [...] en la sociedad tanto disgusta una mujer que no sabe mas que leer y contar, como la que quiere penetrar en todas las ciencias. Si las obligaciones de nuestro estado, y los vínculos que contraemos requieren que sepamos ciertas cosas, las condiciones peculiares de nuestra existencia, y las propiedades características de nuestra continuación, nos deben estorbar que sepamos demasiado” (Mora, 1824: 23).

8) Fénelon apunta que “la lectura de aventuras quiméricas llenas de amores profanos... forman un espíritu visionario... quiere vivir como las Princesas imaginarias, que son el objeto de sus novelas; siempre enamorada, siempre adorada, y superior á todas las necesidades de la vida” (1769: 11-12). De forma similar subraya Amar y Borbón: “La afición que muchas mujeres tienen a leer, y la ignorancia de asuntos dignos hace que se entreguen con exceso á los romances, novelas y comedias, cuya lectura generalmente es mala por las intrigas y enredos que enseña” (1790: 192). Félix Dupanloup, por su parte, consideraba el género dramático especialmente peligroso “no me gusta aconsejar a las mujeres obras de teatro, porque hay en tales lecturas una pendiente por la cual pueden resbalar demasiado fácilmente” (1996: 51).

9) Para Fénelon la “ociosidad y poltronería juntas con la ignorancia, además de producir una inclinación perniciosa a los espectáculos y otras diversiones peligrosas, excitan una curiosidad indiscreta e insaciable” (1769: 10).

10) Hasta tal punto se identifica la labor de aguja con las tareas específicas de la mujer que el *Manual de las señoritas o arte para aprender cuantas habilidades constituyen el verdadero mérito de las mujeres* (1883) de Ana María Poveda es en realidad un manual de corte, confección y bordado que incluye también instrucciones para hacer guantes, canastillos, ridículos (bolsos de muy pequeño tamaño), corsés, cestitos y flores artificiales. También Pilar Sinués, en *Un libro para las damas* (1875) subraya que “la principal ocupación de las niñas debe ser la costura y el cuidado de las cosas útiles, como la confección de la lencería de la casa, y la de sus propios vestidos [...] estas labores de capricho y agradables, absorben la atención de las niñas y les hacen pasar horas deliciosas” (Sinués, 1875: 288). Pero existe también un discurso paralelo que responde a esta constante incitación de la mujer a las labores de adorno y, en este sentido, Pardo Bazán alude al excesivo tiempo dedicado “en labores manuales, repasando, calcetando, aplanchando,

bordando al bastidor o haciendo dulce de conserva” (1999: 86) y Arenal apunta que las horas dedicadas a tales actividades se aprovecharían mejor en actividades de caridad para el bien público: “la costura llevaba antes mucho tiempo, malgastando en ella no poco las mujeres hacendosas. No era, ni es raro, ver cómo se gastan muchas horas o muchos días en coser una pieza de ropa vieja, que se rompe a la primera lavadura, cuando el valor del tiempo, aun tan mal pagado como se paga el de las mujeres, bastaba para comprar nueva aquella prenda” (Arenal, 1974b: 175).

11) Conviene tener en cuenta que estamos hablando de obras coetáneas que plantean ideales opuestos. *El libro de las niñas* (Rubió y Ors, 1851) y las *Cartas para la educación del bello sexo* (Mora, 1824), con ediciones posteriores a mediados de siglo, persisten en destacar lo doméstico y maternal; por el contrario *The subjection of women* (1869) de John Stuart Mill y *The enfranchisement of women* (1851) de Harriet Mill denuncian las construcciones históricas sobre el carácter femenino que han sido presentadas hasta ese momento como naturaleza de su sexo y los impedimentos que se le han puesto a la mujer para que no traspase la esfera de lo íntimo y privado.

12) Harriet Taylor Mill (1807-1858) contrajo matrimonio en segundas nupcias con John Stuart Mill. La colaboración y el trabajo conjunto de ambos está presente en obras como *Sobre la libertad* (1859).

LITERATURA ESCRITA POR MUJERES EN EL MARRUECOS ACTUAL

Lamia EL AMRANI
Universidad de Sevilla

La actividad literaria en Marruecos ha sido desde hace décadas practicada por los hombres, y esto se debe a varios factores que han regido una sociedad que hoy día vive entre lo moderno y lo tradicional.

En Marruecos, se ha llegado a crear una literatura que se diferencia de la fundada en Oriente Medio, cuna de la literatura árabe y en especial de la poesía. Esto se debe primero a su distanciamiento geográfico y segundo a las circunstancias que han regido su historia particular desde la expulsión de los musulmanes de Al Andalus. Además, como Marruecos es el único país que no fue dominado por los otomanos, no ha llegado a compartir las influencias ni los intercambios tanto culturales como literarios con el resto de los países árabes, después de la expulsión, y esto le ha llevado a crear una literatura que no ha logrado el reconocimiento ni ha gozado de la misma fama que la de los otros países árabes, a pesar de haber tenido escritores importantes como Ibn Habbous, Abou-l-Abbas, al-Jiraoui, e Ibn Khabbaza, en el siglo XIII, y Abou Ali al- Youssi, Ibn Zakour y Abou al-Tayib al Alami, en el siglo XVII y XVIII.

Dentro de la literatura popular marroquí, se ha desarrollado y se ha divulgado, más que otros géneros, la poesía oral, que llegó a ser importante en el siglo XVI. Una de sus figuras más emblemáticas fue Sidi Abderrahmán el Majdoub, que hizo popular la poesía irónica y fue creador de los muchos dichos populares, que se han logrado transmitir de generación en generación.

Sin embargo, es a lo largo del Protectorado cuando la literatura oral empieza a perder su influencia, ya que se fue transformando en la única vía para expresar los descontentos de la sociedad marroquí, lo cual llevó a la política colonial a prohibirla, y por lo tanto a colaborar, como afirma Abdellatif Laabi, en la pérdida de gran parte de esta memoria colectiva.

En lo que se refiere a la poesía escrita, ésta no ha sufrido grandes cambios hasta después de la guerra del Rif, cuando Abdelkrim se enfrenta al ejército del Protectorado español. Dentro de un contexto de enfrentamientos y de violencia, al inicio del Protectorado, surge una nueva poesía que se ha llegado a denominar como “la poesía de la resistencia”. Esta última pasa por dos etapas importantes: la primera empieza desde la instalación del Protectorado hasta

la proclamación del Dahir Bereber en 1930, y la segunda está marcada por el surgimiento del movimiento nacionalista, y su desarrollo hasta alcanzar sus objetivos. A partir de este momento la poesía llega a conocer una evolución de sensibilidad que se ajusta a los cambios de los acontecimientos, de las ideas y prácticas sociales. Pero dentro de este marco de la resistencia, la poesía empieza a hacerse eco de los sucesos políticos, que terminan por llevar a los poetas que no aceptan el exilio a la cárcel. Desde 1944, y tras la manifestación a favor de la independencia y contra el Dahir Bereber, la poesía sobre la resistencia se hace popular y la utilizan escritores como Mohammed Haloui, Abdelkrim Ben Tabit, Abdellah Guennoun, Moukhtar Soussi y Allal Fassi (Abdellatif Laâbi, 2005: 10-13).

Desde el inicio del Protectorado hasta la independencia de Marruecos se han llegado a publicar menos de una decena de obra e investigaciones, en las cuales pocos poetas han tenido la suerte de hacer públicos sus escritos.

Tras la independencia de Marruecos, y con la autoridad restablecida, la elite formada en el extranjero, y especialmente en las universidades de Oriente Medio y de Europa, como las francesas y las españolas, empiezan a manifestar unas referencias culturales y metodológicas que se alejan de las defendidas hasta ese momento por la elite tradicionalista. Esta situación lleva a la formación de unas condiciones intelectuales y culturales nuevas pero tan distintas entre ellas que, como apunta Abdellatif Laabi (Abdellatif Laâbi, 2005: 13), se asemejan a un “*décollage*”. Estas manifestaciones o cambios se reflejan en la obra de algunos autores que empiezan a colaborar con la revista *Souffles*, fundada en Marruecos en 1966. Esta revista francesa juega un papel importante en la difusión de la literatura marroquí; en ella colaboran, además de escritores importantes de la época en el Magreb, otros autores de África y de Europa. Sin embargo no debemos dejar de lado otras revistas como *Afaq* (Horizonte), creada en 1963, por el filósofo y escritor Mohammed-Aziz Lahbabi, la revista *Aqlâm* (Plumas), fundada en 1964 por Mohammed Ibrahim Bouallou, la revista *Cinema 3*, por Noureddine Saïl en 1967, *At-Taqafa al-jadida* (La nueva cultura), creada por el poeta Mohammed Bennis, en 1974 (Abdellatif Laâbi, 2005: 14-17). Además de estas revistas, los periódicos también fomentaron la creación y difusión de la poesía marroquí, como veremos más adelante.

A lo largo de la historia de la poesía en Marruecos, la participación de las escritoras es prácticamente nula y no empieza hasta los años ochenta. Casi todas se inician publicando su poesía en los periódicos, que durante casi una década les sirven para hacerse más conocidas y ganarse el respeto de los escritores ya consagrados.

Dentro de una sociedad patriarcal, donde la mujer solo se dedicaba a las labores de casa, a sus hijos y a su marido, la situación llega a cambiar gracias a su acceso a la educación. Esta última empieza a manifestar sus necesidades en relación con los cambios culturales y sociales que sufre el país. Y es a raíz de estos cambios por lo que hoy en día podemos encontrar mujeres que ejercen distintas profesiones, y que ayudan en el desarrollo social desde casi todos los ámbitos, pero especialmente desde el de las letras, donde la voz femenina empieza a manifestarse a través de la literatura y especialmente de la poesía, colaborando en la concienciación sobre la situación en la que vive la mujer marroquí.

Actualmente en Marruecos encontramos todavía un número reducido de mujeres que escriben una literatura no femenina, en el sentido restringido de la palabra, sino una literatura escrita por mujeres. No obstante, en lo que se refiere a la poesía existen nombres de mujeres ya consagradas como son los de Malika Assimi, Wafae Lamrani, Touria Majdouline, Aïcha Bassry y Rachida Madani. Estas poetisas empezaron a escribir hace relativamente poco, a mediados de los años ochenta, y no alcanzaron el éxito hasta finales de los años noventa, primero fuera de Marruecos, aunque sí en países árabes como Túnez, Siria y Líbano, donde recibieron varios premios. Estas escritoras han abierto un nuevo horizonte en la literatura magrebí, y con ello un camino a la reflexión y a una expresión femenina que intenta reflejar sus preocupaciones y sus inquietudes tanto sociales como particulares.

En Marruecos la literatura femenina todavía pasa casi desapercibida, y esto se debe primero a la reducida producción literaria realizada por las mujeres, y segundo a la falta de interés y de apoyo a esta literatura y especialmente a la poesía.

Una de las primeras poetisas marroquíes que se dio a conocer en lo que era la cuna de la cultura árabe, Irak, es Malika Assimi, cuyo primer libro, editado en Bagdad en 1987, lleva por título "*Escrituras más allá de los muros del mundo*" que se volvió a editar un año más tarde en Marruecos. En 1988 saca a la luz otro libro: "*Las voces de una garganta muerta*", y tras casi una década, en 1997, publica otro poemario llamado "*Algo que tiene nombres*".

Malika Assimi además de poetisa es autora de varios artículos relacionados con el tema de la mujer, ha publicado varios estudios sobre "mujer y política", "mujer y democracia", entre otros. Uno de sus libros más célebre es "*La sangre del Sol*", escrito en verso libre, en el cual intenta reflejar sus sentimientos más íntimos y sus preocupaciones; también aborda, en esta obra, el tema social en el que reivindica y expresa la necesidad de una libertad

que lleve a la mujer marroquí a desvincularse de la represión que padece, tanto dentro de su núcleo familiar como en la sociedad.

Su influencia la recibe a través de la literatura árabe clásica y así como ella misma manifiesta, su inspiración le llega de la mano de poetas como “Al Mutanabí y Abass Ibn Al Ahnaf” (Magrid Alrabii, 2004: 140). Además del árabe utiliza la lengua bereber para escribir algunos de sus poemas, y esto se debe, según algunos críticos, a la influencia que obtiene de su ciudad natal Marrakech, donde lo pintoresco, lo tradicional y lo casi irreal se funden para formar una realidad nueva con características propias que solo se encuentran en la ciudad de Jamaa Lafna. Todas estas visiones a veces folclóricas o tradicionales y otras sociales y reales las hallamos en la obra de Malika Assimi, una de las poetisas más respetadas de la Literatura femenina marroquí contemporánea.

De sus poemas más conocidos vamos a citar los siguientes:

El Humo

Las tardes me ahogan
Y por mí se iluminan.
Yo enciendo mi sol
Y su claridad me abruma.
Persigo los vientos
Para que extingan mi fuego
Y me reduzcan
A un cuerpo
De humo.

Acorazado

Sello
Mis barcos
Mis acorazados
En la nariz de las olas
Y entro
En la batalla del diluvio.
Lucho tras las montañas de la muerte
Hasta que se aplacan
Y me aplaco
O me desintegro,
Cuerpo
Abrasado

Por el látigo
Del viento.

Otra de las poetisas más respetadas, tanto dentro de Marruecos como fuera de 'l es Wafae Lamrani, nacida en Ksar el-Kabir (Alcazarquivir), en 1960. Tras su primer libro titulado "*El Brindis*", publicado en 1991, edita otro que lleva por título "*El gemido de las alturas*", en 1992, pero el éxito lo alcanza con su libro "*Embrujo de los límites*" publicado en 1997.

Wafae Lamrani, además de ser poetisa, ha escrito varios artículos y también ha participado en varios encuentros poéticos en países como Túnez, Líbano e Irak, donde se le han otorgado varios premios.

En sus poemas manifiesta las preocupaciones cotidianas que puede sufrir una mujer en cualquier sociedad, no solo en la árabe, aunque lo que más se destaca en su poesía es su lado femenino, que lo envuelve en metáforas para así llegar al lector-a través de la recitación de sus propios poemas- de forma que, como afirma el propio Abdelkrim Gallab, hace al público soñar "primero con su voz risueña y segundo con su poesía" (Magrid Alrabii, 2004: 142).

En su poesía trata temas como el amor, el desamor, la soledad, la represión, el anhelo de libertad... y para ello utiliza, como apunta Magid Alrabii, "un lenguaje poético nuevo en la poesía árabe marroquí, ya que hace uso de un juego de palabras y unas metáforas que hasta ahora no se utilizaban. Esto posiblemente se puede dar a su profesión de profesora de árabe en la Universidad, que le permite jugar con nuevos conceptos poéticos dentro de este género literario" (Magrid Alrabii, 2004: 144).

De sus poemas más conocidos aportamos, de su primer libro "*Brindis*", los siguientes.

En un sueño dice:

He cerrado mi puerta que ya estaba cerrada para mí
He visto el agua perfilándome
Compadeciéndome
Vi las estrellas descubriéndome sus secretos
La luna vigilante
Me miraban las olas cercando las letras
Que abandonan sus casas... para mí¹

1) La traducción es mía.

Y de su segundo libro “*El gemido de las alturas*” los siguientes:

Cuerpo

Cada vez que la voz del cuerpo entra en trance
La feminidad de la sabiduría madura
Y se cubre de flores en lugares
De pudor soñador
Apresuro el paso hacia el deseo.

El Amor

A mi joven corazón libre
Lo he suspendido de las cimas del Atlas
Pues las hienas pútridas
Tienen por costumbre bajar
Mientras que la ascensión les produce
Náuseas, vértigo
Mi corazón es una rosa ardiente de perfumes
Pero el que la corta no tiene olfato².

Dentro de la literatura marroquí contemporánea, Äicha Bassry se considera como una de las voces femeninas más representativas. Nacida en 1960, sus primeras publicaciones fueron en periódicos y revistas especializadas, donde fue ganando la atención del público lector. Empezó a escribir poesía en los años ochenta, aunque su primer libro no lo publica hasta el 2001, dándole el título de “*Atardeceres*”. De sus obras poéticas podemos destacar también “*Insomnio de los Ángeles*” y “*Un balcón ensombrecido*”. Su poesía es simple, clara y está cargada de metáforas, utiliza el verso libre, y los temas que trata son muy diversos y van desde el amor, el anhelo, el desamor, la soledad, el deseo, la tristeza... hasta el tema de la mujer y sus conflictos sociales.

Äicha Bassry se convierte, dentro una sociedad como la de Marruecos, en un eco de la voz femenina que reclama sus derechos, y que refleja a través de sus versos lo cotidiano y a la vez lo universal, formando así un universo poético donde la mujer y la palabra se funden para crear una esencia nueva. Su poesía ha sido traducida a varias lenguas entre ellas el español, el catalán, y el francés.

2) La traducción es mía.

En una de sus entrevistas Áicha Bassry declara lo siguiente: “Yo escribo no para luchar violentamente contra la vida, sino para protestar de una manera artística. La poesía es mi segunda vida. Cuando lo cotidiano me aprisiona, la poesía es mi único refugio. Escribir es un estado de ánimo antes que un juego de palabras”.³

Como ejemplo de sus poemas más traducidos y conocidos vamos a aportar los siguientes:

Vida

Yo no viví:
sólo
fui vivero
de otras vidas.

Sumisión

¡Cuidado!
Descálzate
en el umbral del corazón.
¡Cuidado!
Bajo la ceniza del cuerpo
están los restos de unos amantes
que eligieron morir
en la memoria.
Para ellos escogí
mi blanco silencio
como elegía.

MAÑANAS ABANDONADAS

Te echo de menos
cuando los pájaros picotean una vieja llaga
...y me entristezco.
Te echo de menos
entre el murmullo de las hojas de otoño
y la suave lluvia.
Te echo de menos

3) Entrevista con Hansa Bekri Lamrani, para el N° 61 de *Arcade au Femenin*, Sobre las poetisas de Marruecos.

cuando una bandada de mariposas aburridas
huye de mis manos.
Te echo de menos
cuando se despreocupa de mí
la cigüeña del minarete de enfrente
pelando una naranja a su pareja.
Te echo de menos
cuando se juntan las mañanas
abandonadas en mi lecho.
Te echo de menos
cuando las lágrimas se congelan en mis párpados.
Te necesito, brisa cálida, para que hagas llover.
Te echo de menos
cuando la noche cree en las calumnias de la noche
y abandona mi terraza.
Cuando el corazón se convierte en buzón de cartas que nunca llegan.
Te echo de menos
cuando se disuelve el silencio
y, en su soledad, la habitación se pudre.
Te echo de menos...
Cuando la pérdida se convierte
en la eterna canción
de una vida diminuta (Parra, 2006).

Con su poesía ha ido conquistando otros países tanto árabes como europeos, donde ha participado en distintos festivales de poesía: en Marruecos en el Festival de Poesía Mediterránea, en el año 2001, en España en La Semana de la Poesía de Barcelona, 2002 y en el Festival de Poesía Mediterránea celebrado en Palma de Mallorca en el 2004, en Egipto participó en “Escritura y Mujeres” en el 2002, y en el Salón Internacional del Libro, 2005, en Francia en el Festival de Poesía en Caen, 2005, y en “Los Jueves de LMA”, en París en el 2005, y por último en Jordania en el Festival de la Cultura y las Artes de Jerash, en el 2005.

Estas escritoras con estilos diferentes, comparten, como hemos visto, preocupaciones, temas y objetivos comunes con el fin de poder luchar para cambiar la visión con la que se mira a la mujer en una sociedad como la de Marruecos, y así mejorar las situaciones para las futuras generaciones.

Además de estas poetisas consagradas encontramos a una nueva

generación de escritoras que han visto en la Poesía y en la Escritura una vía para expresarse y alzar su voz. De estas últimas podemos citar a Widad Ben Moussa, Ikram Ābdi, Ilham Zourik, e Iman Khatabi.

Estas poetisas que cuentan con un libro, más o menos, recién sacado al mercado, se suman a la lista de escritoras marroquíes que intentan cambiar y desposeer a los escritores del dominio de la Literatura, y así engrosar la lista de las mujeres que participan actualmente en el cambio y en el desarrollo intelectual de la sociedad marroquí.

De estas escritoras vamos a citar a la poetisa nacida en Tetuán, en 1974, Iman Khatabi, que tras publicar en varias revistas y periódicos árabes, edita su primer y único libro hasta ahora, dándole el título de “*El Mar en el principio de su bajamar*”.

Esta poetisa utiliza la nueva forma de escribir, que también están practicando otras escritoras de su generación, y que es “la poesía breve”⁴. Estos “poemas breves” están cargados de símbolos que hacen de ellas unas historias cortas, con las que el lector llega a sentirse identificado. Pero lo que nos sorprende de sus poemas es el relato que nos hace de una mujer que sueña por ser escritora, pero que sufre ante la dificultad de no poder cumplir su sueño. Los temas que trata son diversos, pero el más importante es el tema social, en el que habla de la prostitución y de la contaminada mirada social hacia algunas mujeres.

Algunos de sus poemas se han traducido al español y de ellos vamos a citar los siguientes:

CORTINAS

Las cortinas que fueron escogidas con esmero,
Se quedaron colgadas solas
Sobre las ruinas de una morada,
Las balanceaba la mano de la guerra
Y el viento de la ventana abierta.

ABANDONO

La alegría entreteje
Un nido con tus ramas,
Y no viene a morarlo (Maimoumi, 2004).

4) Traducción de la expresión en árabe: *Al Kassida Al Kassira*.

Esta nueva generación de poetisas sorprende por la calidad de sus composiciones, ya que no son inferiores a las de sus precursoras, sino que a veces las superan por su autenticidad, su ingenuidad, y su implicación al reflejar los temas sociales.

Para concluir podemos decir que, desde la independencia de Marruecos se ha empezado a desarrollar una literatura femenina, encabezada por la, sobradamente, conocida novelista y ensayista Fátima Mernissi. En la actualidad podemos encontrar, un grupo, todavía limitado, de mujeres escritoras que están intentando extender sus lazos a todos los géneros literarios. Pero en la poesía, especialmente, están surgiendo nuevas promesas que intentan luchar contra todas las dificultades halladas dentro de la industria editorial, ya que la mayoría de ellas no encuentran un apoyo económico que les facilite la entrada al mundo de las publicaciones. Sin embargo, estas escritoras han llegado a abrir un nuevo horizonte en la cultura y en la literatura marroquí, y con ello el camino a muchas mujeres que después de ellas están optando por escribir y publicar, rechazando el sistema patriarcal, que hasta hace muy poco dominaba de una forma opresiva una parte de la sociedad, que es la de las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMO, Mercedes del, *Sobre el Conocimiento de La Literatura Magrebi en España: 1940- 2000*.

GHARBI, Salua, *Mujeres Marroquíes, La Lucha de Las Mujeres Marroquíes*. <http://www.redasociativa.org>[Fecha de Consulta 13/11/2006]

KHEIR Beik, K., *Le Mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*. Paris, ed. Publication Orientalistes de France, 1978.

LAÂBI, Abdellatif, *La poésie marocaine, de l'Indépendance à nos jours, antologie*. Paris, ed. La Différence, 2005.

MAGID ALRABII, Aderrahmán, *Kitabat Mismaria Ala Jidariat Magribia*. Casablanca, ed.: Dartakafa y Etihad Kutab Al Magreb, 2004.

MAIMOUNI, Mohamed, *Iman Khattabi; Voces del Sur*. Martil (Tetuán), ed. Centro Cultural de Al Andalus, 2004.

MERNISSI, Fátima, *Marruecos a través de sus mujeres*. Madrid, ed. ediciones del oriente y del Mediterráneo, 2000.

PARADELA, Nieves, *Bibliografía de la literatura árabe contemporánea, Traducciones y Estudios*. Madrid, ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1984.

PARRA, Josefa, *Áicha Bassry; La palabra en su desnudez*. ed. Pliegos de Opinión.

<http://www.laracheenelmundo.com> [Fecha de Consulta 13/11/2006]

SOBH, Mahmoud, *Poetisas Árabe- Andaluza*. Granada, ed. Diputación de Granada, 1994.

SEGARRA, Marta, *Mujeres Magrebíes. La voz y la mirada en la literatura norteafricana*. Madrid, Ed. Icara Autrazyt, 1997.

**ENTRE SEDAS Y TELONES: LA INVISIBILIDAD DE LA MUJER
DRAMATURGA EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL**

*Concepción FERNÁNDEZ SOTO
IES "Fuente Nueva", El Ejido (Almería)*

A lo largo del siglo XIX español, pese al menguado y tópico canon de escritoras que nos ha legado la historia literaria, muchas mujeres escribieron, publicaron o ¿estrenaron? obras dramáticas en los diversos teatros de Madrid y provincias. Esa realidad no se refleja en los manuales de historia de la literatura o en las historias del teatro, porque, en especial, las dramaturgas han sido completamente excluidas de su construcción teórica y textual y repasando sus páginas solamente observamos la silueta de las mujeres-actrices, que en distintas poses exhiben sus encantos al lado de las fotografías de los sesudos autores dramáticos. De forma que si para la mujer en el siglo XIX escribir ya es una tarea ingente, ser autora de teatro, estrenar y conseguir un mediano éxito en las tablas (más allá de la interpretación) se convierte en algo enormemente dificultoso, algo que asusta aún a las más osadas y a las que han alcanzado notoriedad en otros géneros (léase la poesía o el género epistolar culturalmente asociados a la mujer): porque el teatro, como género social por excelencia en el XIX, obliga a transgredir la esfera de lo privado (ámbito femenino por excelencia) y exponerse públicamente al dictamen de crítica y público, un dictamen configurado por los intereses y la retórica que el mundo masculino establece como norma, norma que profesionaliza el acto de la escritura.

Sin embargo, el siglo XIX es especialmente rico en dramas escritos por mujeres y algunos catálogos así lo demuestran¹, si bien realmente faltan estudios individuales sobre estas dramaturgas. Tiene razón J. A. Hormigón cuando escribe: "La primera conclusión que podemos extraer a título general es aparentemente sencilla: la aportación de las mujeres a la producción literario dramática desde el barroco hasta la fecha, ha sido más amplia y de mayor calidad de lo que pudiera parecer a simple vista" (1996: 25).

Muchas veces esta falta de estudio obedece a que estas mujeres escribieron obras que se publicaron (sobrevivieron sólo como teatro leído), pero al no estrenarse se perdieron ya que no interesaba su conservación (realmente el material de teatro nace con poca vocación de perpetuidad). No ofrecen una voz unificada, ya que analizando las nóminas de dramaturgas y obras que nos ofrecen esos catálogos aparece una gran variedad de géneros y estilos, debido a que no se constituyeron como grupo, ni se apoyaban unas a

otras. Muchas veces sus obras, salvo escasas excepciones, pertenecen a géneros menores, son de poca extensión y tienen un contenido religioso-moralizante o intrascendente (sainetes, monólogos ligeros, zarzuelas, juguetes cómicos o teatro para niños); y cuando ven la luz lo hacen de manera ocasional, en teatros de segunda y tercera categoría: es como si estas mujeres escribieran “encogidas” o “encubiertas” para el teatro, o como si pretendieran crear obras cuyo compromiso de recepción social fuera menor, para exponerse a dictámenes de menor calado.

Muchas de ellas escriben con pseudónimos que ocultan su personalidad, o están a la sombra de hombres públicos; también suelen aprovechar su notoriedad en otros géneros literarios (poesía, novela, etc.) para después lanzarse a la aventura teatral. En general, la crítica literaria y periodística les prestó poca atención y su obra se documentó con muchísimo menos interés que la de sus colegas masculinos (se incluyen en este tratamiento incluso las más afamadas). Así pues, la tradición literaria habla más bien de individualidades geniales, cuya dedicación al teatro no es lo más sobresaliente de su producción (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán, etc.), soslayando el esfuerzo de sacar a la luz la obra de otras autoras más escondidas.

Espigamos cronológicamente entre esas autoras tres personalidades dramáticas importantes, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosario de Acuña y Emilia Pardo Bazán, porque jalonan e ilustran con su producción todo el siglo XIX, desde la eclosión del romanticismo hasta la implantación del realismo escénico *fin de siècle*, y porque entre ellas, pese al tiempo, se estrechan lazos que las unen en un telar invisible de coincidencias, de rupturas y, en gran medida, de osadías.

Pretendemos dar unas breves pinceladas de esa tradición olvidada (por poco estudiada) de mujeres que se dedicaron al mundo de la escena, explorando también la censura, los prejuicios o la indiferencia que el patriarcado crítico llevó a cabo en el siglo XIX, silenciando o menospreciando su labor. Para ello será imprescindible acudir a las escasas fuentes periodísticas que se ocuparon de la recepción de sus obras, tratando, a través del análisis de las “marcas de género” que la crítica teatral especializada y gacetera nos devuelve, de comprender algunas de las razones de su “invisibilidad” como creadoras, enfrentándonos a sus dificultades para hacerse conocer y respetar, para colarse entre la nómina de autores de éxito (algunas, aunque de forma efímera, llegaron a lograrlo) venciendo las susceptibilidades de la mayoritaria comunidad literaria masculina y también de sus propias congéneres.

Estas tres mujeres fueron avanzadas de su época, cultivaron todos los

géneros literarios con brillantez y conocieron el éxito, en mayor o menor grado -quizá el más unánime en las tablas fue el de Gómez de Avellaneda, mucho más intermitente y frágil en las otras dos dramaturgas-; como mujeres se confrontaron con la sociedad y los moldes establecidos y bregaron con los prejuicios impuestos por un pensamiento tradicionalmente acostumbrado a considerar a la mujer inferior al hombre en inteligencia, en derecho a la palabra y en la acción pública; mostraron una temprana vocación por el teatro, se introdujeron en esa especial aventura, aún a sabiendas de que era un terreno que las devolvería, si dudaban, a su espacio natural, y, pese a todo, de alguna manera consiguieron con esfuerzo conciliar *las sedas con los telones*.

Comparten las tres dramaturgas el privilegio de estrenar en los teatros principales de Madrid (Español, Princesa, Lara, etc.), contando con el concurso de los actores más relevantes del momento, y así la crítica teatral desplaza su atención hacia ellos, señalando de manera secundaria los valores intrínsecos de los dramas salidos de las plumas femeninas. Además, se implicaron con oficio en el proceso dramaturgico de las obras que estrenaban (siguiendo detenidamente los ensayos, dirigiendo las puestas en escena y velando cuidadosamente por la propiedad y riqueza de los atrezzo), y en algunos casos contaron para ello con el apoyo de algunos hombres brillantes del momento (sobre todo la Avellaneda); durante toda su vida pugnaron insistentemente por entrar en los círculos culturales masculinos y, cuando lo consiguieron, se las aceptó con reservas por si invadían más espacio del que ellos estaban dispuestos a ceder.

Así, nuestras tres autoras coinciden en su intento de hacer visible su talento, no sólo en el teatro, sino también en las instituciones culturales del momento (Ateneo, Liceo, RAE) y en la prensa, a fin de tratar de romper con la aculturación femenina dominante (la que más batalló en ese sentido sería Pardo Bazán, muy consciente de su talento).

1. GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA (1814-1873). TULA ENTRE TELONES

La década de los años 1840 y 50 en el teatro son años de transición más que de innovación: las obras románticas y el drama poético iban dejando paso a lo que se denomina la alta comedia, y dentro de ese panorama varios autores (Tamayo y Baus, Gómez de Avellaneda, Núñez de Arce, López de Ayala) se abren paso entre el convencionalismo teatral del momento.

El nombre de Gertrudis Gómez de Avellaneda se cuela entre el de sus colegas masculinos en el difícil ámbito teatral, siguiendo la estela de autoras que ya desde la década de los años 1830 y 40 se puede considerar que alcanzaron

un mediano éxito de la mano del romanticismo costumbrista, pero no dejaron una estela posterior: Bibiana Gallego, Purificación Llovet, Asunción Lozano, Manuela Cambroner, Joaquina Vera, etc. Pero, indudablemente, en la década de 1840 será la figura de Gertrudis Gómez de Avellaneda, poetisa, novelista y dramaturga, la que compita con más éxito en el mundo de los hombres, sorprendiendo a todos con su irrupción y, sobre todo, con su éxito.

Gómez de Avellaneda es una mujer fascinante por su biografía, en la que destaca su rebeldía frente al convencionalismo social; goza desde pequeña de una educación privilegiada a cargo de tutores privados y es una gran lectora. Cuando la pequeña *Tula*, como la llamaba su madre, tenía nueve años, muere su padre, y ahí comienza a mostrar su descontento y se acrecienta su pasión por los libros como escape a los dictados convencionales. La domesticidad del hogar le molesta y prefiere la vida intelectual de los grandes espectáculos sociales y literarios, y el teatro en este sentido colmará sus aspiraciones. Es en España donde despliega su fuerza de carácter y determinación, al igual que su ambición literaria, lo que incita la crítica y el chisme. Esta autora creció pensando en el teatro, interpretando y escribiendo teatro: “Mi gran placer y única afición por aquella época era representar tragedias con otras muchachas de mi edad... Mi familia llegó a concebir temores, y mi madre me prohibió terminantemente volver a tomar en mis manos ninguna obra dramática. Pero ¿de qué serviría aquella privación? No habiendo tragedias que leer, yo comencé a crearlas” (Bravo-Villasante, 1967).

En 1840, cumpliendo el sueño de su padre, desde Cuba llega a Madrid con una carta de recomendación de Lista, y con una amplia lista de admiradores, entre los que se encuentran Valera y Zorrilla, quien la presenta en el Liceo. En el importante círculo masculino que le da la mano de entrada al Madrid de los próceres de la cultura, siempre se elogiará su talento en términos de “travestización”, de “profundo escritor”, y brillará con luz propia tras la publicación en 1841 de sus *Poesías* y su novela *Sab*. De ella dirá Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo viejo*: “Su voz era dulce, suave y femenil; sus movimientos lánguidos y mesurados y la acción de sus manos delicada y flexible, [...] pero los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio revelaron algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación pueril [...] Era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza” (Zorrilla, 1998: 431-32).

El 29 de Marzo de 1851 apareció en *La Ilustración* un artículo titulado “Poesías de la Exma. Señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater”, escrito por Ferrer del Río, bajo el seudónimo de *Calímaco*, artículo

de gran repercusión en ese proceso de masculinización que comentamos, ya que no había mayor elogio a una escritora que cambiarle el sexo: “La señora Avellaneda, un hombre de talento, un poeta a quien la naturaleza ha obligado a tomar el seudónimo de muger”. Tras alabar su obra, y ver en ella sentimiento viril, vehemencia y fuego, continúa diciendo: “Aquí se revela ya el poeta, y no la débil muger que se contenta con exhalar modestamente el perfume de su ternura y de su amor, sino el hombre en toda su virilidad que con la conciencia de su fuerza pide el laurel y se dispone a alcanzarlo en la pública palestra, en el drama, en la tragedia, en la novela y en la oda”.

Indagando en su biografía, llena de luces y sombras, de amores y desamores, llaman la atención rasgos de la personalidad de la autora, como su libertad de acción y su sociabilidad en igualdad con los hombres. Así se entiende que en 1844 triunfe en los teatros madrileños, con lecturas públicas de sus obras entre lo más granado de la intelectualidad del momento, con permanencias en cartel desacostumbradas para una autora (por ejemplo, 15 noches en cartel con *La hija de las flores*, o más de 50 noches seguidas con *Baltasar*), y compitiendo con los mejores dramaturgos del momento (Zorrilla, Duque de Rivas, Ventura de la Vega, etc.).

Sin olvidar el cultivo de los otros géneros literarios, poco a poco se va convirtiendo en la primera dramaturga de lengua española y en uno/a de los tres o cuatro escritores más esperados, aplaudidos y mimados de los teatros madrileños, influyendo con su teatro entre sus contemporáneos y abriendo senderos desde el Romanticismo hasta el desenvolvimiento del teatro futuro.

En 1845 funda *La Ilustración, Álbum de Damas*, de vida efímera pero que se convierte en la primera publicación dirigida por una mujer y va convirtiendo su salón familiar en uno de los centros de la vida literaria de Madrid (allí acuden Nicasio Gallego, Quintana, Pastor Díaz, Rivas, Hartzenbusch, Zorrilla, Valera, etc.). En 1853 intenta entrar en la RAE, cubriendo la baja de su amigo Nicasio Gallego y aprovechando sus prestigiosas amistades masculinas, pero, a pesar del apoyo recibido, su candidatura fue rechazada. Entre 1844 y 1858 se suceden sus éxitos, en total 23 piezas teatrales, que en su mayoría fueron ejecutadas por los grandes actores y actrices efectistas del momento, lo que sin duda tuvo una gran influencia en su éxito, ya que tanto el público como los autores estaban mediatizados por esos grandes divos: Carlos Latorre, Julián Romea, Bárbara y Teodora Lamadrid, Matilde Díez, etc.

Leoncia no se estrenó en Madrid, sino en Sevilla, en 1840, y encierra ya en germen los rasgos distintivos del estilo de la Avellaneda: forma clásica heredada de sus maestros Quintana y Alfieri, y romanticismo desafortunado de

Dumas, Víctor Hugo y los recientes triunfadores de la escena madrileña, sus modelos indiscutibles, García Gutiérrez, Duque de Rivas, Hartzenbusch y Zorrilla². Presenta en ella el caso de la mujer víctima de la sociedad, condenada a vivir al margen de ella. *Alfonso Munio* fue su primer estreno en Madrid y su consagración como dramaturga: se estrenó el 13 de Junio de 1844 en el Teatro de la Cruz, por la compañía de Carlos Latorre, quien desde que leyó la obra quiso interpretar el papel de Munio. Junto a Carlos Latorre protagonizaron la obra las hermanas Lamadrid, grandes amigas de la autora. Esta tragedia trata del amor prohibido y castigado por Munio cuando mata a su hija y luego pide su propia muerte. La obra fue elogiada por la crítica, aunque a la autora la satirizó Villegas, un crítico de la época, de la siguiente manera:

Y tienen razón y media
Que es más difícil, al fin,
Escribir una tragedia
Que zurcir un calcetín.

Luego le siguieron *El príncipe de Viana*, el 7 de Octubre de 1844 en el Teatro de la Cruz, con un reparto protagonizado por Bárbara Lamadrid, Matilde Díez (mujer de Julián Romea) y Julián Romea. Para el beneficio de Bárbara Lamadrid, al final de la temporada del Teatro de la Cruz, en Junio de 1846, estrenó *Egilona*, por la compañía de Lombía. Tuvo una acogida tibia que los críticos achacaron al poco interés del público madrileño por la tragedia, se le recordaba una y otra vez a la autora que imitaba a los dramaturgos coetáneos, y que se servía de modelos como *El Pelayo*, *El puñal del godo*, *El conde Don Julián*, etc. Así, Hartzenbusch, en *El Español* (16/VII/1846), detalla el argumento acto a acto y ejerce su crítica con galantes *marcas de género*: “con sencilla y noble entonación, siempre digna del coturno, con fluidos y hermosos versos desde el principio hasta el fin. Esto se entiende juzgando la obra como de poeta y no como de poetisa; que si hubiéramos tenido presentes las consideraciones que se deben a una persona del bello sexo, no hallaríamos palabras con que elogiarlas”.

Le siguió *Saúl*, que se estrenó el 29 de Octubre de 1846, con un reparto protagonizado por José Valero, Teodora y Bárbara Lamadrid (duró en cartel sólo cinco días). Tras su fracasado intento de presentarla en París, en 1849 se inaugurará con ella el Teatro Español de Madrid, con un lujo escénico grandioso, honor insólito para una mujer dramaturga. Se escenifica en ella la soberbia que conduce a la fatalidad del parricidio. Saúl, creyendo matar a

David, a quien envidia, matará a su propio hijo. *La Época* (13/XI/1849) lo anuncia como el acontecimiento dramático de la temporada, hermanando la obra con la tragedia clásica, sin embargo, a pesar del lujo escénico la obra no tuvo el éxito que se esperaba.

La Nación (30/X/1849) da noticia de que se empezó a escribir hace cuatro años y que se había hecho una lectura pública dos años y medio atrás; también señala que el alto nivel de exigencia de la autora, en cuanto a aparato escénico (se necesitaban más de cincuenta personajes) y a elenco de actores habían dificultado su estreno.

Críticas negativas y satíricas aparecieron en *El Clamor público* (31/X/1849) (en la sección de “Crónica de teatros”, *El Burro* y en *El Fandango*, en donde se la acusaba de no ser la autora de sus escritos. Con *Flavio Recaredo*, estrenado en el Teatro Español el 27 de Octubre de 1851, tuvo también algunos problemas de negociación: por una tensa carta que Gómez de Avellaneda escribió el 3 de Abril de 1849 a Ventura de la Vega, entonces Director del Teatro Español, sabemos que éste se resistió a llevar a escena el drama nuevo de la autora y que, sólo un año y medio después de su presentación, la Junta de Censura del Teatro Español aprobó por unanimidad su representación el 29 de Enero de 1851. La autora previamente había leído el drama en su casa, ante amigos ilustres, y de nuevo en el cartel destacaban los nombres de Matilde Díez, Julián Romea y José Calvo. Sólo duró tres días en cartel.

En 1850 la autora anuncia que quiere dedicarse sólo al teatro, animada por las luces y sombras de las candilejas, y por los beneficios económicos que reportaba, por ello 1851 es un año de gran productividad, y el de 1852 el de los estrenos de *La verdad vence apariencias*, *Errores del corazón*, *El donativo del diablo* y *La hija de las flores o todos están locos*.

La verdad vence apariencias, fue más un triunfo para los actores que para la dramaturga (así lo señala *La Época*, 27/II/1852), y así, tras su estreno en el Teatro Príncipe, el 24 de Enero de 1852, aguanta sólo 4 días en cartel. El gran éxito le llegaría con *La hija de las flores*, que se estrenó el 21 de Octubre de 1852, en el Teatro del Príncipe. En el reparto destacaban Josefa Palma y Julián Romea. Desde *Alfonso Munio* la autora no había cosechado un éxito tan grande (estuvo en cartel 15 días), ya que la acogida del resto de las obras de ese año había sido bastante fría.

La crítica del momento demuestra este éxito. Eugenio de Ochoa, desde *La España* (24/X/1852) comenta con entusiasmo el arrebato del público y las numerosas llamadas al proscenio para la autora. Idénticas expresiones de entusiasmo aparecen en otros periódicos como *Las Novedades*, *El Clamor*

Público, *El Herald*, etc. Le siguieron *La aventurera*, estrenada el 25 de mayo de 1853 en el Teatro Variedades de Madrid, *Simpatía y antipatía*, estreno el 9 de Febrero de 1855, junto a *La hija del rey René*, *Oráculos de Talía o los desdenes del Palacio*, estreno el 15 de Marzo de 1855, *Los Tres amores*, estreno el 20 de marzo de 1858 en el Teatro del Circo de Madrid, en una función a beneficio de Teodora Lamadrid y en presencia de los reyes. Pero sólo *Baltasar*, cuyo estreno se produjo el 9 de Abril de 1858 en el Teatro Novedades, por la compañía de José Valero y José Calvo, logró devolverle el aplauso unánime del público y la crítica. *La España* (11/III/1856) señala que la autora leyó su obra en una reunión de amigos la noche del 8 de marzo de 1856. Estuvo en cartel 50 noches consecutivas, a excepción de una o dos de descanso para los autores y actrices y para la restauración del atrezzo. Sólo algunas comedias de magia habían logrado el éxito de *Baltasar*, y al día siguiente, toda la prensa de la corte se hizo eco del acontecimiento, y algunas publicaciones anunciaron críticas extensas para unos días después, entre las que destaca la de Juan Valera, en *El Diario Español* (30/IV/1858). Valera, de talante idealista, siempre fue seguidor de la autora y destaca de la obra su belleza, la nobleza de su asunto y la enorme lección moral, política y religiosa que se podía extraer de ella. La conclusión de Valera resume la favorable y unánime acogida que recibió el drama: “una de las más excelentes producciones de que puede gloriarse la moderna literatura dramática, tan decaída ahora, aunque más floreciente en nuestra patria que en otras naciones de Europa”. No se representaron ni *Catalina* ni *El millonario y la maleta*.

En resumen, una pionera, una mujer acusada a veces de “poco femenina”, una biografía plagada de éxitos profesionales e infelicidades personales, una dramaturga de éxito sola en un mundo masculino, y mucho campo abierto para las escasas mujeres que seguirían su rastro en un terreno poco explorado, entre ellas Rosario de Acuña, que tomará su relevo avanzada la década de los 70, en plena eclosión del teatro neorromántico y bajo las coordenadas de moderación ideológica de la Restauración Borbónica.

2. ROSARIO DE ACUÑA (1851-1923). TRAS LAS HUELLAS DE LA AVELLANEDA

Si Gertrudis Gómez de Avellaneda ilustra en cierto modo el desierto páramo de dramaturgas de éxito de la primera mitad del siglo XIX, avanzando en el tiempo nos encontramos con que, dejando aparte el dominio absoluto del teatro neorromántico de José Echegaray, entre 1875-1888, en ese período la innovación más interesante desde el punto de vista que abordamos

es la aparición de varias autoras teatrales cuyas obras alcanzaron alguna consideración dentro de una profesión de absoluto dominio masculino (Narciso Serra, Enrique Zumel, Leopoldo Cano, Enrique Gaspar, Eugenio Sellés) y el auge imparable de la comercialidad del teatro por horas. Entre esos nombres aparecen Enriqueta Lozano de Vilchez, Adelaida Muñoz³, Matilde Cherner, Elisa Luján, Ángela Grassi, Josefa María Farner, Josefa Estévez, Adela Galiana, etc.

De este grupo de autoras que siguen los pasos de la Avellaneda entresacamos la original figura de Rosario de Acuña. Una figura especial, tan admirada en sus comienzos como vituperada posteriormente por hombres y mujeres, al ser tildada con los apelativos de “diabólica masona” o “idealista librepensadora”.

La opinión que José Gutiérrez Abascal, *Kasabal*, emite sobre ella es muy ilustrativa de la posición excéntrica que llegaría a alcanzar en el panorama literario y cultural del momento: “La señora Acuña es para los hombres una literata, y para las mujeres una librepensadora, y no inspira entre unos y otras simpatías” (*El Salón de la moda*, 28/IV/1884).

Sus ideas no coincidían con las habituales en sus colegas, y así va forjándose una personalidad controvertida en la que tienen mucho que ver sus propias rupturas personales, algunas muy coincidentes con las de Gómez de Avellaneda: partidaria del matrimonio civil se separa de su marido y su alejamiento de la religión católica le lleva en 1885 a adherirse a la causa librepensadora. A partir de este momento se van haciendo más rotundas sus manifestaciones en pro de la liberación de la mujer, y en 1886 se inicia en la masonería.

En 1884 consigue subir a una de las cátedras del Ateneo para ofrecer una velada poética, que fue presidida nada menos que por Cánovas del Castillo, hecho que fue recogido como un acontecimiento insólito por la prensa del momento, pues era la primera mujer a quien el Ateneo de Madrid dedicaba una velada poética, donde hasta ahora señalaba la prensa que “sólo habían llegado los hombres de ciencia y saber”.

Como dramaturga estrena cinco obras teatrales que se representan en los principales teatros de la Corte⁴ y corren también, como en el caso de Gómez de Avellaneda, a cargo de los principales actores del momento: Elisa Mendoza Tenorio, Elisa Boldún, y la saga de los Calvo. Los tres primeros entrarían dentro de la moda de drama histórico que cultivan los principales compañeros de profesión de la autora (José Echegaray, Eugenio Sellés, Leopoldo Cano, etc.).

El primero fue *Rienzi el Tribuno* (1876), drama trágico en verso que desarrolla su acción en la Roma del siglo XIV. El protagonista lucha desesperadamente por la libertad del pueblo romano e, incomprendido, muere a manos de él. Le siguió *Amor a la patria* (1877). Este drama romántico tuvo que estrenarlo con el pseudónimo masculino de “Remigio Andrés” y lo publica con su apellido de casada: Rosario Acuña de la Iglesia. Tres años después estrenaría *Tribunales de Venganza* (1880), también de temática histórica.

Con menos de veinticinco años, el estreno de *Rienzi el Tribuno* convirtió a Rosario de Acuña en una celebrada escritora, ya que hacía más de veinte años que ninguna mujer estrenaba en un teatro de primera categoría como era el Español; y de nuevo la crítica se apresuraba a destacar con incredulidad “el talante varonil” que había llevado a la angelical joven hasta las tablas, y cómo no, se recordaba a la Avellaneda:

Si no lo hubiera contemplado con mis propios ojos [...], no habría creído nunca que *Rienzi el Tribuno* era inspiración de una musa femenil. Nada lo denuncia, nada lo revela. Verdad es que teníamos otro ejemplo cercano, reciente, del talento viril de una mujer. Pocos años ha que desapareció de entre nosotros la ilustre autora de *Saúl, Alfonso Munio y Baltasar*, y su númen poético no acunaba, no descubría tampoco las cualidades distintivas y peculiares del sexo a que aquella pertenecía. El estro de la novel poetisa se asemeja mucho al de la difunta Avellaneda”.

En *Los Lunes de El Imparcial* (“Revista Dramática”, 14/II/1876), Peregrín García Cadena utiliza semejantes términos para reseñar ese “extraño talento” en términos de travestización: “La señorita de Acuña es un espíritu viril que aborrece *el femenino* en materia de poesía [...] la creadora del *Rienzi* es un autor dramático, que esconde bajo las apariencias de un *ángel* la energía avasalladora de un espíritu varonil, y que viene inopinadamente al palenque del arte con todos los bríos de un adalid acostumbrado a los trances más arduos del combate”.

Cuando la noche del estreno de *Rienzi* preguntaron a José Echegaray por la autora, éste volvía a incidir en las mismas ideas: “Una maravilla, no se parece a ninguna de las safos del siglo; hace resonar los viriles acentos del patriotismo, y siente la nostalgia de la libertad como si fuera un correligionario de Don Manuel Ruiz Zorrilla. Una mujer muy poco femenina” (*La Época*, 20 de febrero de 1876). En la “Revista del Año cómico 1875-1876” Leopoldo “Alas” le dedica estos versos:

Sólo juzgo oportuno

Reservar un aplauso cariñoso
 Para Rienzi el tribuno,
 Brillante ensayo de una señorita
 Liberal, inspirada y muy bonita.

Así pues, el parnaso literario masculina le daba la bienvenida al mundo de las tablas, y ya días antes del estreno, el duque de Rivas, Hartzenbusch, Narciso Serra, Echegaray, Núñez de Arce, Campoamor y Alarcón le entregaron un “Álbum de poemas” como muestra de su homenaje rendido. Pero la joven triunfadora de 22 años todavía tenía que arrostrar muchas dificultades para abrirse paso en el azaroso mundo de las tablas, dificultades paralelas a la radicalización de sus principios liberales y librepensadores, y que terminarían por situarla fuera de la aventura teatral.

Rosario de Acuña se inicia como masona en 1885, en la *Respetable Logia Constante Alona*, de Alicante; su decisión provocó gran escándalo, porque aunque la masonería estaba permitida y amparada por la Constitución de 1876, los sectores más influyentes de la sociedad seguían sancionando de hecho la militancia masónica. Rosario era consciente de que empezaba para ella una carrera llena de obstáculos, pero no le importó, ya que en la masonería encontró mujeres afines que, como ella, luchaban por la implantación del progresismo. Pero su estreno teatral más altamente polémico no llegó hasta 1891, con *El Padre Juan*. En este drama, en el que ya ha abandonado los ropajes históricos y el verso, la autora analiza la situación social y religiosa del momento, cuestiona los intocables esquemas burgueses y ataca con dureza a la iglesia católica como institución manipuladora y moldeadora de conciencias. En principio la autora, ya con una consolidada fama de atea y librepensadora, no encuentra ningún empresario que quisiera correr el riesgo de estrenar la obra en Madrid. De manera que con una valentía insólita asume el riesgo de formar una modesta compañía y ella misma ensaya y dirige a los actores a puerta cerrada, asumiendo, con osadía, la dirección del montaje escenográfico (incluso traza y corta los trajes). Alquila el teatro Alhambra al conde de Michelena y estrena el 3 de Abril de 1891. El argumento, que gira en torno a Ramón, el protagonista, un joven rico e inteligente de ideas liberales que se esfuerza por convencer a sus incultos y fanáticos convecinos de sus ideas, levantó un gran escándalo por su oposición al catolicismo. Una orden verbal del Gobernador llega a prohibir las representaciones desatándose una auténtica batalla en la prensa entre los diarios republicanos y los conservadores. No se llegó a secuestrar la edición vendida la noche del estreno, y así en pocos días se

agotaron dos tiradas de dos mil ejemplares cada una.

Veamos algunas muestras del tratamiento que la prensa dispuso al estreno: *La Época* (4/IV/1891), en “Veladas teatrales”, a cargo de Pedro Bofill, hace una crítica negativa a la obra, y señala la decepción ante una autora que ofrece una obra de ese calado ideológico:

“Yo guardo todavía un buen recuerdo de aquel *Rienzi el Tribuno* que dio al teatro en 1876 la autora del drama que se estrenó anoche. Pero ayer la esperanza quedó borrada, y mostrándonos la autora que no tiene fe nos hizo presenciar, sin caridad de ninguna especie, un drama insustancial, inocente, anodino, una producción perversa en el fondo (...). *El Padre Juan*, como obra teatral, es un fracaso (...). La autora ha sufrido una derrota. La mujer... no hablemos de la mujer. Seamos galantes con el sexo débil, aunque se las quiera echar de *esprit-fort* y pretenda revestirse con el negro manto de la impiedad que tan mal sienta en hombros femeninos”.

Tras el escándalo, una orden verbal del Gobernador prohíbe las representaciones por inmoralidad. A su favor estarán diarios republicanos (como *El Globo*, *La Justicia*) y en contra todos los diarios conservadores (encabezados por *La Libertad*).

Veamos algunas marcas de género, incluso entre los que enarbolan la defensa de la autora, como, por ejemplo, el periódico *La Justicia. Diario republicano de la noche* (8/IV/1891), en la sección “La prensa y la opinión”:

Aun dado que *El Padre Juan* no fuese obra de una mujer, pareceríamos de muy mal gusto que en vez de examinarlo serenamente y fallar sobre él con la calma y la mesura siempre necesarias al que juzga y sentencia, el crítico se limitase a proferir insultos groseros contra el autor que no ha tenido la suerte de darle gusto. En buena crítica las insolencias no son razones y pasan a ser otra cosa muy distinta cuando se dirigen a una señora.

Y tres días más tarde continúa *La Libertad* (7/IV/1891): “*La Justicia* está indignada. Indignada contra los periodistas a quienes no ha gustado *El Padre Juan*. Y advierte y pide que se trate con más consideración a la autora, que, al fin y al cabo, es una mujer. Convenido. Pero esa señora ha podido optar por la vida doméstica, y nadie la hubiera traído ni llevado. La vida pública tiene esos inconvenientes. Y nadie se exime de ellos”.

Antonio Zozaya, en *La Justicia* (10/IV/1891), se hace eco de las durísimas críticas que ha recibido la autora, y señala el carácter insólito de una mujer que ha tenido la osadía de presentar su ideario librepensador y ateo en

una plataforma de tanta resonancia social como el teatro, y ante un público muy apegado a los convencionalismos y poco dado a las crudezas escénicas: “muy pocas veces, tal vez ninguna, ha subido una mujer a tan penoso calvario. Las mujeres la desprecian, los hombres la insultan, los amigos la abandonan. Se discute su talento, su honor, su dignidad [...] todo la precipita al fango; no hay mano que no arroje su piedra; no hay labio que no profiera su injuria”.

El crítico asume la defensa de la autora-mujer aludiendo a sus escudos de honradez y dignidad: “Soy de los pocos que creen que no es un crimen en la mujer pensar; no modifica mi opinión acerca de una idea la forma del traje del que la defiende y sustenta. Para mí es Vd. una mujer digna, honrada, laboriosa y una escritora ilustre”.

Como respuesta a este vaivén de confrontaciones ideológicas, la autora defiende sobre todo su libertad intelectual en términos que aparecen en *El Heraldo de Madrid* (11/IV/1891); allí la autora inserta una carta que también nos ofrece algunas pistas sobre su talante decidido, busca el apoyo del público, se queja de las pérdidas sufridas por la prohibición gubernativa y anuncia una función de desagravio en el teatro de la Alhambra para el 12 del mes de Abril, poniendo en escena su aplaudido drama *Rienzi el Tribuno*.

Su figura a partir de entonces será objeto de todo tipo de distorsiones y su carrera teatral quedará completamente truncada, aunque su actividad intelectual no; la sociedad madrileña le hará el vacío y Rosario finalmente abandonará Madrid con su madre para instalarse en Cueto (Santander), dedicándose a la avicultura. Tras la muerte de su madre acepta una invitación del Ateneo obrero de Gijón y allí se instala. Sin embargo, aún tendría que afrontar el exilio. Todo comenzó con aquella noticia aparecida en la prensa que decía: “Caballeros estudiantes insultaron de palabra y obra a seis estudiantes de la facultad de Filosofía y Letras” (*El Heraldo de Madrid*, 14/X/1911). Rosario reaccionó escribiendo una carta a su amigo periodista Luis Bonafoux, que vivía en París. Bonafoux publicó la carta de Rosario, que reprodujo el diario barcelonés *El Progreso* (25/XI/1911); se titulaba “La jarca de la Universidad” y en ella Rosario de Acuña acusaba a los estudiantes españoles de tener miedo a que las mujeres adquirieran conocimientos. Como consecuencia de ello, la autora terminó en los tribunales, donde la condenaron a prisión y sufrió de nuevo el exilio, del que regresó por un indulto del Conde de Romanones, instalándose finalmente en Gijón, continuando con su incesante labor en pro de la causa obrera y librepensadora. Sin embargo, siempre soñó con volver a ver representada su obra más importante, *El Padre Juan*, y así, tras su muerte, los obreros gijonenses (en la Sección Artística Obrera del Ateneo) quisieron

tributarle un homenaje póstumo representándola en el Teatro Robledo de Gijón.

En breve conclusión podemos decir que Rosario de Acuña fue coherente con sus propias convicciones vitales, y que en su teatro trató arriesgadamente de plasmar su ideario; el resultado fue que traspasó los límites que el público convencional y la sociedad de su época estaban dispuestos a admitir en las tablas de manos de una mujer.

3. EMILIA PARDO BAZÁN (1851-1921). LA NUEVA LOPE CON PANTALONES O EL MIEDO ESCÉNICO DE UNA MUJER CONSAGRADA

En la década de los 1880, pese a tener todavía vigencia la fórmula neorromántica de José Echegaray, tiene lugar la polémica sobre la introducción de los moldes naturalistas en el teatro (con la huella de Zola, de Ibsen), polémica impregnada de ribetes políticos entre liberales y neocatólicos. Los años de mayor repercusión social del Naturalismo podrían fijarse desde 1885 a 1893, y la nueva escuela tendrá sus adalides, que coincidirán con un talante progresista y liberal en lo político, y ciertas reticencias a adoptar íntegramente los presupuestos zolianos, pese a señalar sus logros.

Pero en la implantación y desarrollo del realismo y naturalismo, Emilia Pardo Bazán jugó un papel importante, en el plano teórico con ensayos como *La Cuestión Palpitante* (1882), o desde los artículos de crítica teatral de su *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893).

Y fue precisamente por su adscripción al Naturalismo y por sus contactos con los principales escritores de España y Europa, por lo que se la colocó como escritora en una categoría aparte de las *litteratas*: en el modelo masculino de escritor. Porque hemos visto como en esta segunda mitad del siglo XIX escribir era en sí un acto definido en términos sexuales (véanse las críticas a las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña arriba expuestas): o se escribe como hombre, de una manera viril, o se escribe como mujer, en un lenguaje femenino. Sin embargo, para Emilia Pardo Bazán el escribir no tiene sexo; de esta forma rechaza la noción de “dos literaturas, una femenina que trasciende a ‘brisas de violetas’; otra masculina, que ‘apesta a cigarro’, y declara que ‘dentro del terreno literario no hay varones ni hembras’ (Emilia Pardo Bazán, “Carta Magna”, *La Época*, 3,VI,1884).

Respecto al teatro, su afición por él se puede constatar desde su juventud, y así cuenta la autora sus primeras tentativas dramáticas en los “Apuntes Autobiográficos” que encabezan la primera edición de *Los Pazos de*

Ulloa. Según las indicaciones de doña Emilia, estas primeras obras surgirían alrededor de los años que siguieron a la revolución de 1868:

“Mi congénito amor a las letras padeció largo eclipse, obscurecido entre las distracciones que ofrecía Madrid a la recién casada de dieciséis años [...]. Yo no perdía estreno ni renuevo de drama o comedia, y mis afecciones literarias remaneían” (Pardo Bazán, 1973: 698-732). Y continúa: “Excuso añadir que a ratos perdidos cometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos” (Pardo Bazán, 1973: 708).

Doña Emilia alberga dudas sobre los méritos de sus primeras incursiones dramáticas, pero estos testimonios ilustran el proceso de aprendizaje de la autora que ensaya formas de escritura teatral a partir de los moldes del teatro clásico antiguo, vigentes en sus años de formación. Cuando se inició en su obra dramática, en 1898, ya era una autora consolidada en la novela y curtida en la defensa de su atemperado Naturalismo, por lo que acomete esa empresa desde la madurez y un acusado miedo al fracaso y al ridículo que se revela en todas sus manifestaciones personales. Ya famosa, con muchos amigos, pero también con enemigos, entra con prudencia en la arena teatral, como “de puntillas”, porque sabe que se mete en un terreno “resbaladizo”, y que sus estrenos serán “mirados con lupa”, pero confía en las posibilidades de los grandes actores y actrices para los que escribe sus obras y en su amistad con ellos: en el Teatro Lara, Balbina Valverde, la “característica” más popular de Madrid; María Tubau “reinando” en el Teatro de la Princesa, y María Guerrero, la estrella más fulgurante del aristocrático Teatro Español. Sus estrenos van a levantar una doble expectación, por ser mujer de alta alcurnia y por ser ya una celebridad. No en vano se van a congregar en sus *premières* lo más granado de la alta sociedad del momento; pero la autora siempre temerá enfrentarse cara a cara al “monstruo”, que es para ella el público. También le viene de antiguo su deseo de estrenar en Madrid. Ella es una curtida espectadora y crítica teatral en el *Nuevo Teatro Crítico*, conoce muy bien las obras de sus colegas masculinos⁵ (allí se ha ocupado de obras tan importantes en su momento como *Mariana*, *Realidad*, *La loca de la casa*, *La Dolores*, *Mar y cielo*, *Huelga de hijos*, *Las Vengadoras*, etc.); y siempre se muestra muy crítica con el panorama cultural español. Sus ataques se dirigen especialmente al público, al desvío que éste muestra, acudiendo sólo a la ópera, a las bufonerías y a los frontones, deplorando siempre su predilección por los géneros cómicos menores; también criticará la mala preparación y los excesivos prejuicios de actores y actrices, que coartarán la libertad del autor. En esas

obras, analizadas en su *Nuevo teatro crítico*, saludaba con efusividad el “sentido feminista del novísimo teatro español”, gracias a la influencia de las corrientes europeas “que parece increíble lleguen aquí” (Pardo Bazán, 1893: 241-255). Eran obras en las que, como señalaba, ya las heroínas no aparecían “siempre tendiendo el cuello, siempre reconociendo que nada les corresponde, como no sea el derecho al llanto y a labrar a costa de la propia la ajena felicidad, o a someterse al más horrendo castigo por falta más leve, o a expiar los pecados de los otros, ofreciendo su sangre a divinidades vengadoras e injustas”.

Entre 1898 y 1906 nacen las composiciones dramáticas de Doña Emilia, en período de activo feminismo y claramente encaminadas a convertir la cuestión de la mujer en esencial sujeto escénico: le interesará plasmar sus ideas sobre la educación y la condición social, jurídica, política y económica de la mujer, algo que ya había hecho a través de la novela y el ensayo.

Naturalmente sus primeras tentativas dramáticas son modestas y de corta extensión. La primera de ellas es *El vestido de novia*, un ligero monólogo escrito para el Beneficio de Balbina Valverde, que se estrenó en el Teatro Lara el 1 de Febrero de 1898 (se mantuvo en cartel 6 días). Su protagonista, Paula, famosa bajo la identidad de una costurera francesa, Palmyre Lacastagne, narra la trayectoria de su vida orientada a la recuperación de su posición social, gracias al trabajo y esfuerzo personal.

Le siguió *La suerte*, un diálogo dramático en un cuadro y dos escenas, estrenado el 5 de Marzo de 1904 en el Teatro de la Princesa, para el beneficio de su amiga María Tubau, junto a *La Corte de Napoleón* de Victoriano Sardou (se mantuvo 4 días en cartel). El papel que la Pardo Bazán escribió para la actriz es el de la anciana Doña Bárbara, madre adoptiva del huérfano Payo. Con el oro que durante años había recogido en el Sil, la anciana espera salvar a Payo de la soldaduría, ya que el recuerdo del novio, quien había muerto en la guerra por no haber podido sufragar la compra de un sustituto, acaba sobreponiéndose a la avaricia. Las desavenencias con el rival amoroso de Payo y la lucha entre ambos, incitada por la anciana, concluyen con la caída al río, tanto de Payo como del oro.

Poco a poco su timidez teatral deja paso a obras de mayor envergadura, quizá animada por su Presidencia de la Sección de Literatura del Ateneo, en 1906 (cargo que obtuvo quizás como compensación por su fracasado intento de entrar en la RAE), y así sus proyectos se multiplican en ese año: estrena *Verdad*, en cuatro actos y en prosa, el 9 de Enero en el Teatro Español, en función de gala presidida por los Reyes de España. El 22 de Enero estrenaría *Cuesta Abajo* en el Gran Teatro de Madrid.

En *Verdad*, entreteje una complicada intriga de pasión y crímenes. Martín, joven hidalgo gallego, estrangula a su amante Irene, casada y aficionada a los lances adúlteros. Martín no soporta el peso de la mentira ante Anita, hermana de Irene, con la que acabó casándose por el parecido entre ambas. Cuando Martín decide entregarse, Anita, por celos hacia Irene y para salvaguardar la honra familiar, hace que le mate el mayordomo.

Cuesta Abajo retrata, al igual que *El abuelo*, de Galdós, el proceso de decadencia moral y económica de una familia noble rural en la capital. Sus restantes obras, *Juventud* (1904), *Las raíces* y *El becerro de metal*, nunca llegaron a escena, quizás desanimada por la desigual acogida de sus obras estrenadas.

Los éxitos de Benavente y de Galdós (a él le anima con *Realidad*, de 1892) tientan a la escritora, así como los beneficios económicos que reportan los éxitos teatrales, pero no domina el complejo mundo de las tablas. Así se lo dice en 1904 a su amiga Blanca de los Ríos, que también tiene aspiraciones dramáticas:

“Yo estoy en la dramaturgia, ya de patitas. No sé que saldrá. Casi he terminado un drama para la Tubau... Otro voy a hacer para la Pino y Borrás. Otro para la Guerrero. Las cosas así...Y si hay grita, que sea por algo” (25 de Junio de 1904. Inédita; recogida en Bravo-Villasante, 1977: 263).

A finales de Septiembre le comunica que ha terminado *Verdad* pensando en María Guerrero y siente que se enfrenta a una dura batalla. Continúa en Noviembre:

De todos modos se me figura que es más difícil urdir -caso de haber alguien interesado en hacerlo- una conspiración contra una obra, que contra tres, en tres escenarios distintos.

¿Qué resultará de todo este fregado teatral? Dirán de mí seguramente lo del ciego: ‘dos cuartos para que toque y ocho para que lo deje...’. Porque yo no quería escribir para el teatro y me arranco escribiendo cinco o seis cosas, en un año, poco más o menos (14 de Noviembre de 1905, inédita; recogida en Bravo-Villasante, 1977: 263-264).

Jamás la autora se arriesgó a estar presente en ningún estreno, y mucho menos a exponerse públicamente, así que siempre encargaba a alguien para que le fuera dando cumplida cuenta de cómo transcurrían los actos y si el público manifestaba descontento o agrado, mientras ella esperaba en los salones del

Ateneo. Ya no era joven y su reputación no le permitía hacer públicas sus vacilaciones. Así lo cuenta León Pagano a propósito del estreno de *Verdad* (León Pagano, 1908?: 26).

Además ella esperaba ciertas consideraciones hacia sus suficientemente probados méritos literarios y estilísticos. A propósito de *El vestido de novia*, la crítica señala la gran curiosidad que despertó el suceso literario, y “quizá por ser mucho lo que se esperaba como autor dramático de la ilustre autora de *Los Pazos de Ulloa*, la realidad no correspondió por completo a la grandeza de las esperanzas” (*La Correspondencia de España*, 2/IV/1898).

Benevolencia y simpatía hacia el primer ensayo dramático de la autora espigamos en *El Imparcial* (2/II/1898); y de nuevo la dualidad femenino-masculino para la configuración de un sujeto literario completo; así leemos a propósito de *La suerte* en *La Correspondencia de España* (6/III/1904):

Con simpatía, con afecto y respeto saludo la aparición de doña Emilia Pardo Bazán como autor dramático en ese magnífico diálogo *La suerte* [...] Doña Emilia Pardo Bazán es dos escritores juntos: un escritor masculino y otro femenino. En cuanto sale de su pluma luminosa van enlazadas y confundidas la rudeza varonil de la autora de *Corina* y la elegante y graciosa ternura que inmortalizó a madame de Sevigné y a madame de Genlis”.

Todas las entradas vendidas con mucha antelación para la primera representación de *Verdad*, un público predispuesto a dar su veredicto a una ilustre escritora y a una mujer. Zeda, en *La Época* (10/I/1906), expresaba así sus impresiones sobre la mujer dramaturga que recapitulan, en cierto modo, la exigua línea de mujeres en la escena que vamos analizando: “Aquí en España, en donde es tan corriente la opinión de la Mariquita del *Café*, relativa a la condición de la mujer, es caso punto menos que maravilloso que una señora arrostre el juicio de los *morenos*, casi siempre severo y en muchos casos hostil para los autores, y más hostil para las autoras. Pasaron ya los tiempos en que Doña Ana Caro, Doña Feliciano Enríquez de Guzmán, Doña Luisa de Silva, Doña Ángeles Acevedo y hasta una religiosa como Sor Juana Inés de la Cruz, cometían, si no con los Lope y Tirso, con los Monroy, Diamantes, Cáncer, Guevara y otros poetas no menos famosos. En el siglo XIX, solamente que merezcan nombrarse, la Avellaneda y Rosario Acuña se sometieron al juicio del ‘ilustre senado’. Doña Emilia Pardo Bazán no ha querido ser menos, y después de aplaudidas tentativas escénicas, se ha lanzado resueltamente a la arena dramática, que alguna relación tiene con la arena ensangrentada del Circo”.

Con su primera obra extensa, *Verdad*, se va a enfrentar seriamente a la crítica. La obra se mantuvo tan sólo las tres noches preceptivas de cualquier

estreno, y sufrió ruidosas manifestaciones de desagrado del público y muchos varapalos críticos. José de Laserna en *El Imparcial* (10/I/1906) así lo reseñaba; *La Época* (9/I/1906) señala que la obra fue recibida con un lleno enorme y con un silencio expectante en los dos primeros actos. Zeda, en *La Ilustración Artística* (5/II/1906), va detallando paso a paso el descalabro del estreno y reconoce que si para un hombre es difícil vencer en el teatro, para una mujer lo es más: “nuestra sociedad es antifeminista, y ahora, como en tiempos de Vargas Ponce, cree que las mujeres deben dedicarse a las labores propias de su sexo”. Continúa señalando que entre las corrientes poco favorables en torno al estreno, “las señoras se mostraban, aún antes de conocer el drama, menos benévolas que los hombres”.

Estaba claro que doña Emilia iba a tener muy difícil lograr un espacio propio entre los dramaturgos de éxito; no se le perdonaba su osadía, pues ya había triunfado en otros géneros y ya se le había reconocido sobradamente, y quizá por esa reputación de estilista brillante la crítica fuera más intransigente con ella; así lo señala *Blanco y Negro* (13/01/1906). Había llegado tarde al terreno teatral, y éste ya estaba copado por otros nombres masculinos. Doña Emilia jamás asumiría el fracaso de su teatro, buscando siempre justificaciones en razones externas a la propia calidad de sus obras. Nos aventuramos a afirmar que algo tendría que ver los prejuicios a los que se exponía acometiendo la empresa teatral a una edad tan tardía y siendo mujer.

4. CONCLUSIONES

De las páginas anteriores extraemos las siguientes conclusiones:

-La condición de dramaturga no configura la esencia definitoria de la mujer con ambiciones literarias en el siglo XIX.

-Las dramaturgas no llegan a consolidar una trayectoria profesional de largo recorrido. Cuando tienen éxito su visibilidad se hace incluso exagerada, lo que contrasta con su olvido posterior.

-Sus apariciones “sorprenden” por lo imprevisto: nadie cree con firmeza que bajo una apariencia femenina lata un verdadero “literato de raza”, y mucho menos un dramaturgo que profesionaliza su “oficio”.

-Se ejerce sobre su trabajo una crítica literaria patriarcal con pronunciadas “marcas de género”, y que, en general, es más dura con la mujer dramaturga que con la que se dedica a otros géneros.

-Cuando les llega el reconocimiento crítico, se diluye su talento artístico en la naturaleza femenina exterior (en sus encantos físicos, en su desenvoltura) cuando la autora es joven.

-Sus éxitos se miden desde los marchamos de “imprevistos”, “esporádicos”, “prodigiosos”. Se asocia el éxito fulminante al empuje varonil, a una fuerza poética de naturaleza *imprevista* que *lucha* contra los dictados del sexo débil: “se esconde bajo las apariencias de un ángel la energía avasalladora de un espíritu varonil”.

-Una crítica que no atiende a los valores artísticos de la obra, sino que cuando no es adversa se atempera por la galantería masculina, por la diferencia sexual, y que siempre trata de conjugar la ilustración y el talento con los atributos femeninos de la domesticidad: la mujer ilustrada y exitosa en las tablas debe ser honrada y virtuosa (Rosario de Acuña sufrió un auténtico calvario en la recepción del *Padre Juan* por su reputación de librepensadora e impía): “la impiedad sienta mal en hombros femeninos”

-Cuando se dictamina el fracaso de una obra, la presión de la crítica adversa trata de devolver a la mujer dramaturga al ámbito de lo privado, y se recrudecen las presiones ideológicas; viene a decirse a la mujer dramaturga: si te expones a la sentencia pública ya sabes el grave riesgo que corres por situarte en un lugar impostado.

-Con obras dramáticas de poca extensión y enjundia, las autoras dramáticas concitan en torno a sí muchas más simpatías y benevolencias críticas (véase el caso de los primeros tanteos dramáticos de la Pardo Bazán y la tendencia generalizada de las dramaturgas a escribir obras ligeras).

-La mujer dramaturga acentúa la paradoja de situarse en el espacio discursivo de la domesticidad: le está vedado el espacio público (ámbito por excelencia del fenómeno teatral) y constantemente se trata de devolverla al eje de la esfera privada, “ámbito que nada o poco tiene que ver con el de la intelectualidad masculina, únicos habitantes de la esfera pública, poseedores de la única voz social legítima” (Blanco, 2001: 74).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO, A., *Escritoras virtuosas: Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, Granada, Universidad de Granada, Colección Feminae, 2001.
- BRAVO-VILLASANTE, C., *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- BRAVO-VILLASANTE, C., *Una vida romántica. La Avellaneda*, Barcelona, Edhasa, 1967.
- CASTAÑÓN, L., *Aportación a la biografía de Rosario de Acuña*, Oviedo, Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, nº 117, 1986.
- CRIADO Y DOMÍNGUEZ, J. P., *Literatas españolas del siglo XIX*, 1889.

- GARCIA CASTAÑEDA, S., "El teatro de Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión" en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam de Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997, pp. 113-146.
- GIES, D. T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- HORMIGÓN, J. A., "Enigma de un olvido: Literatura dramática española escrita por mujeres", en *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996, t. 1, pp. 19-37.
- HORMIGÓN, J. A., "La mujer en el teatro", en *Teatro de mujeres del Barroco* (F. González y F. Doménech, eds.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994 (Serie Literatura Dramática 34), pp. 11-17.
- KIRKPATRICK, S., *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, Col. Feminismos, 1991.
- LEÓN PAGANO, J., "Cómo estrenan los autores" (Crónicas de teatro), F. Granada y C^a Editores, 1908?.
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX (La España Moderna, 1889-90)*; *Apuntes para un diccionario de escritoras americanas del siglo XIX (La España Moderna, 1891-92)*.
- PARDO BAZÁN, E., "Un Ibseniano español", *Nuevo Teatro Crítico*, año III, 30/XII/1893.
- PARDO BAZÁN, E., "Apuntes biográficos", *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Aguilar, 1973.
- SERRANO Y SANZ, M., *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles*, 1903; 4 vols.
- SIMÓN PALMER, M. C. (ed.), *Rienzi el Tribuno y El Padre Juan*, Madrid, Castalia, Instituto de la Mujer, (Biblioteca de escritoras), 1989.
- SIMÓN PALMER, M. C., *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991. Ver: "Introducción", pp. IX-XVI y la entrada "Acuña Villanueva de La Iglesia, Rosario de. Remigio Andrés Delafón (seud.)", pp. 4-11.
- SIMÓN PALMER, M. C. (ed.), *La Biblioteca Nacional de Madrid. Escritoras españolas 1500-1900. Catálogo* (2 vols.), Madrid, Chadwyck-Healey España, 1993.
- SÁNCHEZ LLAMA, I., "Baltasar (1858) de G. G. de Avellaneda: análisis de una recepción institucional", *Hispanófila*, 132.
- ZORRILLA, J., *Recuerdos del tiempo viejo*, México, Editorial Porrúa, 1998.

Notas

1) Desde finales del XIX estos catálogos han tratado de compendiar la literatura escrita por mujeres, y entre otros tenemos los de Ossorio y Bernard (1889; 1891), Criado y Domínguez (1889), Serrano y Sanz (1903), y actualmente los de Hormigón (1996) y Simón Palmer (1991; 1993).

2) El 28 de Marzo de 1844 había estrenado en el Teatro de la Cruz su *Don Juan Ténorio*.

3) Autora de casi 14 obras de entre uno tres actos que se publicaron y representaron en Madrid entre 1892 y 1898. Se puede considerar junto a Rosario de Acuña, una de las principales dramaturgas de la década de 1890.

4) Su carrera literaria comienza de manera muy brillante porque consiguió ser la segunda mujer que estrenó en el Teatro Español de Madrid.

5) José Echegaray, José Feliú y Codina, Eugenio Sellés, Enrique Gaspar, Benito Pérez Galdós y Ángel Guimerá son las figuras que tienen relevancia teatral en ese momento.

LA HERENCIA HISPÁNICA EN DOS AUTORAS FILIPINAS DEL SIGLO XX: ADELINA GURREA MONASTERIO Y ELIZABETH MEDINA

Andrea GALLO

Universidad de Ca' Foscari, Venecia

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone una reflexión sobre el problema de la identidad y de la herencia hispánica de Filipinas a través de la obra de dos escritoras nativas de este país del siglo XX: Adelina Gurrea Monasterio (1896-1971) y Elizabeth Medina (1954). Ambas reflexionan, con una distancia de cincuenta años, sobre la doble herencia colonial (española y estadounidense) y sobre la relación conflictiva que el pasado provoca en la autopercepción del filipino.

Es notorio que Filipinas fue colonia española durante casi 400 años. Con la llegada a la bahía del Subig de Miguel de Legazpi en 1565 y la construcción de Intramuros (barrio histórico de la actual Manila), España estableció su dominio sobre unos importantes archipiélagos de Oriente (Filipinas, Marianas y Carolinas), dominio que terminó con la guerra hispano-americana (1898), después de la cual esta área pasó bajo el directo control norteamericano.

Menos notorio es que existe, y aunque de forma esporádica sigue existiendo, una literatura hispanofilipina¹, es decir, una producción escrita en

1) En Filipinas se hablan varias lenguas (pilipino, tagalo, ilocano, visaya... etc.. e inglés) y cada una de ellas tiene una literatura correspondiente. Aunque se puede considerar correcto que la literatura filipina es en sí misma «plurilingüe», es decir, escrita en varias lenguas, se genera confusión al utilizar sólo el adjetivo de nacionalidad. No existe una definición unívoca para la literatura en español, al lado de perífrasis incómodas («literatura filipina en lengua española», «literatura filipina en castellano», «filipino-hispana» etc...) el término tradicionalmente más acreditado resulta ser el de «literatura fil-hispana». Contrariamente a lo que acontece con el vocablo «hispanoamericano», el Diccionario de la Real Academia Española no registra ningún adjetivo análogo para indicar el resultado étnico-cultural originado en las islas del Pacífico al encontrarse la cultura malaya con la española y la mestiza consiguientemente nacida. Por lo tanto cada autor parece haber creado un término a su gusto, según la necesidad y sensibilidad, en la tentativa de encontrar la expresión más clara y exhaustiva. Aquí se prefere, al poco claro fil-hispano, el término, igualmente atestado, «hispanofilipino», bien por su claridad, bien por estar construido sobre el vocablo correspondiente «hispanoamericano» con el

español por los filipinos. A pesar de la situación de poliglosia de este país asiático, el español ha tenido un papel relevante en la constitución de la unidad nacional. En castellano se han expresado los padres de la patria (Paterno, Rizal, Palma, Recto...) y, hasta los años treinta del siglo XX, el español era la lengua vehicular de la educación, de la prensa y de la literatura. Además, tanto la cultura española como la literatura, han influido de manera relevante en todas las culturas indígenas de todos los ámbitos, ya sea de la vida cotidiana como de la expresión artística², y a pesar de lo que afirmaba el embajador español y filipinista Mariñas Otero en 1973: «no existe una literatura filipina, sino literaturas en distintos idiomas, que funcionan como compartimentos estancos, cuyas influencias y relaciones mutuas son en todo caso reducidas, cuando no inexistentes...»³, no se puede minimizar la influencia de lo español en la *forma mentis* del filipino, de la misma manera que hoy en día el peso de lo norteamericano es indiscutible, ya que, los yanquis, a diferencia de lo que pasó en Cuba y Puerto Rico, con eficacia y en relativamente pocos años, pudieron implantar su lengua.

No cabe duda de que toda relación colonial, una vez terminado el control político del colonizador, siempre ha creado conflictos de identidad en la nueva comunidad nacional originada de la colonia, y los estudios post-coloniales bien nos dan cuenta de esta realidad. En esto Filipinas no representaría una excepción. Sin embargo la doble y fuerte penetración colonial, española en un primer momento, de los Estados Unidos posteriormente, polarizó las aptitudes

que se pone idealmente y de hecho en relación dialéctica por representar a otro fruto de la misma cultura, otra rama del mismo árbol.

2) Cada lengua de Filipinas posee su propia literatura, oral y escrita. Sin embargo fuerte es la influencia del español. Al llegar los misioneros, las lenguas indígenas se empezaron a escribir con caracteres latinos. Importante es el influjo del español en el vocabulario, pero también en la morfología (por ejemplo el tagalo cuenta con numerosas raíces españolas). Igualmente esa influencia se nota en la producción literaria, así una obra fundamental de la cultura tagala y filipina es el poema *Florante at Laura* del poeta de Bigaa (Bulacán Central) Francisco Baltazar (1788-1862), hispanización del nombre tagalo Balagtas. Se trata de un romance en verso escrito a mitad del siglo XIX según el modelo europeo que sigue los ejemplos de la novela bizantina barroca, ya que narra el amor contrastado de dos jóvenes separados por los conflictos entre Moros y Cristianos. Escrito en metro *awit* (dodecasílabo) el poema cuenta las vicisitudes de Florante en un imaginario reino de Albania en busca de la amada Laura, prisionera de Adolfo.

3) Luis Mariñas Otero, *La literatura filipina en castellano*, Madrid, Editora Nacional, 1974, pp. 8-9.

frente a la herencia anterior, o agudizando el rechazo hacia todo lo que venía de España, o fomentando una aptitud pro-hispánica de defensa vigorosa de todo lo español, que se iba identificando como algo propio filipino en contra de la nueva y pujante colonización.

Las dos autoras que aquí se presentan, aunque por razones diferentes, escriben en español. Sin embargo el discurso que las dos llevan a cabo y sus consideraciones sobre la identidad filipina, su relación con el pasado y con la doble herencia colonial, pone de manifiesto el conflicto nunca resuelto de una comunidad nacional que parece no haber aceptado todos los aportes que componen su actual fisonomía. Además el hecho de que escriban con una distancia de 50 años (o más bien de 70) la una de la otra, tristemente permite observar la involución que este conflictivo proceso ha supuesto, y las muchas citas que Filipinas ha perdido con la historia.

ADELINA GURREA MONASTERIO

Adelina Gurrea Monasterio fue, según Luis Mariñas Otero, «la principal poetisa filipina en nuestra lengua», y la segunda mujer miembro de la Academia Filipina de la Lengua, correspondiente de la R.A.E., en la cual fue admitida en 1962⁴.

Adelina, la tercera de seis hijos (Ricardo, Carlos, Luis, Pilar y Teodoro), nació en La Carlota, Filipinas, en 1896, de padre hijo de español y de mestiza, y de madre española⁵. Se crió en Manila donde cursó sus estudios en inglés, así

4) Luis Mariñas Otero, *La literatura filipina en castellano*, cit., p. 65. La primera mujer que fue admitida, en 1947, fue la poetisa Evangelina Guerrero Zacarías (1904-1949), autora de la colección *Kaleidoscopio espiritual* y de numerosos cuentos publicados sólo en revistas, premio Zobel en 1935, y colaboradora de revistas y periódicos como «La Opinión», «Excelsior», «La Vanguardia», «El Debate». Sin embargo «Evangelina no quiso aceptar la elección por razones de modestia y de salud» (cit. en la introducción a la segunda edición de *Kaleidoscopio espiritual*, Ciudad Quezon, Imprenta Phoenix, 1959 y en Nilda Guerrero Barranco, *Nostalgias*, Manila, Ediciones Fil-Hispanas, 1968).

5) La bibliografía sobre la autora es escasa. En tiempos recientes se ha ocupado detenidamente de la escritora, trabajando incluso sobre inéditos, Beatriz Álvarez Tardío, de la Universidad de Filipinas, la cual pronto publicará una preciosa antología: Beatriz Álvarez Tardío, *Adelina Gurrea Monasterio: Vida y obra. Estudio y antología*, por el Archivo Nacional de Filipinas - Records Managements and Archives Office; se le agradece por haber permitido la consulta de su estudio. Parte de las informaciones se sacan de este trabajo.

A propósito de los orígenes de Adelina, recuerda Manuel García Castellón que: «en su

cuando era pequeña fue enviada al internado del colegio benedictino de Santa Escolástica de Manila, instituto que proporcionaba una instrucción según el plan educativo norteamericano. Ya desde niña, sin embargo, Adelina escribió siempre en español por «vocación espontánea» y, evidentemente, por ser ésta su lengua materna; a los once años, compuso una comedia, «una especie de plagio de algo que había leído» que se representó en su colegio. Pero fue a los quince años cuando empezó su carrera como escritora recibiendo el premio por el cuento *Alma de poeta* en un concurso literario para mujeres y organizado por la revista «El Bufón». En esa misma época dirigía la «Sección femenina y Literaria» del periódico «La Vanguardia» y colaboraba también con «El Mercantil». Entre los primeros reconocimientos por su actividad literaria, destacan la mención honorífica de 1918 del Casino Español de Iloilo por el tríptico de poemas *España, América y Filipinas*, y, al año siguiente, el premio de la Casa de España de Manila por el poema *El nido*. Como bien remata Álvarez Tardío, el año 1921 representa una fractura en la vida de Adelina por su, probablemente forzoso, traslado a España debido a la voluntad de su madre. Desde España, Adelina siguió colaborando con revistas filipinas, (las ya mencionadas «La Vanguardia» y «El Mercantil», y también «Tiempo/Times» de Ilo-Ilo en el que al parecer escribió como corresponsal durante la Guerra Civil, desde la zona nacionalista, bajo el pseudónimo de *Juan de Castilla*). En España donde vivió el resto de su vida (a pesar de unos largos viajes a Filipinas), Adelina siguió siendo muy activa, así que en 1934 en Madrid cofundó la «Asociación España – Filipinas», y en 1950 fundó en la capital española el Círculo Hispano-Filipino, órgano que editará obras de autores filipinos. No abandonó nunca su actividad literaria, sino que, aunque de manera esporádica, siguió escribiendo y publicando. En 1943 sacó a la luz su mejor obra, es decir, la colección de narraciones malayas de las islas Filipinas *Cuentos de Juana*; con este libro en 1951 obtuvo el Primer Premio del Círculo Internacional de Periodistas y Escritores de Literatura de la Unión Latina de París, y el texto se volvió a editar en 1955 publicado por

crónica *Negros: historia anecdótica de su riqueza y sus hombres*, Francisco Varona cita el nombre de los Gurrea como una de las familias vascas (junto a los Aldecoa, Araneta, Camón, Lopetegui, Uriarte, Zuloaga) fundadoras del emporio azucarero que, a partir de 1840, surge en la isla visaya de Negros Occidental» Manuel García Castellón, *Introducción a “La doncella que vivió tre vidas* (Un cuento de Adelina Gurrea), en «Revista Filipina», Tomo V No. 4, Primavera 2002, http://members.aol.com/Efaro26164/la_revista.html.

la misma organización y con ilustraciones de Luis Lasa⁶. En 1954 Gurrea Monasterio publicó tres obras, la colección de poemas *A lo largo del camino*, que dos años después le mereció el premio Zobel junto con José P. Bantug, la conferencia-ensayo *Filipinas heredera privilegiada decía ayer... digo hoy*, y la pieza teatral-acto único *Filipinas, auto histórico-satírico*. A tanta profusión de títulos y actividades sigue un largo silencio de diez años que se rompe en 1964 cuando la prestigiosa Editorial Doncel de Madrid premió su libro infantil *Comodón y Pamplinos*⁷. En 1966 Adelina fue admitida en la Academia Filipina de la Lengua, aquí pronunció el discurso *Rizal en la literatura hispano-filipina* publicado ese mismo año. Al final de su vida, nuestra autora reunió poemas escritos anteriormente y publicados sólo en revistas, editando de esta forma dos volúmenes, uno con el título *Más senderos* (1967) y otro titulado *En agraz* (1968). Tenemos noticia de que Adelina Gurrea escribió más, ya que hay constancia de que compuso varios cuentos y por lo menos dos comedias y algún ensayo, menos cierta es la información sobre una (¿o dos?) novela histórica⁸. Adelina Gurrea Monasterio falleció en Madrid el 29 abril de 1971.

Gran parte de la obra conocida, es decir publicada, de Adelina, bien ensayo, bien creación artística pura, se dedica de alguna manera a reflexionar sobre la identidad cambiante de Filipinas, y sobre sus varias integrantes (la malaya, la española y la norteamericana) en continuo devenir, en continuo entrelace entre ellas. Aunque su mejor prueba artística, *Cuentos de Juana*, se debe reconocer como un texto importante de toda la literatura filipina del siglo XX, y no obstante Adelina fue poetisa de buena calidad (en nada inferior a otros colegas hombres), se le puede considerar sobre todo una animadora cultural que intentó fomentar la cultura hispánica en una época de decadencia para ésta, operación que ella desarrolla con la convicción de que lo hispánico es algo propio de Filipinas, al igual que intenta sensibilizar la cultura peninsular

6) La noticia del premio aparece en la introducción de *Filipinas, auto histórico-satírico*, Valladolid, Editorial Agustiniiana, 1954. La Unión Latina no es la actual asociación con sede en Santo Domingo y París, la cual ha nacido en 1954 y ha empezado a premiar a escritores de lenguas latinas sólo a partir de 1990, sino otra organización con el mismo nombre. Sobre ésta no ha sido posible recuperar más informaciones.

7) El cuento se transmite habitualmente con el erróneo título de *Comodín y Pamplinos*; la corrección se debe a Beatriz Álvarez Tardío que ha conseguido encontrar el inédito en el fondo de la Editorial Doncel en Madrid.

8) Para una descripción exacta de los inéditos que se conservan véase Beatriz Álvarez Tardío, *Adelina Gurrea Monasterio: Vida y obra. Estudio y antología*, cit.

al problema de Filipinas.

Ella misma afirma al publicar en Madrid en 1954 la colección *A lo largo del camino* que la razón principal de edición es: «para que mi patria, Filipinas, tenga una representación más de sus poetas de habla hispana... siempre fue sueño y ambición de mi vida dar todo cuanto pudiese para evitar la extinción del castellano en mi tierra, y ahora, para hacerlo resurgir de nuevo» (p.12). Si esta afirmación no excluye la coexistencia en ella de una legítima ambición de expresión artística personal, sin embargo nos coloca en un punto de vista favorable para juzgar su actividad y nos brinda una clave de lectura correcta para considerar su obra tanto literaria como de animadora cultural. El deseo de Adelina parece ser ante todo el de transmitir a la posteridad un mundo, incluso lingüístico, que le era propio y natural y a cuya agonía estaba asistiendo. De no haber sido ésta la situación de Filipinas puede que ella hubiera escrito de una forma muy diferente, sin embargo la urgencia que emana de la obra a la que el lector hoy puede acceder, es la de perpetuar lo hispano como algo propio del mundo cultural filipino. Este planteamiento se evidencia también en las obras de la juventud, que, nacidas como simples composiciones de ocasión o de pura expresión lírica, vienen más adelante retomadas con el intento de dar señales de vida de una literatura y una cultura dada de lado y ya minoritaria. Y en Adelina la opción del castellano (recuérdese que se había educado en inglés) es una condición que connota su realidad de autora y la destaca entre otras mujeres, pero también la deja al margen. Y en efecto Álvarez Tardío clasifica a Adelina de «relegada» en el «limbo de los escritores a medio camino», es decir, en ese grupo de escritores que, eligiendo el español en una época de florecimiento del inglés, «podríamos agrupar bajo el nombre de escritores desarraigados», con el resultado de que Adelina se ve privada de reconocimiento tanto en Filipinas como en España. Toda la escritura de Gurrea Monasterio es un canto a su añorada Filipinas: «El desarraigo producido al verse alejada de su tierra filipina conlleva la necesidad de escribir piezas poéticas que reconstruyen una Filipinas idealizada a través de su naturaleza» así hay obras que solamente rozan esta postura y obras que entran propiamente en el tema, es este el caso de la conferencia-ensayo *Filipinas heredera privilegiada decía ayer... digo hoy* la cual, junto con el *Filipinas, auto histórico-satírico* es la obra más destacadamente «política».

Filipinas heredera privilegiada decía ayer... digo hoy es un texto publicado en 1954. Edita una conferencia pronunciada por Adelina Gurrea Monasterio en dos momentos diferentes y bien lejanos el uno del otro: data de 1935 la primera parte, leída en la Asociación «España-Filipinas», a la época

de publicación (1954), cuando Adelina era secretaria del Círculo Filipino de Madrid, remonta la segunda, que fue pronunciada en dicho círculo; a estas dos fechas se refieren por lo tanto los dos subtítulos *Decía ayer y digo hoy*. De esta manera es un escrito que refleja claramente dos momentos lejanos y distintos, dos etapas de la vida de la autora, dos épocas históricas, y entre las cuales hubo dos guerras, dos grandes choques colectivos, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial que en Filipinas y en todo el Pacífico no fue menos terrible que en Europa. Anima todo el escrito a un «planteamiento historicista y evolutivo» (Álvarez Tardío).

Se abre el texto con la explicación de las razones de los dos distintos momentos de composición; la autora, según afirma, no ha querido cambiar nada por «honradez profesional» y porque evidentemente, y a pesar de la diferencia que se nota, seguía todavía compartiendo esa visión expuesta casi veinte años antes:

La primera parte de esta conferencia, que corresponde al subtítulo «Decía ayer», es una repetición de una disertación que di en el año 1935 [...] No he querido cambiar ni corregir nada en ella, por honradez profesional, ya que si después de diecinueve años hay errores posibles en cuanto quise profetizar, debo dejar patentes dichos errores. Yo, sin embargo, creo que he acertado, y si algunas de mis apreciaciones pudieran parecer pretenciosas o falsas, el tiempo es, aún, quien debe enjuiciarlas en lo futuro (p. 5).

El objetivo de este escrito al parecer es «meramente informativo».

Tampoco fue un capricho mi elección, ni siquiera un prurito de presentar algo original, pero de carácter meramente informativo. No, hay un fin de utilidad patria en esta exposición -quiere haberlo por lo menos - y si no se alcanza dicha utilidad será por torpeza exclusivamente mía (p.6).

Adelina, con una profesión de modestia que es una estrategia retórica de *captatio benevolentiae* para conseguir atención y crédito por parte de su audiencia, según dice, no pretende exponer algo original sino reflexionar sobre el pasado y sobre la doble herencia de Filipinas con el fin de proponer un futuro que aproveche todos los aportes culturales que las islas han recibido.

Al demostrar que Filipinas es una heredera privilegia, quiero traer a la mente de cada hijo de Filipinas que su patria está colocada en situación

especial para hacer de ella una potencia dirigente en el Oriente, y que sólo la desidia de sus habitantes impedirá el que cumpla esa gran misión que la asignó la historia al verter sobre ella cuantos dones son precisos para erigirse en luz, en antorcha, en continuadora de la civilización que comenzó en Asia, y moviéndose hacia el Oeste vuelve a Asia otra vez. Pero no a los pueblos viejos. Los caminos jóvenes de las jóvenes civilizaciones necesitan juventud para cumplir su destino. Filipinas está en su adolescencia (p.6).

En la visión de la joven Adelina, Filipinas es un país nuevo que está en su adolescencia y para crecer necesita atesorar su herencia por completo. Monasterio, que en esa larga primera parte peca de didactismo retórico escolar, compara la situación de su país con la de los pueblos de la antigüedad, Egipto, Grecia y Roma, y reconoce en el modelo bipolar de Grecia (Esparta y Atenas) un paralelismo con Filipinas que ha sido colonizada por dos diferentes pueblos occidentales:

Me extendo un poco más con Grecia porque fue un pueblo que no deben olvidar los filipinos, y hago hincapié en que el hecho de su grandeza tuvo por base la fusión de dos fuerzas que se completaron e hicieron un todo perfecto para la vida [...] y subrayo esas sus dos características porque Filipinas ha recibido, herencias de dos fuerzas semejantes, que deben aprovecharse para los mismos fines de grandeza que realizó Grecia: América, músculo, empeño, tenacidad, lucha dinamismo; España, espíritu, tradición, ideal, arte, intelecto, corazón (pp. 8-9).

Teoriza una visión de la historia como una continuidad espiritual de valores y de conocimientos en la que la herencia de Roma, a través de España, pasa y se transmite a Filipinas y, por lo tanto, esa herencia antigua y prestigiosa, entra a formar parte del patrimonio genético del país asiático:

Roma dejó en España instituciones, que han perdurado con más pureza que en la misma tierra que las creó, y Filipinas, al recoger esa herencia también, tiene una relación indirecta, con aquella Roma de entonces, directriz absoluta de los destinos del mundo, pero, sobre todo, de los destinos de Europa, de la civilización occidental (p. 9).

Y es sintomático que en ésta, a la vez antigua pero también moderna, visión de la historia como continuidad espiritual de valores y de conocimientos

no haya espacio ni mención para lo nativo que preexistía, y que – si se transmiten herencias a través de una «relación indirecta» – parece casi no dejar huellas (¿positivas?), ya que probablemente no se considera portador de valores. Sigue un largo *excursus* histórico sobre los descubrimientos y la colonización de Filipinas, cuyo objetivo es rematar los orígenes de esa...

...herencia privilegiada de Filipinas en el campo de la Historia, de la Cultura, de la Religión, del Carácter y de la Moral ...[con la finalidad de] ... demostrar que puede ser uno de esos pueblos faros, de esos pueblos maestros, por su virtud de dones y de gracias, de coincidencias y de esfuerzos buscados, de heroísmos y de fanatismos, de un cúmulo, en fin, de regalos históricos, raciales y geográficos (pp. 9-10).

Curiosa parece la afirmación de que fue una fortuna para las islas no ser colonizadas por los portugueses como debía ser según el tratado de Tordesillas:

Afortunadamente, y se debe anotar este hecho como un golpe de suerte para Filipinas, no se dieron cuenta entonces de que éstas se hallaban a pocos grados al oeste de las Molucas... Si Portugal hubiese recabado sus derechos... su suerte [de Filipinas] hubiera sido muy distinta de la que es (p.13).

Evidentemente, Adelina Monasterio considera que el futuro bajo la corona de Portugal habría sido incierto, precario e intranquilo. Contrariamente para Gurrea, según una visión – muy propagada en esa época de incipiente nacionalismo – algo providencialista de la historia y de la vocación imperial de España, ha sido una suerte la colonización por parte de un país con muchas «virtudes» como España:

Queda, pues, explicado porque podemos decir que Filipinas es una heredera privilegiada en el campo del la *historia*; fue colonizada por amor a ella, y no en virtud de sus riquezas – que entonces no significaban nada – por la nación más poderosa, más hidalga y más llena de fervor evangélico (p.17).

Con claro marco colonialista aparece el juicio que, en su primera composición (1935), Adelina da sobre la cultura nativa, considerada como algo bueno pero primitivo; manifiesta muy claramente esa idea del «mito del buen salvaje» que, las curas de los “buenos” misioneros, al no difundir la lengua

española, han preservado durante siglos en un prolongado, y supuestamente feliz, estadio infantil:

Esto fue un mal para España pero un bien para el país, por cuanto que así se prolongó la infancia de las islas, y viene a caer su juventud en una época, la presente, en que coincide con la vuelta de la civilización al Oriente, y Filipinas puede recibirla y dirigirla con toda la pujanza de un pueblo joven, vigoroso y admirablemente preparado con armas modernas, tanto morales como materiales (p. 15).

Y siempre con una aptitud colonialista y una visión algo providencialista de la experiencia colonial, afirma que la fusión de varios pueblos se ha verificado gracias a la grandeza de España, el mejor colonizador posible de la época:

De toda esta breve historia se desprende que Filipinas tuvo por primera potencia colonizadora al imperio más fuerte de aquel tiempo (p. 15),

y cuyos defectos, casi como siguiendo un proyecto providencial, han sido luego subsanados por la otra diferente colonización:

Así, pues, la segunda herencia de Filipinas fue también la mejor de su tiempo, como España fue lo mejor en el siglo de su descubrimiento, porque además de ser América del Norte, país rico, poderoso, pujante y organizado, se olvidó un poco de ciertos métodos de imperialismo que había usado para con otros pueblos por ella tutelados, y dio a Filipinas favores excepcionales, respetando toda la cultura y la obra anterior, del anterior país colonizador. Y le dio sobre todo la fuerza material, el nervio, el músculo, el cálculo, que por demasiado idealista y soñadora no le había sabido dar España (p. 19).

Según esta visión, Filipinas sería el producto de lo mejor de Occidente y la síntesis entre los valores del espíritu (España) y la inteligencia práctica (Estados Unidos), destacándose de entre sus vecinos que, o atrasados, como Borneo, Sumatra y Java, o forzosamente occidentales, pero sólo en la apariencia, como Japón, no poseen los recursos de su país.

Filipinas recoge las dos características, las dos herencias, y debe conseguir formar un conjunto perfecto de una juventud con experiencia. Hablemos de la enorme ventaja de haber heredado también las dos lenguas más universales y

de más utilidad en todos los ramos de la vida moderna (p. 22).

En fin, la gran herencia y fuerza de Filipinas es nada más que la Religión Cristiana, el verdadero elemento de unidad de las miles de islas del archipiélago:

Pese a quien pese, nadie puede negar la realidad en cuanto al papel del Cristianismo en la Historia del mundo.Y esta religión está representada en Oriente por Filipinas. Más aún, Filipinas es el único pueblo cristiano del Oriente, con una unidad en su religión, y, por tanto, puede actuar moviendo los mismos resortes morales en la conciencia de las masas, para llevarlas hacia una unidad de cultura y una unidad política completamente occidentales. [...] la religión cristiana ha de ser para Filipinas la base sobre la cual ha de levantar el edificio de la civilización de Europa en el Oriente (pp. 25-27).

Concluye esta primera parte del discurso con una exhortación a la responsabilidad de los filipinos:

Y si en Filipinas no se pasea triunfalmente, habrá de ser porque el filipino no habrá querido administrar la cuantiosa herencia de sus colonizadores, y, cual hijo pródigo, inconsciente, irresponsable, vacío de amor patrio y desnudo de afán progresivo, dilapide esa fortuna espiritual y material y entregue sus herencias a la usura imperialista de otros pueblos orientales donde el hombre no tiene más importancia que la de ser un eslabón en la continuidad de la raza (p. 27).

En la segunda parte de este ensayo, *Digo hoy*, escrita bien veinte años después, Adelina dejado el retoricismo escolar, demuestra mayor madurez y deja intraver la desilusión seguida a la devastación bélica y a la, en cierto modo, peor situación tanto filipina como mundial. Sin embargo destaca la coherencia de pensamiento que, depurada de los ardores juveniles, es capaz de penetrar la realidad profunda, sacando de los males que han caído sobre Filipinas unos bienes:

Así y todo, yo sigo diciendo que Filipinas debe ser el país faro y guía del Oriente, por todo cuanto he expuesto antes, por su preparación occidental, y ello a pesar del error cometido que retrasa su progreso en muchos años (p. P. 30).

Agudamente observa como un nacionalismo exasperado haya una vez más dañado Filipinas; el conceder la independencia demasiado temprano se convierte en una ventaja más para el último colonizador (los EEUU) que al final ha sacado su provecho antes y, tras haber utilizado Filipinas para su guerra, sigue sacándolo al dejar una colonia tan arruinada:

Filipinas ha escogido muy mal momento para recibir su independencia; muy mal por dos motivos: primero, porque es disparatado recibir la libertad sobre un campo humeante de ruinas; aceptar la responsabilidad de andar sola y sin tutela por el vacío cuya ingravidez no ofrecía estabilidad alguna, emprender una carrera política y económica sobre yerros, espinos, pedregales, cuesta arriba y sin el entrenamiento de una experiencia adquirida. Ya hubieran sido difíciles los primeros pasos en momentos normales; en las circunstancias en que se realizó el comienzo de nuestra independencia la tarea era, para superhombres. Con ciudades arrasadas, sin servicios de agua, de electricidad, de transporte, de urbanización, sin viviendas y con la autoridad debilitada para el mantenimiento del orden público, con enemigos emboscados en el caos de una postguerra, la situación era simplemente trágica y sólo una irresponsabilidad o una desmedida ambición pudieron aceptarla en tales condiciones. [...] ¿Qué economía podía prosperar con un capítulo tan pesado de gastos para la reconstrucción, si ésta era de enormes proporciones y la falta de producción en la industria y el agro no podía ofrecer los medios para ello? La ayuda recibida no era nada comparada con lo necesario. Y ocurrió, y aun ocurre, que el ciudadano filipino, acostumbrado a una vida paradisíaca, fácil en el trabajo y las ganancias, se ha sentido defraudado ante tanto sacrificio como se le ha exigido, considerando que se le pudo haber evitado tal calvario con sólo haber esperado a que América nos hubiera dejado el país como antes de ser destruido por causa de una guerra, contra ella precisamente (pp. 30-31).

Palabras muy claras y motivadas incluso por cierta rabia, la rabia de quien ve su país devastado por una guerra ajena a sus intereses o vanidades de conquista, guerra que ha ulteriormente retrasado el desarrollo del país:

Al echarse los filipinos sobre sus hombros toda esta ingente tarea, han retrasado el progreso de Filipinas por lo menos veinte años (p. 32).

Tampoco Adelina se niega a criticar el planteamiento muy nacionalista fomentado por el Japón y bien descubre lo que escondía por detrás:

La guerra vertió sobre la esencia de las herencias de Filipinas una serie de reactivos perjudiciales para la consolidación de aquélla; consolidación que debía llevar a la formación definitiva del carácter del filipino. La propaganda del Japón en un sentido racista, con el lema de «Asia para los asiáticos» - aunque la fuerza occidental del filipino no quiso hacerse eco de ella, y aunque el intelectual filipino sabía que en realidad había que leerlo y entenderlo como «Asia para el Japón» -no dejó esta propaganda de impresionar al pueblo menos preparado y tan amante y orgulloso siempre de su calidad malaya (p. 33).

Profético resulta ahora, después de un tan largo proceso de decadencia, la percepción de la situación de la juventud filipina, agravada por una educación cada día peor que no sabe (o no quiere) transmitir a las nuevas generaciones la “pluriculturalidad” de Filipinas:

Por observaciones hechas en jóvenes de la nueva generación de habla inglesa, deduzco además que la influencia norteamericana no se ha consolidado en el alma filipina, probablemente porque no ha tenido tiempo para ello, y estos jóvenes, despegados de su otra influencia, por ausencia de contactos en su período educativo, flotan en una insensibilidad espiritual que reclama una rápida intervención que los lleve a tierra firme por medio de una muy cuidada educación que no desprecie ni desperdicie nada de sus dos influencias mencionadas. Tarea muy difícil, desde luego, pero que hay que llevar a cabo si no queremos que al fraguar en el crisol histórico el contenido de dichas influencias, resulte el filipino un ser híbrido, quebradizo y vacilante que arrastre como secuela de su inestabilidad un marcado complejo de inferioridad (p. 34).

En fin, en el discurso de Adelina queda claro que hay que hacerse cargo y responsabilizarse de la propia historia así como es, y que ésta nunca se puede borrar, y precisamente en esta intuición, en la capacidad de sacar de los males del pasado una oportunidad para el porvenir, está su modernidad y su pujante actualidad:

El nacionalismo extremado no puede ser un remedio de ninguna manera, porque el pasado no se puede borrar ni se puede perder del todo.

Volver a nuestra pura esencia malaya es tan imposible como borrar del calendario trescientos cincuenta años. [...] Hay algo ya indeleble en el espíritu filipino, pese a apariencias rotundamente indígenas o sajonas, algo sustancial en su moral, su religión, su carácter y su cultura, sedimentado por los siglos de convivencia con España. ¿Debemos, por esto, cultivar exclusivamente esta faceta de su ser? De ningún modo. Quédense las excelencias de lo nativo, ... quédese el dinamismo de lo sajón y su sentido práctico (pp. 34-35).

Adelina en su razonamiento plantea un problema esencial en la definición de la identidad nacional, es decir el problema de la lengua que, como en la «perfectamente civilizada» Suiza, no tiene por qué ser una y una sola, y propone una educación bilingüe (a la vanguardia hoy):

Y que se aprendan los versos castellanos que los poetas filipinos escribieron en ese idioma, sin traducirlos, aunque sean la letra del Himno Nacional. ... Filipinas debe ser una nación bilingüe, por lo menos, y ¡qué armas en la lucha por la vida resultarán el inglés y el español para el ciudadano filipino! (p. 35).

310

Si ésta es la propuesta, Adelina no falta de registrar la triste realidad:

En el momento presente, tengo la sensación de que la enseñanza en Filipinas es bastante superficial... La historia de España, sabida actualmente por una mayoría de filipinos, es una historia adulterada por la leyenda negra, y la desvirtuación de lo real [...] seleccionando únicamente lo malo que forzosamente ha de arrastrar una colonización (p. P. 36).

Y bien concluye:

Que todos los metales preciosos de su herencia sean fundidos, mantenidos por el calor del patriotismo y vertidos en el crisol del cristianismo, para que del mismo salga fraguado y moldeado el carácter y el alma históricos de una raza, homogénea en su diversidad y capaz de dirigir los destinos en esa parte difícil y algo ambigua del mundo, que geográficamente es el Este y el Sudeste de Asia (p. 38).

A modo de conclusión se puede afirmar que no cabe duda de que, por obvias razones, las simpatías de Adelina se dirijan a España y su herencia

lingüístico-cultural, sin embargo ella consigue poner de lado rencor y reivindicaciones inútiles para proponer un modelo cultural y civil que, además de posible, sea ventajoso y rentable, y que convierta los avatares de la historia en una oportunidad para su tierra. Adelina es capaz de presentar algunas pistas de reflexión interesantes y, en unos momentos, demuestra una muy aguda capacidad de penetración de la realidad de entonces. Se da cuenta, de la crisis de valores y de identidad que está devorando el corazón de la nueva República, y, aunque no lo diga, parece individuar en la política, una política alumbrada, el único instrumento eficaz para transformar Filipinas de una periferia colonial en una «heredera privilegiada».

ELIZABETH MEDINA

Otra autora que trata el tema de la identidad, y, por consecuencia, el de la herencia hispánica, es un escritora de hoy en día. Elizabeth Medina nació en Filipinas en 1954 y allí, viviendo en Quezon City y Makati, creció y se educó en los colegios de la capital. En 1973, emigró con su familia a los Estados Unidos, aquí en San Francisco y en Washington, residió durante casi diez años. Por el hecho de casarse con un chileno, en 1983 se estableció en Santiago de Chile y aquí sigue viviendo y trabajando como intérprete y traductora. Desde 1991 se dedica al estudio de la historia e identidad de Filipinas, intentando ponerlas en relación con la cultura latinoamericana. En 1998 ha publicado su traducción al inglés de la biografía de José Rizal, escrita por el insigne filipinista español Wenceslao Retana y Gamboa en 1907, obra maestra de las letras filipinas y que increíblemente la mayoría de los nativos desconoce por estar escrita en español.

Este mismo año acaba de publicar en Chile un interesante libro sobre el tema de la identidad filipina cuyo título es *Sampaguitas en la cordillera. Reencuentros en Chile*. En este libro, que se puede calificar al mismo tiempo de diario, colección de memorias familiares, relato de viaje, ensayo histórico-sociológico, Medina relata parte de su experiencia como inmigrante en Chile y de como esta experiencia de desarraigamiento le ha permitido redescubrir sus raíces étnicas y las fuertes huellas hispánicas presentes en su cultura filipina.

Sampaguitas en la cordillera se compone de tres partes: *Reflexiones*, *Descubrimientos* y *La historia en fotografías*. Es, al parecer, simplemente el relato de una investigación personal sobre eventos familiares ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial; casi con un tono de novela policiaca – aunque el ritmo es más relajado y no se trata de un texto de ficción – está construida con añicos, fragmentos de diálogos, documentos diferentes, materiales varios

y relatos sobre los personajes encontrados a lo largo de su camino. Medina narra la historia de su abuelo Emilio Medina Lazo, que fue rival político de Mariano Marcos (padre del presidente-dictador Ferdinand) y gobernador de la provincia de Ilocos Norte durante la invasión japonesa (1941-1945). Medina Lazo, acusado de ser colaboracionista, fue ejecutado por una unidad guerrillera de USAFFE (Fuerzas Armadas de Estados Unidos en el Lejano Oriente) en 1945, al salir los japoneses de la región.

Este libro es por lo tanto la crónica de un viaje a Filipinas en búsqueda de una posible “verdad” sobre los desconocidos hechos que afectaron a la familia Medina durante la guerra, sin embargo se convierte en una ocasión para reflexionar sobre los antecedentes de la nación filipina y la relación que este pueblo lleva con su pasado. Elizabeth Medina, para presentar su discurso y visualizarlo, utiliza dos símbolos de los mundos entre los que ella vive: la sampaguita que es una flor blanca, fragante y olorosa, una especie de oquideia, es la flor nacional de Filipinas; y la cordillera de los Andes que es el paisaje constante y típico de su país de adopción, país de sus hijos:

Nuestra flor nacional es de una belleza sencilla; su fragancia esparcida por la fresca brisa es especialmente exquisita en las noches, cuando la gente sale después de la cena para dar una vuelta y saludar a los vecinos que también salen a camina. Así era la vida en Filipinas cuando era pequeña ... En la Cordillera de los Andes, en Santiago de Chile, reencontré la magia de esas noches tranquilas, fragantes, en la cercanía de mis seres queridos (p. 7).

Curioso y singular es el recorrido existencial de esta autora que, ha peregrinado entre Asia y América compartiendo la suerte de muchos de sus connacionales obligados a la inmigración. Al final de su «odisea» lo que ha «reencontrado» en Chile, ha sido también, con orgullo y asombro, su propia y, por fin, global, no amputada, identidad filipina:

Descubrí el verdadero sentido de ser filipina, gracias a una serie de encuentros decisivos. Primero, mientras revalidaba la enseñanza media estudié por primera vez la historia colonial chilena; segundo, durante la cena navideña de 1990 en la embajada filipina, cuando conocí a Ángel García Crespo, quien había conocido a mi abuelo paterno, Emilio Medina Lazo, en el norte de Filipinas en 1944. El encuentro con Ángel iba a gatillar el tercero: un viaje al norte de Filipinas por primera vez en mi vida, a Ilocos Norte, la provincia de mi padre, para entrevistarme con gente que supiera algo sobre la muerte de mi

abuelo, ocurrida en 1945 (p. 8).

En la primera parte *Reflexiones*, Medina refleja su vida, sus experiencias a partir de la infancia y adolescencia hasta la vida de mujer adulta en países extranjeros y explica los presupuestos de su búsqueda de noticias sobre su abuelo. A través de la experiencia personal ofrece al lector el punto de vista en que los filipinos se ponen para mirar hacia sí mismos:

Los historiadores filipinos han escrito sobre la impasibilidad y fatalismo del pueblo, como si fueran la esencia misma de nuestro ser. Sin embargo, intuyo que son mecanismos de defensa contra la violencia sistemáticamente ejercida contra el ser indígena. El mismo fatalismo, junto con una religiosidad angustiada, se evidencia en otros pueblos subyugados [...] nuestro autoconcepto como pueblo, formado a fuerza de los continuos golpes del destino, es el de una nación profundamente traumada (p. 55).

Ella bien explica, retomando las palabras del «paradigmático historiador filipino» Teodoro Agoncillo, el supuesto carácter nacional señalado por la expresión tagala *bahala na* (“Venga lo que venga” o “Lo que será, será”):

Es un modo de enfrentar la vida animado por un sentido de fatalidad, y es esta fatalidad la que hace que el filipino sea como un niño. ¿Podrás pasar nuevamente por esa dolorosa experiencia? *Bahala na*. Él es grande y fuerte, ¡no hay forma que puedas ganar la contienda! *Bahala na*. Nuestras provisiones de comida están bajas y no podrán durar siquiera tres días. ¿Qué haremos? *Bahala na*. No estás preparado para dar el examen. *Bahala na*. Todo se deja al *bahala na*, al destino, ya que Dios sabe cuidar de sus hijos. Este fatalismo ha favorecido en el filipino la virtud o el vicio de la resignación. Por lo tanto se enfrenta al desastre o a la tragedia con ecuanimidad. Aparenta indiferencia frente al fraude y la corrupción. Se mantiene impasible ante el desastre personal. Pero es precisamente esta actitud de *bahala na*, la que le impide perder la razón. ¿No será que *bahala* viene originalmente de *Bathala*, el Dios supremo de los antiguos tagalos, y que *bahala na* significaba en tiempos antiguos: «Si Dios quiere»?

[...] Sin embargo, nuestra filosofía de *bahala na* tal vez tenga que ver con la resistencia a renunciar a la memoria de otros tiempos, marcados por la tranquilidad y la despreocupación.

Son cualidades opuestas a la seriedad y el dramatismo del carácter español, tan apegado a lo trágico y bizantino [...] En aquel mundo, *bahala*

na tenía sentido porque la supervivencia no era difícil. El diario vivir no se desenvolvía en medio de constantes amenazas que requerían de la vigilancia permanente (pp. 56-57).

De un *bahala na* “ecológico”, es decir en sintonía con el ambiente material y el universo mental del nativo, el indio filipino se ve de repente lanzado en el Renacimiento europeo y tiene que cambiar, con violencia, muchos de sus horizontes culturales y puntos de referencia. Así Medina explica, a través de una historia particular y personal, o sea la propia, la relación tormentosa de su nación con su pasado y con sus varios colonizadores, relación tormentosa que se refleja y resulta evidente en la formación cultural de los jóvenes. Recuerda ella, por ejemplo, el estudio de la historia nacional en la escuela, y como todo – ignorando el principio de causa/efecto – se configuraba como una serie de datos sin relación entre ellos, anillos quebrados de una cadena inexistente donde el origen de todo, según una visión eurocéntrica, estaba en el Tratado de Tordesillas, un simple detalle dentro del secular proceso de formación de los pueblos malayos de las islas del Pacífico:

314

Recuerdo mi primera lección de Historia Filipina cuando tenía trece años. La recuerdo sobre todo porque abrí un libro y lo primero que leí fue: «*Tratado de Tordesillas*», y aquella palabra extraña y fea: «*Bula*». No lograba entender qué significaba porque me era una voz del todo desconocida [...] Recuerdo que sentí ese día la misma emoción que sería el *leit motiv* de mi adolescencia, en mi relación con los educadores y la imagen que me transmitieron de Filipinas: desconcierto y no-identificación. La profesora nunca comentó la insólita arbitrariedad del Papa al dividir el mundo en dos, como si fuera una torta. Si nos hubiera contado la historia completa, a lo mejor no hubiéramos quedado tan perplejos (pp. 41-42).

En edad adulta, al entrar en contacto con la realidad de vida de unas tribus malayas semi-primitivas de la cercana Indonesia (los Toraya), la autora se entera, con conciencia, de cual debía de ser la realidad pre-española en su archipiélago, y se identifica también con esta realidad humana considerando esa historia parte también de su historia. La apropiación consciente de una parte de su historia hasta entonces ignorada, le lleva a comprender mejor el choque que tuvo que ser para los malayos el encuentro con los europeos, y la consecuente reacción de defensa por parte de los nativos, cuyo resultado es la actual aptitud de indiferencia:

Éramos del mundo de los Toraya. Llegaron los españoles y nuestra acompañada vida ... se vio abruptamente desestructurada [...] Algunos se resistieron [...] pero muchos más adoptaron las máscaras del servilismo y la inferioridad. Y llegamos a fusionarnos con esas máscaras hasta que el sufrimiento devino una parte intrínseca de nuestro ser (pp. 53 y 59).

Esta indolencia y servilismo son una constante de toda la experiencia colonial, una aptitud que en Filipinas tal vez se ha agudizado durante la época de dominio norteamericano. Esta nación, defensora de la libertad, ha rematado una relación de fuerte y humillante submisión: el civilizador yanqui consiguió ahogar la aspiración de libertad e independencia de la joven nación filipina y hasta consiguió borrar de la memoria, tanto personal como oficial y colectiva, la lucha por el poder; por esta razón la guerra filipino-norteamericana (1898-1901) que siguió a la cesión de Filipinas por parte de España, se conoce también como «guerra olvidada». Medina justa y curiosamente califica esos terribles genocidios pasados bajo silencio, como «el primer Vietnam, donde salió ganador Estados Unidos» (p. 62); al mismo tiempo nuestra autora se da cuenta de que también las atrocidades japonesas – tercer colonizador-invasor del archipiélago – fueron «escasamente transmitidas por las generaciones que sobrevivieron». Tras haber recorrido tantas épocas, la conclusión es la toma de consciencia de que no puede ser casual si:

No existe ningún monumento nacional, ni recordatorio a los caídos de la revolución filipina contra España, de los de la guerra filipino-norteamericana, o los de la Segunda Guerra Mundial (p. 71).

Por lo tanto Elizabeth Medina, a través de su obra, quiere dar cuenta de la evidente falta de memoria de los eventos pasados y de la falta de autoconsciencia civil que el pueblo filipino, por razones históricas y políticas, sufre. Una falta de autoconsciencia que nuestra escritora ha podido finalmente sanar sólo gracias a un desarraigamiento e inmersión en la realidad chilena; y a este respecto sorprende enormemente al lector que no hayan sido los diez años en los Estados Unidos la causa de este proceso de reflexión, sino el vivir en un país más parecido al suyo:

En Chile recuperé mi paraíso perdido, Filipinas, con reflexión, madurez y aceptación de la realidad en que vivimos (p. 7).

En Chile me vi obligada a asumir mi identidad étnica... Al radicarme

en Chile me di cuenta de que no era norteamericana (p. 76).

Y en Chile, a través del encuentro inesperado y casual con un paisano, tuvo la posibilidad de “reencontrarse” con la figura del «abuelo mítico», de toda su historia familiar y de una entera comunidad local y nacional. Nació en la autora el deseo de volver a su país «para descubrir todo lo que pudiera acerca de quién fue y de cómo murió» su abuelo; un viaje que es un viaje en el espacio pero también en el tiempo. El viaje de Elizabeth a Ilocos fue un verdadero «peregrinar» a esas remotas regiones de la memoria, en el norte de Luzón, conociendo “hermosos” «lugares perdido en el medio de la nada», hablando con testigos que pudieran proporcionarle trozos de verdad sobre sí misma, sobre su historia familiar y personal. A su regreso nació este libro, “testimonio” de esta operación de redescubrimiento de la memoria, porque el impacto con esta nueva y antigua realidad, desconocida racionalmente pero siempre llevada en sí, hace brotar la obligación de la escritura:

Voy a describir aquel viaje personal, que quisiera compartir, íntimamente convencida de que no es sólo mi historia, sino la de millones de filipinos que crecieron desconociendo el pasado de sus familias. En esas historias hay leyendas, mitos y fantasmas; lugares secretos y gente que todavía recuerda y puede servirnos de guía. Los lugares no son en realidad misteriosos... es la ignorancia y, tal vez, el temor, lo que los envuelve en el velo del misterio. Sin embargo, cuando encontramos el camino de retorno a ellos descubrimos que –lejos de sernos extraños– son «extrañamente» familiares; más importante aún, que iluminar el escenario de ese pasado ignorado satisface una profunda e ignota añoranza del alma: un secreto anhelo de volver y recuperar el punto de origen. Verificamos que el retorno llena una necesidad interna de completar las cosas, de poner ceremonioso y respetuoso fin a cada ciclo de la vida, y sacralizar los vínculos entre las generaciones, entre los vivos y los muertos [...] la importancia psicológica de tal acto trasciende el mero desvelar «hechos verídicos» o la realidad anecdótica. Tiene que ver con fundar el mundo, y ubicar nuestro centro; es un acto religioso en el sentido del reencuentro dentro de uno mismo con lo sagrado de la vida y de la existencia humana (p. 85-86).

Anima este libro la voluntad de que todo no se vuelva a perder de nuevo, ya que:

De niña sentí la necesidad de leer un escrito como éste y tal vez haya jóvenes hoy a a quienes les sirva (p. 8).

Se comprende que el esfuerzo de Elizabeth Medina sea el de tejer y reanudar todos los hilos perdidos a lo largo de la historia, para salvar añicos de un mundo que va desapareciendo:

Sólo quedaban leves huellas y pocos testigos... ya es un milagro haber podido escucharlos y recoger los escasos testimonios que presento. Hoy, después de quince años, mucho ya no existe” (p. 14).

En estas doscientas páginas la autora explica, a través de una historia particular y personal, la relación tormentosa de la nación filipina con su pasado y con sus colonizadores. Medina demuestra como los filipinos de hoy realmente parecen ser «hijos del trauma», es decir, inconscientes de su pasado, ajenos a una perspectiva histórica de los eventos que han condicionado su realidad, tanto material como psicológica y espiritual y ella bien individua las razones del desplazamiento que vive el filipino moderno, y sobre todo el intelectual, más aún el de habla hispana. Entre otras cosas, ella pone el acento en la actual pérdida de la herencia hispánica, que siente como algo sustancial del alma e identidad filipinas, y subraya como este olvido despoja a su país de la relación fundamental con la América hispánica, casi hermana gemela de Filipinas, la otra orilla del *mare nostrum* español, y de la cual Filipinas parece casi haberse destacado.

CONCLUSIONES

Filipinas heredera privilegiada y *Sampagiutas en la cordillera* son evidentemente dos escritos muy distintos por género, estilo, gusto, distancia temporal, por la historia personal de sus autoras, por la época y la inquietudes que expresan, sin embargo permiten observar la evolución, o mejor, la involución del problema de la identidad filipina en la época presente y el de la difícil «digestión» y asimilación de todos los hechos, choques y «accidentes» históricos de la vida de esta compleja comunidad nacional. Ambos escritos, en épocas diferentes, registran una situación de sufrimiento de una entera comunidad por el menoscabo de un bien, es decir el aporte hispánico, que es una parte importante de la identidad de esta nación. Nuestras dos autoras han tomado consciencia de este problema por razones muy diferentes, si Adelina percibe esta pérdida gracias a su herencia familiar, por pertenecer a una familia de origen española, Elizabeth se da cuenta del daño que representa el abandono del español, por desplazamiento cultural provocado en ella tras la inmigración a Latinoamérica; sin embargo ambas comparten la percepción,

nunca claramente confesada, de sentirse una “voz en el desierto”, unas “casandras” inescuchadas y desentendidas por el auditorio nacional. Ambas plantean, no ya una restauración del pasado, tanto imposible como inútil, sino una recuperación global de todo lo que ha constituido la fisonomía filipina hasta hoy, es decir toda herencia, tanto indígena como colonial, y reconocen en esta pluralidad problemática la riqueza única de Filipinas. Con de la Costa ellas también parecen afirmar que:

«Our national culture is not what we have in the beginning, it is what we have today. And what we have today is not what we have to begin with, it is also what we have made our own. It is this totality, with all its diversity of parts and complexity of structure, that we have any right to call the culture of the Filipinos» (Nick, 1988: 333).

Y efectivamente nuestras autoras, según una no tan ideologizada visión de la historia, tratan de considerar los acontecimientos no tanto como simples traumas violentos, como una serie de accidentes históricos que debían de un modelo ideal, sino como un fluir continuo de hechos y eventos que necesitan ser digeridos y asumidos hasta en su aporte conflictivo. Según una óptica muy peculiarmente femenina, reconocen en este fluir de eventos faustos y de derrotas, un abanico de opciones que brinda la posibilidad de sacar lo bueno de cada experiencia para proyectar un futuro capaz de valorar lo mejor de todas las aportaciones culturales. Fundamental en este sentido resulta el papel de la educación (y por lo tanto de la política), y, si la conferencia de Adelina propone válidas sugerencias, animando a que este país asiático aproveche su riqueza, el libro de Medina triste y claramente no puede no registrar como se han perdido muchas citas con la historia. En fin las dos, a pesar de sus personales simpatías y convicciones, amonestan a su pueblo que la herencia hispánica – como toda herencia – es tan propia e íntimamente filipina que no se puede ignorar o borrar, ya que, como escribía Nick Joaquin, «*it was Felipe Segundo who started the development of a national community by gathering us together under the sound of the bell*» (Ibidem, p. 410).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

«Revista filipina» en [http:// revista.carayanpress.com](http://revista.carayanpress.com)
AA.VV., *La Importancia de la cultura hispana para el Pueblo filipino. Charla en el Ateneo Obrero de Gijón*, 28 junio 2001, en <http://www.geocities.com/Tokyo/Pagoda/7029/conferliz.html>

- AA.VV., *A Hispanized Philippines: A Good Option?*, marzo 2000 en <http://www.univie.ac.at/Voelkerkundelapsis/aufil/history/medina1.htm>
- AA.VV., *Extracto del cuento corto 'Dumalaw si Rizal/ El Regreso de Rizal'*, 2005 en <http://www.geocities.com/Tokyo/Pagoda/7029/rizalxxi.html>
- AA.VV., *Filipinas Hispanizada: Una Buena Opción?*, Otoño 2000 [http://revista.carayanpress.com/ Archivos](http://revista.carayanpress.com/Archivos).
- AA.VV., *Una Mirada Alternativa a la Historia Colonial Filipina*, Invierno 2001, [http:// revista.carayanpress.com/ Archivos](http://revista.carayanpress.com/Archivos).
- ALINEA, Estanislao, *Historia analítica de la literatura filhispana*, Quezon City, Universidad Ateneo de Manila, 1964.
- ÁLVAREZ TARDIO, Beatriz, *Adelina Gurreea Monasterio: Vida y obra. Estudio y antología*, Manila, Archivo Nacional de Filipinas - Records Managements and Archives Office, por publicar.
- AZARCÓN, Pennie S., *Kamalayan: Feminist writings in the Philippines*, Quezon City, Pilipina, 1987.
- BRILLANTES, Lourdes, *80 años del premio Zóbel*, Manila, Instituto Cervantes y Fundación Santiago, 2000.
- CALVO DE AGUILAR, Isabel, *Antología biográfica de escritoras españolas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954.
- COLOMÉ Y PUJOL, Delfín, *La caución más fuerte*, Manila, Instituto Cervantes, 2000.
- Extracto de: «Rizal According to Retana: Portrait of a Hero and a Revolution»*, septiembre 1998 en <http://www.univie.ac.at/Voelkerkundelapsis/aufil/rizal/retana2.htm>.
- FAROLÁN, Edmundo, *Literatura filipino-hispana: una breve antología*, Manila, Versman, 1980.
- GALLO, Andrea, *La literatura hispanofilipina hoy: Adelina Gurreea Monasterio, Edmundo Farolán Romer, Edwin Agustín Lozada*, Università "Ca'Foscari" Venezia, 2004 (tesi di laurea).
- GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, *Estampas y cuentos de la Filipinas Hispanica*, Madrid, Editorial Clan, 2001.
- GARCÍA CASTELLÓN, Manuel, *Introducción a «La doncella que vivió tres vidas» (Un cuento de Adelina Gurreea)*, en «Revista Filipina», ISSN 1496-4538, Tomo V No. 4, Primavera 2002.
- GÓMEZ RIVERA, Guillermo y otros, *La literatura filipina en relación al nacionalismo filipino*, Manila, EPFL, 1978.
- GURREEA MONASTERIO, Adelina, *Cuentos de Juana*, Madrid, Imprenta de Prensa Española, 1943.

GURREA MONASTERIO, Adelina, *A lo largo del camino*, Madrid, Círculo Filipino, Tall. Gráfico Gaspaje, 1954.

GURREA MONASTERIO, Adelina, *En agraz*. Madrid, Graf. Dante, 1968.

GURREA MONASTERIO, Adelina, *Filipinas, auto histórico-satírico*, Valladolid, Imprenta Agustiniiana, 1954.

GURREA MONASTERIO, Adelina, *Filipinas, heredera privilegiada; decía ayer, digo hoy*. Madrid, Círculo Filipino, Tall. Gráfico, 1954.

GURREA MONASTERIO, Adelina, *Más senderos*, Madrid, Imp. Sue. de Rivadeneyra, 1967.

GURREA MONASTERIO, Adelina, *Rizal en la literatura hispano-filipina*. Discurso de ingreso en la Academia Filipina. Manila, University of Santo Tomás Press, 1967.

JOAQUIN, Nick, *Culture and History*, Pasig City, Anvil, 1988.

MARIÑAS OTERO, Luis, *La literatura filipina en castellano*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

MEDINA, Elisabeth, *Discovering My Filipinas in Chile* en Kalaw-Tirol L., *From Amercia to Africa: Voices of Filipina Women Overseas*, New York, FAI Resource Management, 2000.

320

MEDINA, Elisabeth, *Sampaguitas en la cordillera. Reencuentros con Filipinas en Chile*. Santiago de Chile, Ril Editores, 2006.

MEDINA, Elisabeth, *Rizal According to Retana: Portrait of a Hero and a Revolution*, Santiago de Chile, Virtual Ediciones, 1998.

ORTIZ ARMENGOL, Pedro, *Letras de Filipinas*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1999.

UNAMUNO, Miguel de, Epílogo a *Vida y Escritos del Dr. José Rizal* de W.E. Retana. Edición digital y notas de Elizabeth Medina, en <http://www.ensayistas.org/filosofos/filipinas/rizal/unamuno.htm>

Who Was Wenceslao Emilio Retana?, septiembre 1998 en <http://www.univie.ac.at/Voelkerkundelapsis/aufi/rizal/retana1.htm>.

MODELO FEMENINO EN LA PRENSA INGLESA DEL SIGLO XVIII

M^a del Rosario GARCÍA-DONCEL HERNÁNDEZ
Universidad de Cádiz

Desde finales del siglo diecisiete, las publicaciones periódicas inglesas se perfilaron como una fuerza cultural importante que iba incrementando su poder con el paso del tiempo, llegando a un notable desarrollo durante el siglo dieciocho. Las causas que propiciaron la rápida expansión de estas publicaciones, que se asentaron como un género propio con gran éxito comercial, han sido tradicionalmente relacionadas con los cambios sociales y económicos que tuvieron lugar en Inglaterra (Cfr. Stephen, 1904)¹.

Lo cierto es que hubo un incremento de lectores y que gran parte de esa nueva audiencia estaba formada por mujeres. Existen, sin duda alguna, diversas razones para explicar el aumento de mujeres lectoras durante el siglo dieciocho, siendo una de ellas los cambios producidos en el hogar por una imparable revolución industrial. Las mujeres de clase media y alta, liberadas, por un lado, de muchas de sus tediosas tareas domésticas, y exentas, por otro, de la posibilidad de ejercer cualquier actividad profesional fuera del hogar, pues lo impedía su estatus de señora acomodada, se encuentran de pronto dueñas de un tiempo libre que no saben cómo llenar. Muchas de ellas se vuelven hacia la literatura, como lectoras o escritoras, o como ambas cosas a la vez.

Pero no son sólo novelas, aunque sean las más demandadas, lo que estas lectoras consumen, también las publicaciones periódicas vienen a llenar su tiempo con información variada y entretenida. Aunque es difícil precisar cuántas de sus horas ociosas son empleadas en actividades literarias, sí podemos deducir que no fueron pocas, a juzgar por la atención que recibieron de los editores de las publicaciones periódicas, siempre deseosos de incrementar sus ingresos económicos, y también por el número de novelas escritas por mujeres que vieron la luz durante el siglo dieciocho.

Curiosamente, y a pesar de que la presencia de la mujer en el ámbito de la letra impresa es cada vez más frecuente, el mundo editorial está regido por los varones; y es en este mundo eminentemente masculino en el que irrumpe de lleno Eliza Haywood², la primera mujer que edita una publicación periódica pensada y dirigida a las mujeres (Cfr. Frisbie Whicher, 1915; Spender, 1986).

Cuando en 1744 apareció la primera entrega de *The Female Spectator*, Eliza Haywood era ya una autora conocida por el público, fundamentalmente por sus novelas, siendo la primera de ellas *Love in Excess*, publicada en 1720,

uno de sus mayores éxitos literarios³. Su reaparición en el mundo literario, después de unos años de silencio⁴ (Cfr. García-Doncel Hernández, 1996: 84-85), es como flamante editora de *The Female Spectator*, publicación mensual de la que hubo 24 entregas entre los años 1744-1746.

La nueva publicación se asemeja a su antecesor más cercano: *The Spectator*, el famoso periódico de principios del dieciocho, creación de Joseph Addison y Richard Steele. De él toma nuestra editora parte del título, añadiendo el término clave “Female”, con la clara intención de captar la atención del público lector femenino; aspecto éste que es pertinente resaltar aquí ya que Eliza Haywood quiere ante todo individualizar a las mujeres como grupo social, mostrando, al hacerlo así, su convencimiento de que ellas, por su naturaleza femenina, tienen unas necesidades diferentes. También sigue, en lo que a la estructura de su publicación se refiere, un esquema similar al que podemos encontrar en *The Spectator*; es decir, cada entrega tiene como base un ensayo, escrito en un tono informal, que suele ser sobre algún asunto referente a la moralidad. Normalmente comienza con una enunciación del tema a tratar, que ilustra después con alguna historia a modo de ejemplo, para terminar con una conclusión. Tampoco faltan las cartas de las lectoras, y de algún que otro lector.

322

Aunque *The Female Spectator* reproduce algunos aspectos de su más directo antecesor, existen, sin embargo, claras diferencias entre ambos. Los dos están escritos en un estilo coloquial, siendo más breves y llenos del ingenio típico de la época los de *The Spectator*. Sin embargo, y aunque Addison y Steele intenten atraer a un público lector femenino, el contenido de su publicación refleja más bien el tipo de temas que tradicionalmente se consideran dentro de la esfera del interés masculino⁵. Por otra parte, los que aparecen en la publicación de Eliza Haywood son mucho más extensos, quizás de una lectura menos fluida, pero muestran un mundo completamente distinto. Aquí, el interés y la atención se centran en aquellos temas que tradicionalmente se han considerado apropiados de la esfera femenina: el amor, el cortejo y matrimonio, la relación entre padres e hijos, la educación de la mujer, la conveniente dirección del hogar, el correcto comportamiento moral y social, etc. Es ésto precisamente lo que hace a *The Female Spectator* diferente: la convicción de su editora de la existencia de una audiencia determinada por el género, con unos intereses específicos; y, también, su deseo de compartir con estas lectoras, todo aquello que, como grupo, les afecta más directamente. Podríamos decir que tienen, editora y lectoras, un objeto de interés común: la mujer, y, por ende, todo lo que a ella, en mayor o menor medida, le afecte. Y es también la mujer el objeto central del estudio de estas páginas.

Partiendo del indiscutible valor que las publicaciones periódicas tienen como elemento socializante, aspecto éste que coinciden en destacar todos los estudiosos que se han adentrado en el tema de la prensa y en el que no vamos a detenernos pues nos alejaría de nuestra argumentación central, cabría preguntarse ahora qué cualidades, qué virtudes y comportamientos morales, son los que se fomentan más entre las lectoras. Se trataría, en definitiva, de analizar qué tipo de mujer se vislumbra como modelo a seguir a través de las páginas de *The Female Spectator*. Para esta tarea nos hemos centrado en el análisis de las distintas entregas que conforman los cuatro volúmenes de la publicación de Eliza Haywood.

Teniendo nuestra editora el propósito claro de instruir y a la vez ser práctica, como ella misma comenta en la introducción, no sólo da consejos, critica o anima respecto a determinadas cualidades morales, sino que también los ilustra con curiosas historias a modo de ejemplo; historias que recuerdan sus habilidades como novelista y que son, sin duda alguna, más perdurables en la memoria de su audiencia femenina y, por lo tanto, más capaces de producir el efecto deseado. Así, y concretamente respecto al ingenio en la mujer y a la valoración que le merece, narra la historia del joven matrimonio Dorimon y Alithea. El joven esposo se lamenta de estar ya casado cuando conoce a una joven “who had charms for him, which he had never seen in the whole sex before”. Estos encantos que señala Dorimon no son otros que las dotes discursivas y el ingenio que la joven muestra en su conversación con él. Y es interesante resaltar que Eliza Haywood centra aquí precisamente, en su ingenio, el poder de tan irresistible atracción (Haywood, 1748, Vol. I, Book 6: 288)⁶.

A veces, Haywood es más breve y directa con sus ejemplos (la historia de Dorimon y Alithea se alarga durante catorce páginas) como, por ejemplo, cuando cuenta la anécdota de la joven que encandila por su belleza a Carlos II de Inglaterra, y, sin embargo, estropea con su torpe conversación toda la magia que había provocado en él, haciendo exclamar al mismísimo rey:

“Fair and foolish! What a pity it is, when a woman loses by her tongue, all the advantages her eyes have gained!” (Haywood, 1748, Vol. II, Book 12: 309).

O cuando narra el duelo lingüístico que se establece entre una joven y un pomposo y conocido galán de moda al que ella vence, dejándolo en ridículo en público, simplemente con la palabra, con la respuesta rápida e ingeniosa. La

aprobación de Haywood por la agudeza discursiva de la joven queda reforzada cuando comenta como colofón a su narración:

“and he having nothing to return to a piece of satire which had so much truth in it, went out of the room ready to burst between shame and unavailing spite, leaving his fair antagonist to receive all praises her ready wit and presence of mind deserved” (Haywood, 1748, Vol. I, Book 4: 190).

Nuestra editora siempre se manifiesta en las páginas de *The Female Spectator* a favor de una mejor educación para la mujer, aunque también hay que señalar que lo hace dentro de las enseñanzas que tradicionalmente se han considerado propias del ámbito femenino; anima a la lectura, sobre todo la de la filosofía, y recomienda la reflexión, actividad que, además para ella, está ligada a la inteligencia.

Destaca Haywood la reflexión como actividad beneficiosa no sólo para el desarrollo del espíritu sino también como útil instrumento para evitar errores de comportamiento, actos irreflexivos que provocan la infelicidad. Como le ocurre a Belinda, joven irreflexiva y coqueta, protagonista de uno de sus relatos, que, con su comportamiento alocado, provoca tensiones, malentendidos y desgracias entre los que la rodean (Cfr. Haywood, 1748, Vol. I, Book 4: 171-181). Por ello, nuestra editora recomienda a sus lectoras cierto aislamiento: la soledad, de vez en cuando, precisa Eliza Haywood, es una vía eficaz que puede ayudar a la necesaria reflexión (Cfr. Haywood, 1748, Vol. I, Book 4: 193-205)⁷.

En las entregas de *The Female Spectator* que configuran el volumen primero, concretamente en el libro sexto, Eliza Haywood introduce la discusión de una cualidad en el ser humano que ella trata de describir como:

“that which attracts the most lasting admiration, gives the greatest charm to every thing we say or do, and renders us amiable in every station, and through every stage of life. [...] it is, indeed, no other than affability of manners and behaviour, or what is commonly called good-nature”. Se apresura Haywood a precisar que habla, por supuesto, de una bondad sincera no fingida, una bondad natural que es el resultado de poseer también sensatez ya que, en su opinión, ambas suelen ir juntas⁸.

Es interesante resaltar que Eliza Haywood desarrolla su argumentación a favor de esta cualidad dirigiéndose a ambos sexos, hombres y mujeres,

utilizando el término “person” en el texto original, pero, sin embargo, individualiza al sector femenino cuando especifica los resultados negativos de su ausencia ya que, para ella, la carencia de bondad natural es peor en la mujer que en el hombre, como suele ocurrir con todos los otros vicios, apostilla Haywood. La mujer dominante y de mal temple se merece tanto el rechazo de las de su propio sexo, como también ser ridiculizada y objeto de burla por parte del masculino, exclama.

La ausencia de esta bondad natural que la editora preconiza, no sólo muestra una depravación en el carácter y en el comportamiento de la mujer sino que también causa estragos en su físico, dando un aspecto desagradable a las facciones de la cara. La maldad es para la belleza peor que la viruela, dice Haywood. Son tantos los daños que el rostro acusa que, añade con cierta ironía, si aquéllas que no reparan en tiempo ni en dinero cuando se trata de mantener o de aumentar sus encantos personales, se detuvieran a considerarlo, veríamos prodigiosos cambios en el comportamiento de muchas mujeres.⁹

Softness and affability should go hand in hand with modesty.

Modesty is the characteristic of our sex

I have more than once recommended softness as the most prevailing,
as well as becoming arms we have to combat with (Haywood, 1748,

Vol. I, Book 6: 272; Vol. I, Book 5: 240; Vol. III, Book 13: 21).

Éstas son algunas de las afirmaciones que aparecen en las páginas de *The Female Spectator* que ilustran la insistencia de la editora en resaltar la figura de la mujer dulce, afable y sencilla como modelo a seguir. Es interesante señalar que Eliza Haywood las alabe y fomente entre sus lectoras no sólo como cualidades que merecen el respeto y el cariño de los demás, sino que lo haga también con fines mucho más prácticos como es el hecho de señalar su utilidad como arma apropiada de defensa. Su opinión al respecto queda todavía más clara, si es que existía alguna duda, en los ejemplos que narra.

Son varias las historias en las que trata la infidelidad conyugal y las reacciones de la pareja frente a ella. De entre todas destacamos dos, elegidas porque en ellas sus protagonistas asumen posiciones contrarias en relación con las cualidades de la mujer que se están analizando, y también por estar contenidas en el mismo volumen, es decir, en entregas sucesivas, como si la editora quisiera propiciar la inevitable comparación entre ambas.

La primera de estas historias la cuenta Eliza Hatwood para criticar la desagradable propensión que tienen las mujeres al cotilleo¹⁰ y, sobre todo, para

ilustrar las nefastas consecuencias de esta actividad para quienes la cultivan. Zimene y Philamour forman un matrimonio joven y aparentemente feliz. Los problemas empiezan para la pareja cuando una amiga de la esposa le cuenta a ella que Sophronia, una joven conocida por vanagloriarse de su honradez y castidad, tiene encuentros privados con un caballero. Las amigas idean un plan para saber quién es el joven galán que mantiene esas relaciones secretas con Sophronia, y terminan descubriendo que el amante no es otro que el marido de una de ellas, Philamour.

Las consecuencias de este descubrimiento cambian radicalmente la vida de sus protagonistas: la esposa se retira a vivir al campo, el marido acepta un destino militar que lo aleje de allí para no oír los comentarios que sobre él circulan por la ciudad, y la amante entra en un convento pues no se atreve ni a aparecer “in a place where she had been detected in a fault she had so severely censured in others”¹¹.

Aparte de la constatación del poder que la opinión social puede llegar a ejercer sobre sus miembros, elemento común en la decisión final de los tres protagonistas, Eliza Haywood se detiene en otro asunto que le interesa más destacar ahora y con el que retomamos el análisis iniciado líneas arriba: la dulzura y la afabilidad en la mujer como armas apropiadas de defensa.

Resulta interesante la descripción detallada que hace Haywood de la reacción violenta de Zimene al descubrir la infidelidad de su marido, de la forma en que se lanza sobre Sophronia, y de cómo él se interpone entre ambas al tiempo que le recrimina a Zimene lo inapropiado de su proceder. A lo que la enfurecida esposa contesta de forma todavía más agresiva, insultándole e ,incluso, escupiéndole a la cara.

Eliza Hyawood reprueba con firmeza este comportamiento de la esposa, y lo hace considerándolo no sólo como algo impropio del sexo femenino sino también como una forma de actuar poco efectiva pues, al final, Zimene termina teniendo que abandonar su casa de la ciudad para vivir sola en el campo, alejada de todo lo que la hacía feliz. Merece la pena destacar los últimos párrafos que la editora dedica a la protagonista pues resumen la lección que las lectoras de *The Female Spectator* debían sacar de su historia:

Unhappy Zimene! How great a pity was it that she could not command her temper!- softness would have easily accomplished what rage could never bring about; [...] The behaviour of Zimene also may shew (sic) our sex how little is to be got by violence, and a too haughty resentment: -patience, and a silent enduring an infringement on those rights which marriage gives us over

the heart and person of a husband , is a lesson, which, I confess, is difficult to practice; yet, if well observed, seldom fails of bringing on a sure reward (Haywood, 1748, Vol. III, Book 13: 19-21).

Un comportamiento diferente al descrito, puede asegurar una recompensa: la recuperación del marido por parte de la esposa, como se encarga Haywood de ilustrar en la segunda historia que vamos a analizar. Es el relato de lo que acontece a otro matrimonio, el formado por Eudofia y Severus¹² (Cfr. García-Doncel Hernández, 1996: 96 y ss.); un ser, por otra parte, definido como tosco, alguien “who like too many of his sex, had got it into his head, that women were created only to be the slaves of men” (Haywood, 1748, Vol. III, Book 13: 24).

De nuevo, la armonía en la que vive la pareja es rota por la infidelidad de él, pero esta vez el desenlace es muy distinto al anterior. La clave de esta diferencia está en el carácter dulce y paciente de la esposa, Eudofia, quien, aún conociendo el comportamiento de su marido, continúa tratándolo con el mismo afecto y amabilidad de siempre, llegando incluso a aceptar en su propia casa a la amante. Eudofia, que como recalca Eliza Haywood tiene, además de las cualidades mencionadas, sentido común, va ideando un plan de actuación en el que la dulzura de carácter y la paciencia son la base principal de su forma de comportarse.

Haywood se cuida bien de destacar las cualidades que hacen triunfar a Eudofia, que son las mismas que consiguen atraer la admiración de Severus. Y es también esa misma disposición dulce y afable de ella la que se resalta cuando, al final de la narración, el marido pronuncia un discurso lleno de arrepentimiento y de promesas de enmienda. El hecho es que la forma de proceder de Eudofia, llevada a cabo en silencio, como también se encarga de reasaltar Haywood, es mucho más efectiva pues al final consigue lo que quiere, es decir, que el marido abandone a la amante y regrese con ella.

Como puede observarse, el comportamiento aconsejado a las esposas en el caso de la infidelidad del marido es el que se ha considerado tradicionalmente como más apropiado para la mujer; es decir, paciencia, silencio y dulzura, aun en los momentos más adversos. Eliza Haywood adopta en este tema concreto una actitud convencional que recuerda la mantenida por los que antes que ella, hombres en su mayoría, se habían interesado por el tema (Cfr. García-Doncel Hernández, 1996: 96 y ss.); incluso parece reflejar la posición más conservadora de la misma según la cual es responsabilidad de la mujer mantener la armonía en el matrimonio.

Por otro lado, hay pocos ejemplos de esposas infieles en las páginas de *The Female Spectator* (a veces son simples sospechas provocadas por su comportamiento¹³), pero los que hay son suficientes para comprobar el claro rechazo moral y social que provoca un acto de este calibre cuando es realizado por el sexo femenino. La infidelidad de la esposa suele ser, además del motivo de su propia ruina, la causa de las desgracias que les sobrevienen a los miembros de su familia¹⁴.

La diferencia en el tratamiento del tema de la infidelidad en el matrimonio, refleja perfectamente la realidad del momento: dos mundos, el masculino y el femenino, que van definiéndose por oposición. El esquema familiar que se suele asociar con el “ideal femenino victoriano” del siglo diecinueve comienza a forjarse a finales del diecisiete. Es durante el siglo dieciocho cuando términos como: masculino, femenino, público, privado, hogar, mundo exterior, etc., van tomando posiciones contrarias en las que la definición de cada uno de ellos se determina precisamente por la de su opuesto (Shevelov, 1989: 10).

Como señala Helen Koon en el estudio que realiza sobre Eliza Haywood (Cfr. Koon, 1978: 46), el honor es un tema crucial que está siempre presente en las publicaciones de la época, y términos como moralidad, pasión, naturaleza, etc., son utilizados con frecuencia por los autores en sus escritos. Sin embargo, el significado real de estas palabras está determinado, en gran medida, por el sexo de la persona en cuestión.

En lo que se refiere a la mujer, la honra es un bien muypreciado para ella, tanto que su gran meta, conseguir un matrimonio ventajoso, podría peligrar seriamente si la pierde. Por eso, y porque Eliza Haywood mantiene ante todo una actitud pragmática para con sus lectoras, es por lo que tenemos en las páginas de *The Female Spectator* más ejemplos que ilustran historias de jovencitas irreflexivas, coquetas y pagadas de sí mismas, comportamientos todos explícitamente reprobados por nuestra editora, que se fugan de sus casas con amantes, generalmente no queridos por los padres o tutores, provocando la vergüenza de sus familias y, en muchos casos, el ostracismo social¹⁵.

Veamos como muestra en las páginas de *The Female Spectator*, la reacción de un padre, Alvario, y la de todo el entorno de la joven, cuando se entera de que su hija se ha fugado:

“Alvario was like a man deprived of reason; all her kindred and friends were inconsolable; every one that wished her well, amazed and shocked, and the whole town full of no other subject of discourse” (Haywood, 1748, Vol. I, Book 5: 229)¹⁶.

En lo que se refiere a la sencillez, la otra cualidad destacada en las páginas de *The Female Spectator*, y que Eliza Haywood señala como “la característica de nuestro sexo”, está estrechamente ligada a las otras cualidades analizadas anteriormente, y, para corroborarlo, nada mejor que recordar las palabras, ya citadas, de la editora: “Softness and affability should go hand in hand with modesty”, y añadía:

“Modesty is the characteristic of our sex; it is indeed the mother of all graces for which we can merit either love or esteem: sweetness of behaviour, meekness, courtesy, charity in judging others [...] it is the guardian of our chastity and honour and when it is once thrown off, every other virtue grows weak” (Haywood, 1748, Vol. I, Book 5: 240).

Como refuerzo de esta imagen de mujer sencilla, son varias las referencias, bien a través de historias o de cartas de lectoras, incluso de algún que otro lector, que aparecen en *The Female Spectator* en contra de la vanidad femenina y del deseo de ser admirada¹⁷. Se exhorta pues a cultivar la sencillez frente a la sofisticación. A la mujer sofisticada se le critica no sólo por la afectación en su forma de vestir y arreglo personal, sino también, y sobre todo, por sus modales y comportamiento en público.

Resulta interesante destacar la carta de un lector, publicada en una de las entregas del volumen tercero, que se detiene en su escrito para censurar precisamente la conducta artificial, los gestos exagerados y modales afectados de algunas mujeres, que sólo consiguen con ello, según sus palabras, que los hombres no las respeten: “it is that kind of affectation in the manners, which, more than all I have mentioned, deprives them of that respect they would otherwise command from our sex” (Haywood, 1748, Vol. III, Book 17: 238).

Los comentarios de este lector nos llevan a cuestionar si la figura de mujer que se perfila como modelo a seguir en las páginas de *The Female Spectator* es también deseable para el hombre. Es más, podríamos ir más allá con la pregunta y pensar si Eliza Haywood alaba y recomienda ciertas cualidades morales en la mujer simplemente por el valor intrínseco de estas virtudes, porque pueden ayudarles a ser mejores personas, o lo hace por otros motivos.

En primer lugar, conviene resaltar que Eliza Haywood, con sus opiniones acerca de las cualidades morales y los comportamientos sociales más deseables en la mujer, mantiene, en un sentido global, una postura tradicional,

exhortando a sus lectoras a la dulzura de carácter, la afabilidad, sencillez y castidad. En ello se diferencia poco de los editores de otras publicaciones contemporáneas, y también de los autores de los conocidos manuales de conducta para jovencitas que tanto proliferaron durante el dieciocho. Su modelo de mujer se perfila dentro de los márgenes adecuados que podrían hacer de ella una esposa cotizada, meta última, no podemos olvidarlo, del sexo femenino. Es por ello por lo que, a pesar de su manifiesta intención de hacer una publicación pensada y dirigida a las mujeres, en las páginas de *The Female Spectator* aparece a veces, como hemos comprobado unas líneas más arriba, una voz masculina que refrenda con sus declaraciones las opiniones suscritas. Y no podría ser de otra forma si recordamos, por un lado, la mentalidad práctica y la actitud protectora que la editora mantiene en todo momento con su audiencia femenina, y, por otro, la vulnerabilidad económica de la mujer que la hacía depender, en todas las etapas de su vida, de un varón.

Pero también es cierto que frente a este lado más normativo de Eliza Haywood hay otro menos convencional que se manifiesta, sobre todo, cuando a través de sus artículos quiere inculcar en sus lectoras el deseo de aprender, de que cultiven la mente para que puedan desarrollarse como personas. Es precisamente en su firme convicción de que las mujeres poseen las mismas capacidades intelectuales que los hombres en donde Haywood se desmarca con mayor claridad de los escritores contemporáneos:

“There is, undoubtedly, no sexes in souls, and we are as able to receive and practice the impressions, not only of virtue and religion, but also of those sciences which the men engross to themselves, as they can be” (Haywood, 1748, Vol. II, Book 10: 189-190).

Y es también claramente diferente su postura protectora hacia la mujer, de modo que, a veces, sus consejos y recomendaciones parecen dictados más para conseguir su seguridad que el cultivo de una determinada virtud.

Por otro lado, parece indudable, a juzgar por los números editados y por las cartas de las lectoras, el papel que *The Female Spectator* tuvo como impulsor de determinadas cualidades y comportamientos sociales para el sexo femenino. Eliza Haywood, aun moviéndose dentro de los estrechos límites marcados por la convención social, desea, y en ello se diferencia también de la mayoría de sus contemporáneos, aunar las exigencias de comportamiento de la sociedad para las mujeres con la seguridad y felicidad que reivindica para ellas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FRISBIE WHICHER, G., *The Life and Romances of Mrs. Eliza Haywood*, New York, Columbia Univ.Press, 1915.
- GARCÍA-DONCEL HERNÁNDEZ, M. R., “Prensa Femenina Inglesa: los comienzos”, en *La Mujer en la Literatura de Habla Inglesa* (García-Doncel Hernández, ed.), Cádiz, Universidad de Cádiz, 1996.
- HAYWOOD, E., *The Female Spectator*, 4 vols., London, T.Gardner, 1748.
- KOON, H., “Eliza Haywood and The Female Spectator”, *The Huntington Library Quarterly*, vol. 42, London, H.E. Huntington Library, 1978.
- SHEVELOW, K., *Women and Print Culture. The Construction of Femininity in the Early Periodical*, London, Routledge and Kegan, 1989.
- SPENDER, D., *Mothers of the Novel*, London, Pandora, 1986.
- STEPHEN, L., *English Literature and Society in the XVIII Century*, London, 1904.

Notas

- 1) En este aspecto, hay que resaltar la conocida argumentación que Ian Watt desarrolla en su obra *The Rise of the Novel* (1987), donde establece una relación entre el ascenso de la novela inglesa y la emergencia de una nueva clase social, pujante, acomodada y con deseos de instruirse. Muchos de sus argumentos pueden hacerse extensibles al incipiente periodismo que acababa de iniciar su andadura también con claras pretensiones de instruir y entretener.
- 2) No hay acuerdo entre los críticos sobre el año concreto de su nacimiento, situándolo entre 1690-91 y 1693.
- 3) Llegaron a realizarse seis ediciones en cinco años y rivalizó en popularidad con novelas tan conocidas por el público como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift. Sin embargo, y a pesar del éxito de ventas, Haywood recibió también duras críticas por las claras alusiones al comportamiento pasional de sus personajes.
- 4) Al poco tiempo de la publicación de su obra *Memoirs of a Certain Island Adjacent to the Kingdom of Utopia*, en 1725, Eliza Haywood recibió una dura crítica del hombre de moda por excelencia, Alexander Pope, poeta y guía del nuevo gusto neoclásico. Fuera por esta razón o no, lo cierto es que Haywood cesó en su extraordinaria producción como escritora, callando durante años.
- 5) Nos referimos a temas que tratan de política nacional y extranjera, análisis de debates parlamentarios, etc.
- 6) “who had charms for him, which he had never seen in the whole sex before”; “every answer she made to what he said seemed to him to discover a profusion of wit, and gave him the most longing desire to be acquainted with her”.
- 7) Como suele ser habitual en ella, Haywood refuerza su opinión sobre la conveniencia de la soledad con la narración de una historia en la que el protagonista, esta vez un

noble francés, cultivado, rico e influyente, se aísla voluntariamente de su familia y del amplio círculo social que normalmente le rodea, para llevar una vida de ermitaño, estar en soledad y así poder reflexionar, ya que: “The mind, said he, requires some relaxation as well as the body” (Haywood, 1748, Vol. I, Book 4: 196).

8) “It was always my opinion that good-sense will make good-nature [...] I never can believe a person can be possessed of the one, without some share of the other” (Haywood, 1748, Vol. I, Book 6: 264).

9) “Ill-nature is a greater enemy to beauty than the small pox ever was; it gives a disagreeable depth to all the lines of the face”. Eliza Haywood continúa con una descripción demoledora de los efectos que produce: “it sinks the cheeks; throws a disagreeable deadness or a fiery redness into the eye, according as the malady proceeds from an excess of phlegm or cholera; it swells the lip, fades the complexion, contracts the brow, and brings on a decay before the time: sure, if they who plume themselves chiefly on their attractions would consider this, it would occasion a prodigious alteration in the behaviour of many of them!” (Haywood, 1748, Vol. I, Book 6: 272).

10) “This is a fault charged more generally on our sex than the other; and, I am sorry to say, with but too much justice” (Haywood, 1748, Vol. III, Book 13: 1).

11) La cita completa en el original es como sigue: “after which Zimene retired into the country where she still lives; and Philamour accepted a commission in the army, merely to avoid the discourses which he could not help hearing in town, in all company on this affair. As for Sophronia she went directly to Dunkirk, and entered herself a pensioner in a monastery, not being able to shew (sic) her face any more in a place where she had been detected in a fault she had so severely censured in others (Haywood, 1748, Vol. III, Book 13: 21).

12) La historia en cuestión va precedida por la carta de una lectora que alaba profusamente el comportamiento “ejemplar” de Alithea. Se refiere a la protagonista de uno de los últimos relatos del primer volumen, donde se narra el caso de Alithea, la esposa que vive durante dos años las infidelidades de su marido Dorimon sin perder la paciencia ni la dulzura. (Haywood, 1748, Vol. I, Book 6: 287-310).

13) Incluso esta sospecha censura Haywood ya que para ella “it is the duty of every married woman to behave so as not even to be suspected” (Haywood, 1748, Vol. I, Book 4: 182).

14) Cuenta Haywood el caso de la esposa que abandona a su marido y a su hijo pequeño para fugarse con su amante a Francia, y apostilla: “to the eternal ruin of all that ought to be dear to womankind” (Haywood, 1748, Vol. I, Book 3: 136).

15) Tema que seguirá siendo tratado en muchas de las novelas del diecinueve, por ejemplo, en *Pride and Prejudice*, la conocida obra de Jane Austen, donde la autora describe la angustia de las hermanas Bennett, Jane y Elizabeth, que temen que sus proyectos de posibles y ventajosos matrimonios se derrumben por completo ante la noticia de la fuga de su hermana Lydia, de tan sólo quince años, con Mr. Wickham.

16) Historia de la joven Christabella.

17) Aunque Eliza Haywood parece adscribir la vanidad al sexo femenino, sin embargo, hay que señalar que, en lo que se refiere a este aspecto concreto, los hombres tampoco se libran de sus críticas; así queda reflejado, por ejemplo, en el título de uno de los epígrafes del índice del volumen tercero: “Vanity, Men as guilty of it as Women”.

MARÍA MAGDALENA EN LA LITERATURA

Isabel GÓMEZ ACEBO
Universidad de Comillas

No puedo pretender, en el corto espacio de este artículo, hacer una relación pormenorizada de todos los textos que a lo largo de la historia de la cristiandad se han referido a María Magdalena. Aunque tuviera más tiempo y espacio el proyecto sería interminable pues la figura bíblica de esta mujer ha inspirado a muchos autores. Lo que está claro es que su persona se convirtió en un símbolo de la mujer cuya suerte fue compartiendo: honrada, difamada, silenciada, empujada a los márgenes, elevada a la irrealidad, degradada hasta convertirla en un mero objeto sexual... Reflexionar sobre su persona supone meditar sobre nuestra suerte. Mi propósito es recuperar su imagen en los grandes momentos de cambio de nuestra civilización. Colocaré el énfasis en los documentos primitivos, ya que a ellos les debemos su existencia y en la renovación de su imagen en épocas modernas. En el medio una breve referencia a la época medieval.

1. LA LITERATURA CANÓNICA

El nombre de María Magdalena se menciona en los cuatro evangelios canónicos, fundamentalmente en la hora de la crucifixión de Jesús de Nazaret, el momento de su entierro y la siguiente visita a la tumba¹. Hay tres excepciones importantes pues Lucas nos informa que formaba parte de las discípulas en Galilea 8,2 y que Jesús la curó de 7 demonios. Por su lado, Juan, la describe como la primera persona que ve al resucitado (Jn. 20, 11-18).

Su nombre se relaciona con una ciudad que es Magdala, posiblemente un burgo a 5 Km. al norte del lago de Tiberiades, famoso por secar y ahumar pescado, unas salazones que se exportaban incluso a Roma. No hablan los evangelios de ningún varón a su lado lo que demuestra que es una mujer independiente. Lo más probable es que tuviera medios económicos pues las mujeres aportaban sus bienes a la comunidad formada por Jesús, algo no infrecuente en otros movimientos itinerantes como los cínicos. Su descripción se corresponde con la del discípulo ideal, un ejemplo para la propia comunidad lucana que mantenía a sus evangelizadores liberados de las tareas económicas y a los que había que garantizar su sustento.

La nota más curiosa de la descripción lucana es que Jesús la había liberado de siete demonios, una posesión diabólica extrema que es lo que el

número siete enfatiza. Los pobres conocimientos médicos de la época nos impiden saber más sobre el tipo de dolencia que tenía aunque las posesiones demoníacas solían tener consecuencias psíquicas. Posiblemente habría sido tratada previamente sin éxito y sólo Jesús pudo acabar con su mal (Cfr. Bernabé Urbieta, 2000: 203-223). Este texto va a enfatizar su condición de pecadora cuando su confusión con otra mujer del evnangelio la identificó con la pecadora pública que derramó un caro unguento sobre el cuerpo de Jesús.

Se complicó su identidad por lo común de su nombre. María, Myriam, Mariamme, Mariam... eran nombres muy comunes para las mujeres del primer siglo de nuestra era. Especialmente en Palestina tras el brutal asesinato de Mariamme y de sus hijos por Herodes el Grande que era su esposo. De hecho en los evangelios contamos con varias marías: la madre de Jesús, María de Nazaret; las hermanas Marta y María de Betania; María, la madre de Santiago el menor y de José y nuestra protagonista María Magdalena².

Estas mujeres vuelven a aparecer en el momento de la crucifixión que contemplan desde lejos, algo extraordinario en la narrativa griega que sólo menciona la presencia de varones en los lugares de muerte con alguna excepción como el fallecimiento de Hércules junto a su madre. En este caso Marcos echa a los discípulos de la escena e introduce a las mujeres siguiendo un orden inverso al normal.

También las mujeres, con poco protagonismo visible hasta el momento, se atreven a desafiar a las autoridades romanas y se acercan a la tumba de Cristo. Previamente se nos dice que habían espiado el lugar del enterramiento. Quieren ungir su cadáver pues los condenados no tenían derecho a las honras fúnebres de su familia ya que no se les entregaba el cuerpo hasta pasado un año de la muerte. Era la última deshonra a la que se les sometía a los criminales.

Saben que la tumba está sellada con una gran piedra lo que no les arredra. Lo más curioso es que ningún texto habla de lamentaciones ni del desgarrar de sus vestidos. Tampoco llevan comida para compartir con el difunto que era la actitud femenina más frecuente en esta época pues se creía la necesitaba hasta posarse definitivamente en el lugar de los muertos. En general se filtra la impresión en estos textos de que hay una tradición que incomoda pero que es tan repetitiva y persistente que no se puede borrar. Incomoda incluso pues tiene el peligro de que todos estos actos se consideren, por los detractores del cristianismo, como histeria femenina, como de hecho sucedió (Cfr. Gómez Acebo, 2006).

¿Qué hicieron ellas? Asumir el papel de la nueva familia de Jesús e intentar el duelo que se merecía aunque no pudieron hacerlo porque se

encontraron con la tumba vacía. Pero su duelo y el recuerdo de la vida de Jesús formaron, según muchos exegetas, las primeras piedras de unos relatos que luego se llamaron Nuevo Testamento.

En todas estas acciones aparece María Magdalena mencionada en primer lugar, una mujer que toma un protagonismo muy especial en el evangelio de Juan. En este texto se nos dice que visita sola la tumba de Jesús y al ver la desaparición del cadáver corre a comunicárselo a los discípulos: “*se han llevado al Señor*” les dice. Pero lo más importante es que a su regreso al enterramiento recibe una visita del resucitado, una cristofanía, como se llaman estos hechos.

María al principio confunde a Jesús con el jardinero y sólo cuando escucha su voz comprende quién es la figura que tiene delante. Se convierte, así, en la primera persona que ve al resucitado que además le confiere una misión:

“Vete a mis hermanos y diles; subo a mi Padre y vuestro Padre; a mi Dios y vuestro Dios”.

Unas palabras con las que María empieza la evangelización lo que se ha dado en llamar la buena nueva.

2. LAS PRIMERAS IGLESIAS

Las apariciones del resucitado hacen que unos pescadores huidos y hundidos recobren la ilusión y el evangelio sea impulsado por las tierras del Imperio. La configuración de las comunidades cristianas no va a ser uniforme. Se puede aventurar que el evangelio de Juan nace en un entorno eclesial en el que prima la igualdad entre sus miembros pues llevaron a la práctica las palabras de Pablo, según las cuales, en la Iglesia de Cristo no podía haber diferencias entre judíos y gentiles, varones y mujeres, amos y esclavos (Cfr. *Gálatas 3, 28*). De aquí que María Magdalena no tuviera problemas para presentar un papel tan destacado y que Hipólito, un obispo del siglo III, la definiera como *apostol apostolorum*.

Pero para que la evangelización tuviera éxito tenía que conformarse con los códigos domésticos que imperaban en la sociedad civil del Imperio Romano. Un credo despreciado y considerado ateo por no contar con templos ni sacerdotes, no se podía permitir el lujo de proclamar la igualdad entre sus miembros. Pagaron el precio por estas concesiones los esclavos y las mujeres, entre ellas la figura de María Magdalena que resultaba difícil de encajar en

lo límites del dibujo, entre otras cosas porque su testimonio como mujer no interesaba. En lo que respecta a su persona se van a abrir varias líneas en la Iglesia que podemos reducir a dos como las más representativas: las afirmaciones de los PP. de la Iglesia y los textos calificados de gnósticos (Cfr. Bernabé Urbieto, 1994).

2.1 Los Padres de la Iglesia

Entre los textos del NT y los sermones del papa Gregorio I el Magno, cuyo papado fue del 586 al 604 tenemos muy pocas referencias a nuestra protagonista. No pueden negar los autores su existencia pero como les incomoda la obvian o la ajustan a un patrón más ortodoxo. Una idea que subyace en muchos de sus textos es que hay que neutralizar el escándalo de una mujer que es discípula, testigo y, sobre todo, que predica la buena nueva a los apóstoles varones. Este camino se ve muy bien en la *Didascalia Apostolorum*, un escrito de la primera mitad del siglo III. En el capítulo 25 se defiende que las mujeres no pueden ser maestras pues a las marías que estaban con Jesús, entre ellas la Magdalena, no las mandó que instruyeran.

Es curioso que, cuando Celso critica el disparate de la resurrección de la materia porque dice proviene del testimonio de unas mujeres históricas, Orígenes (c. 185 – c. 254) conocido por su misoginia, no tiene más remedio que salir en defensa de María Magdalena. Lo malo de su defensa es que añade que no sólo ella, sino muchos otros, vieron al resucitado (*Contra Celsum* II, 58; Cfr. Rocco, 2007). Era el testimonio de “estos otros” para nuestro padre, el válido.

Mucho más destructivo para su imagen es el argumento de la falta de fe al que recurre San Jerónimo (c. 347 - c. 419). Se basa en el hecho de que María no reconoció a Jesús, confundiéndole en primera instancia con el hortelano. Por esta razón el galileo le impide que le toque, el famoso *nolli me tangere* (*Epístola a Marcela* 4). En pocas palabras ha pasado la mujer de ser un apóstol evangelizador a una mujer incrédula no digna de acercarse al Maestro.

A San Ambrosio (c. 340 – c. 397) le preocupa sobre todo que una mujer haya sido testigo antes que Pedro de la resurrección lo que arregla con bastante ingenio. Cree que como la primera persona en pecar fue una mujer, Eva, para que las mujeres no tuvieran que sufrir ante los hombres el oprobio eterno, otra mujer les lleva el anuncio de la gracia del Señor en primer lugar (*De Spiritu Sancto* 3, 11, 74). Pero no me toques significa también que le ordena a María que no ponga sus manos en los grandes quehaceres de la Iglesia. Como eso es cosa de varones le pide Jesús que vaya en su búsqueda (*Tratado sobre la virginidad* 165). Unos argumentos que sigue al pie de la letra San Agustín.

No quiero dejar de mencionar a Gregorio de Antioquía, el papa Gregorio Magno que gobernó la Iglesia del 590 al 604. A la hora de describir a la Magdalena hace una combinación con varios textos del NT entre los que se encuentra la mujer que unge los pies de Jesús (Jn. 12) y que es definida como pecadora pública en Lucas 7. Una confusión que hace que en la iglesia oriental María sea presentada como mirófora, es decir la mujer que lleva el perfume en sus manos.

En las homilías de este papa y en una carta a una mujer de la corte llamada Gregoria habla de la Magdalena como ejemplo de la posibilidad de conversión que tienen los grandes pecadores. Para nuestro tema su afirmación más importante aparece en un texto que describe a Jesús apareciéndose a María Magdalena y a las otras mujeres que acudieron a la tumba. El Maestro las dirige las siguientes palabras: “Sed las primeras maestras de los maestros. De tal manera que Pedro, que me negó, aprenda que también puedo escoger mujeres apóstoles” (*Oratio in mulieres unguentiferas* XI).

Estas palabras nos muestran que sigue viva la figura de una mujer líder y llena de sabiduría que tiene la misión de conducir a los demás aunque sean varones. Un tema que fue muy controvertido, como todos los que tienen que ver con la ostentación del poder en cualquier colectivo. Lo fue en la iglesia primitiva y lo ha vuelto a ser con las reclamaciones del movimiento feminista en la actual.

2.2 Los textos gnósticos

Hoy todos los historiadores están de acuerdo en que las primeras comunidades cristianas no tuvieron un pensamiento monolítico. Para el personaje de María Magdalena nos interesan las comunidades gnósticas pues dejaron muchos escritos con referencia a su figura. Se ha dicho que eran grupos heterodoxos lo que es un anacronismo, para un momento de la historia, en el que los cánones de la fe no estaban fijados. La mala de esta consideración ha sido que muchas de sus obras fueron destruidas o quemadas con lo que nos faltan muchos testimonios.

A finales del XIX y a mediados del XX en Nag Hammadi (Egipto) se descubrieron una serie de documentos gnósticos lo que ha renovado el interés por su pensamiento. Un interés incrementado por el hecho de estar ante los libros más antiguos encuadrados. Los *Evangelios de Felipe*, de Tomás y de María, el *Diálogo del Salvador* y *La Pistis Sophia* son los que incluyen referencias a nuestra protagonista, aunque figura con diferentes nombres por los localismos. Unas diferencias que han servido para que algunos exegetas cuestionen su identidad lo que cada día, en la mayoría de los casos, parece menos discutido.

Hay varios indicios en textos primitivos que apuntan a que existió una rivalidad por liderazgo entre María Magdalena y Pedro que posiblemente representan, más que una lucha personal, dos visiones distintas de Iglesia y de la posibilidad de una jefatura femenina (Cfr. Graham Brock, 2003). En la *Pistis Sophia*, Pedro se queja a Jesús de que no pueden soportar a una mujer que habla tanto, algo mal visto para las mujeres en muchos lugares, incluso hoy día. En este escrito en el grupo de los 12 discípulos aparecen cuatro mujeres que formarán parte de los que juzgarán a las tribus de Israel. Pero, además, María Magdalena junto a Juan son superiores al resto según se escucha afirmar en boca del mismo Jesús. Con ello se está siguiendo la línea del *apostola apostolorum* como la llamaron muchos cristianos.

En el último versículo del *Evangelio de Tomás* se describe a Pedro intentando echar a María del grupo “porque las mujeres no se merecen la vida”, dice. A lo que Jesús responde que la convertirá en varón para que pueda entrar en el Reino de los cielos. Un tema recurrente en casi todas las religiones que parten de identificar a las mujeres con la parte material del ser humano que, un pensamiento dualista, contempla con desprecio. Con todo, el deseo de Pedro de reducir el círculo de manera que no entren las mujeres es negado por Jesús aunque por unas razones que no nos entusiasmen.

En el *Evangelio de María* aparece nuestra protagonista como la única que ha comprendido las enseñanzas del Salvador pues ha tenido una visión especial de Jesús que relata. Una mujer que, además, tiene que empujar a los otros apóstoles que, temerosos, no se atreven a salir a evangelizar. Pedro no está conforme con que el Maestro la haya escogido y encomendado su sabiduría por lo que la tacha de mentirosa. Leví sale en su defensa al final del libro pero nos deja con la duda de si los otros aceptaron las palabras de la mujer o si siguieron negando su veracidad pues faltan las últimas páginas del texto.

La importancia de María se acrecienta pues Jesús la ama más que a los demás. Este amor, no tiene nada de sexual, aunque muchos autores recientes lo defienden pues en el *Evangelio de Felipe* se habla de que el Salvador la besa en la boca. Pero son términos eróticos que sirven para expresar la comunicación de la revelación que se hace por la palabra. María también aparece como “la compañera” que está siempre a su lado, una manera de hablar de la restauración de la unión original entre varón y mujer, que se había partido. Este énfasis que coloca el gnosticismo en María, amada por Jesús, es lo que ha hecho que algunos exegetas se planteen la posibilidad de que fuera la autora del cuarto evangelio. Que el discípulo amado del Señor pudiera ser la amada del Señor.

Estos textos han dado pie hay día para hablar de una relación sexual entre

discípula y Maestro. Una posibilidad que también se adivina en el Evangelio de Juan que habla de Jesús como el novio del Cantar de los Cantares que se encuentra definitivamente con su amada María Magdalena, en la aparición tras su muerte. De ella dice el Cantar: “*Mejores son que el vino tus amores; mejores al olfato tus perfumes, unguento derramado es tu nombre...*” (Can. 1, 3), lo que encaja muy bien con una mujer que busca al esposo de noche, derrama perfume sobre su persona y quiere ungirlo tras su muerte. La mística española identificó a esta mujer con el alma humana que busca la unión con el esposo divino.

En los Salmos maniqueos que también se considera pueden tener un fundamento gnóstico se revela una conversación entre Jesús y María en su aparición tras la muerte. El Maestro le pide que congregue a los 11 restantes apóstoles que están como huérfanos sin padre con su marcha. María responde que no cejará hasta reunir a todas las ovejas de ese rebaño lo que identifica su figura con la de un pastor.

No podemos caer en la tentación de creer que los gnósticos eran feministas pues María Magdalena no representa a las mujeres sino que es un modelo para la humanidad: todos los seres, con independencia de su sexo, pueden alcanzar la revelación que conduce al Reino de Dios. Con todo, las posibilidades que este camino ofrecía para nuestro sexo, por no ser rechazadas, hicieron que el porcentaje femenino en estas comunidades fuera muy elevado.

La importancia de estos textos gnósticos y de la persona de María Magdalena se contrarrestó en otra literatura supliendo su papel por el de una mujer “menos peligrosa” como era la propia madre de Jesús. El gran número de escritos con esta sustitución nos hace ver que no fue un mero accidente de copista sino que partía de una decisión deliberada. Ejemplo de estos manuscritos son *Los hechos de Felipe*, *Las actas de Tadeo* y muchos otros.

3. LAS LEYENDAS MEDIEVALES

Todos estos mimbres que se habían ido tejiendo más la imaginación popular son responsables de una miríada de leyendas que surgen en torno a María en la Edad Media y que la convierten en un mito muy alejado del original. En el siglo IX aparece una presunta biografía *Vita eremitica beatae Mariae Magdalenae* donde se la describe, tras la muerte de Jesucristo, haciendo penitencia en el desierto por sus pecados. Desprovista de ropa y de comida es alimentada por los ángeles, una imagen que va a pasar al arte y a muchos textos posteriores.

Pero uno de los escritos más populares de la época fue la obra de Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada* c.1260 ya que consiguió que fuera más leída que la propia Biblia. Es la primera vez que se alude a unos orígenes aristocráticos de la familia de María. En el libro aparece como mujer rica y bella que cedía su cuerpo con facilidad pues le gustaban los placeres de la carne de tal modo que se olvidó su nombre propio que fue sustituido por el de “la pecadora”. Pero su vida cambió radicalmente a partir del momento que lavó los pies de Jesús con sus lágrimas convirtiéndose en uno de sus seguidores más próximos.

Muerto Jesús y tras el martirio de Esteban los cristianos tuvieron que huir y abandonar Judea. A María le tocó embarcarse en un barco, sin piloto ni timón, que llevó a su grupo a Marsella. Allí consiguió que muchos se convirtieran al cristianismo admirados por su belleza y la elocuencia con la que transmitía el mensaje. El gobernador de la ciudad y su mujer enterados de su popularidad pidieron a María que intercediera ante Dios para tener un hijo. La esposa quedó embarazada pero murió en una travesía marítima teniendo que ser dejada con su hijo en tierra. Un precioso milagro de María Magdalena mantuvo al niño mamando de su madre muerta un par de años. Cuando el marido vio lo que había sucedido también pidió que su mujer volviera a la vida lo que le fue concedido y los tres se convirtieron al cristianismo. Una saga con la que empieza la imagen de una María intercesora que consigue numerosos milagros para quienes se lo piden.

María, mientras todo esto sucedía, se había retirado de la vida activa y vivía en un lugar apartado e inhóspito donde era alimentada por ángeles que cantaban para ella y que la elevaban al cielo de vez en cuando. Los pocos que tuvieron ocasión de verla quedaban admirados de la gloria que emanaba su figura. Tras 30 años de esta vida solitaria murió en una iglesia que se llenó de un olor maravilloso que todo el mundo apreciaba.

A partir de este momento se multiplicaron las reliquias de la que fue considerada santa intercesora. Hay que pensar que la lejanía donde la Iglesia colocó a Dios y al propio Jesucristo hizo necesario que se crearan figuras capaces de establecer puentes para cruzar este abismo. Dentro de los santos patronos a María se le asignaron las prostitutas. Pero, además, su vida de pecadora y su arrepentimiento posterior daban mucha esperanza a las masas medievales preocupadas por su posibilidad de salvación.

Dos iglesias se disputaron el cuerpo muerto de María Magdalena en Francia, Vézelay y Saint Maximin. En ambas se generaron muchos documentos que daban fe de sus milagros: devolución de la vista a un ciego,

fin de un chantaje, arrepentimientos... En San Maximin se establecieron los dominicos que adoptaron a la santa como su patrona, algo muy curioso, si se considera que su orden era de predicadores. Recordaban de esta forma su labor evangelizadora a su llegada a Francia lo que le devolvía ese protagonismo primero que había perdido. Aunque Santo Tomás de Aquino, fraile dominico, vuelve a las reflexiones iniciales y comenta que por su calidad de mujer su testimonio no tenía valor y que Jesús prohibió que le tocara (*Summa Theologica* 55). El pensamiento medieval sobre la Magdalena enfatiza su faceta de mujer pecadora aunque gracias a su arrepentimiento y vida de reclusión consigue un acercamiento al Salvador que la permite actuar de intercesora de los hombres que la imploran.

4. SU CONEXIÓN CON LAS LEYENDAS DEL GRIAL

Su conexión con las leyendas del Grial ha sido una de las razones que ha recogido la narrativa moderna con lo que merece la pena que hablemos de ella. Es conocida la búsqueda de muchos caballeros medievales para encontrar el Santo Grial una copa misteriosa cuya verdadera naturaleza no se conocía. Para unos, era la que fue utilizada en la última cena, para otros, la que se sirvió en la crucifixión para recoger la sangre de Cristo y para los menos religiosos, representaba un disco o piedra donde se servía comida milagrosa.

La mayoría de las leyendas del Grial tuvieron su origen en la zona del Languedoc, cerca de donde María Magdalena predicó y que reflejan filosofía cátara. Una secta que creía estar en posesión de la verdad y en la que los iniciados llamados los puros, *catharos*, podían indistintamente ser varones o mujeres. Su persecución por las autoridades de la Iglesia incluía las novelas sobre el Grial que consideraban perniciosas, si no heréticas. No es casualidad que Wolfram von Eschenbach, uno de los escritores de estas leyendas, coloque el castillo donde se guardaba el Grial muy cerca del castillo cátaro de Monteseegur, conocido por su fiera defensa para no ser capturado.

Pero estas leyendas no tenían nada que ver con María Magdalena. La obra de Chrétien de Troyes, la primera y más famosa, *Historia del Grial o Perceval*, describe la historia de un joven caballero que es invitado por un rey a cenar. Allí ve una procesión en la que destaca una maravillosa copa en manos de una mujer, la más bella copa del mundo. Su destino es la habitación de un viejo rey que se alimenta sólo de la eucaristía que es el contenido del Grial. La conexión con María Magdalena de estas leyendas no tiene su origen hasta el siglo XIX con lo que tenemos que esperar a que nos llegue el momento.

5. LA ÉPOCA MODERNA

El paso de los tiempos hizo que prácticamente se perdiera la imagen de María como discípula y primera persona a la que Jesús se aparece para representar como pecadora la imagen arrepentida de la humanidad. Pero en los tiempos modernos la figura de María resurge gracias a varios fenómenos.

La prostitución crece desmedidamente con la pobreza urbana que genera la revolución industrial y el abandono del campo. Muchas mujeres que marchan a la ciudad para mejorar su fortuna no tienen suerte y se tienen que dedicar a la prostitución para sobrevivir. Por otro lado estaban los maridos victorianos que no querían multiplicar los partos de sus frágiles mujeres con lo que estaban dispuestos a pagar determinados servicios. La suerte final de estas mujeres en momentos de la historia sin pensiones ni seguridad social preocupó a varias personas. Para acogerlas se crearon una serie de instituciones con el nombre de Magdalen Asylums que les daban refugio pero sin olvidar el estigma de su profesión. Por lo que a nosotros respecta, una vez más, se recordaba el nombre de María pero para conectarlo con la vida del sexo.

Los descubrimientos de los textos gnósticos en Egipto también contribuyeron a poner de relieve la figura de María. Una figura que en ellos llegaba desprovista de todo matiz negativo y aupada al liderazgo de la primera iglesia cristiana. Pero algo que fue determinante tiene que ver con el interés que se desarrolla por la figura de Jesús de Nazaret. Numerosos exegetas llegaron a la conclusión que su figura había quedado postergada por el Cristo de la fe y la apologética cristiana. En un esfuerzo numeroso los teólogos intentaron suprimir estos datos posteriores para llegar a su vida real. En este intento se empiezan a publicar numerosas biografías en el siglo XIX, Brentano, Schweitzer, Renan... tratan de describir la vida de este judío que revolucionó el mundo con un resultado final que fue un poco decepcionante. Cada autor veía a Jesús tras la óptica de su propia vida con lo que las visiones eran tan distintas que sus autores llegaron a la conclusión de que no se podía llegar al Jesús histórico. Una enorme decepción que hizo que hombres como Schweitzer abandonaran su cátedra de teología y se fuera a África a cuidar leprosos. El intento no ha sido abandonado pues todavía hoy hay muchos investigadores persiguiendo las huellas del Jesús de la historia. Unos de los grupos más importantes dentro de esta línea se llama el *Jesus Seminar*.

Estas investigaciones fueron muy importantes para la figura de la Magdalena. A estas alturas de la civilización la consideración del sexo ya no era negativa con lo que muchos se preguntaron por la vida sexual de Jesucristo. ¿Estuvo casado? ¿tuvo relaciones con mujeres? Otra de las respuestas que no

pudieron encontrar en los textos del NT aunque las críticas que le tildaban de eunuco, las críticas a la familia judía y la ausencia de referencias concretas abogan más bien por una vida de célibe.

Pero también está claro que la mujer que aparece más próxima en su vida era María Magdalena. Si en las vidas de Jesús, María aparecía como un personaje secundario al lado del Maestro a lo largo del siglo XX aparecen infinidad de obras con la Magdalena como su personaje principal. En la mayoría de ellas se describe a una mujer locamente enamorada del galileo que en algunas se identifica con el ser humano que sale en busca de Dios. Este sería el caso de un sermón anónimo de un autor francés del XVII que podría ser Bossuet y que descubre Rilke a principios del XX en una librería de viejo. El librito se llama *El amor de la Magdalena* y en él se describe la desolación del alma que se queda sin el amado.

Una Magdalena más carnal aparece en una pequeña obra de ensayos, *Fuegos*, de Marguerite Yourcenar que tiene unas páginas dedicadas a María Magdalena o la salvación. El relato nos lleva a sus bodas con Juan evangelista, una idea que recoge de la *Leyenda Dorada*. Juan no consuma el matrimonio pues no quiere perder su virginidad lo que la empuja despechada buscar el amor carnal en otros lados. Cuando se enamora de Jesús se da cuenta en que el nazareno consentía, igual que ella, en pertenecer a todos: bandidos, leprosos, pecadores, fariseos... Sabe que por este numeroso reparto no va a recibir más que una migaja de su amor infinito. Y sin embargo no se arrepiente de haberse dejado llevar por la ola divina.

En la Obra de Kazantzakis, *La última tentación de Cristo*, el amor carnal y en este caso por vía de mujer que es María se le aparece al nazareno como la máxima tentación. Supone ceder a su naturaleza humana que se enfrenta con las demandas de su condición divina que le impulsa a seguir una vida de renuncia. Lo malo de este libro es que María queda identificada con cualquier mujer, incluso María y Marta, su hermana en el libro, se confunden. La Magdalena es para Jesús la vida de la carne que Dios no le deja abrazar.

La obra que Frank Slaughter publicó en 1953 *Los Galileos* es una excepción de la regla. El libro trata de la vida de María Magdalena, una joven guapísima que es violada por un general romano lo que la hace jurar venganza eterna. Su vida de odio, de actriz y de prostituta no termina hasta que conoce a Jesucristo pero no tiene ninguna relación de tipo amoroso con él sino con José de Arimatea.

La novela más completa de esta serie es la de Margaret George, *Mary, called Magdalene* pues hace a nuestra protagonista testigo de toda la vida de

Jesucristo. Una testigo excepcional que tiene visiones premonitorias de todo lo que va a suceder, algunas compartidas con Jesús. Pedro no quiere creerla siguiendo la postura que aparece en la literatura gnóstica. Al rechazarla su familia, pues interpreta mal sus relaciones con el nazareno, se convierte en discípula itinerante.

La única escritora que se atreve a hablar de que Jesús también ama carnalmente a la Magdalena esa escritora sueca Marianne Fredrikson, *According to Mary. The Life of Mary Magdalen, a Novel*. Su novela describe con gran sencillez la vida en común de dos enamorados que son Jesús y María, una vida que se corta porque él es llamado a seguir un camino que le aparta de la amada. Ésta se ve impelida a su muerte a escribir sus memorias, unos recuerdos que fueron vitales para toda la cristiandad pues formaron parte del NT. Hay que reconocer que tanto estas novelas como los musicales *Godspell* y *Jesus Christ Superstar* tratan de las relaciones de María con Jesús con enorme respeto nunca cediendo a describir escenas que pudieran resultar escabrosas.

A otras dos mujeres Susan Haskins, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor* y a Jane Schaberg, *The Resurrection of Mary Magdalene* les debemos dos obras que intentan recopilar los textos antiguos sobre nuestra protagonista. La primera hace un estudio de los 2000 años de cristianismo analizando la figura de María en el arte, en la literatura y en la historia. La segunda hace una interesante comparación del personaje con los escritos de Virginia Wolf con lo que aporta nuevos ángulos de visión.

Pero la obra más influyente a este respecto, aunque cronológicamente más tardía que otras es la obra colectiva de Michal Baigent, Richard Leigh y Henry Lincoln, *El enigma sagrado*, el original se llama *Holy Blood, Holy Grail*. El libro fue publicado por primera vez en el año 1982 con bastante éxito pues se vendieron 2 millones de copias.

En la novela se describe la vida de Saunière, párroco de Rennes-le-Château en Francia. El sacerdote recibe unos donativos con los que inicia unas obras de restauración en su iglesia descubriendo una serie de documentos escondidos que estaban cifrados. Se va a Paris donde consigue que sean descifrados y vuelve millonario al pueblo gastando fortunas en pocos años.

El momento cumbre del libro coincide cuando los autores descubren el secreto: Jesús y María Magdalena estaban casados y tenían hijos pues María huyó a Francia con un niño como mínimo. Algo que hoy no choca tanto por el éxito del *Código da Vinci* pero que en su momento fue una revolución aunque Rilke en uno de sus poemas ya habló de que Jesús después de su resurrección se había aparecido a una la hija que tuvo con la Magdalena, Ana. Pero la obra

del poeta alemán no tuvo la difusión de este libro.

¿En que basan sus afirmaciones? En dos tipos de leyendas francesas: las que hablan de la llegada a Francia de María Magdalena y las que se refieren a cátaros y caballeros medievales que eran fieles guardianes de secretos. Entre ellos se menciona a un supuesto grupo que se conoce con el nombre de Priorato de Sión cuya misión era restaurar en Francia a la dinastía merovingia, unos reyes que descendían de Jesús y María Magdalena. Leonardo da Vinci, Newton, Victor Hugo... estaban en la lista de los grandes priores de la orden. Este priorato se restauró en Francia de la mano de Plantard en 1956.

¿Dónde conectaron con el santo Grial? A través de un juego de palabras. La antigua palabra francesa para el Grial era sangraal = santo grial pero que se podía entender como sang raal = sangre real. La copa no era un objeto sino que representaba a la figura de María Magdalena que llevaba en su seno la sangre de Cristo. El éxito estaba asegurado por llevar consigo una fuerte dosis de escándalo, a pesar de que Plantard confesara en 1992 que todas las pistas que había seguido el libro eran falsas y colocadas por él. Esta parte no había interés alguno que se difundiera.

Margaret Starbird, que en frase suya quedó impactada por el libro anterior, continúa esta saga con dos obras *María Magdalena y el Santo Grial* y *El legado perdido de María Magdalena. La verdad sobre el linaje de Cristo*. La escritora se basa para sus especulaciones en el método de la gematría que ve analogías entre las palabras según el número asignado a cada letra en hebreo y que luego mantuvo la cábala y, según ella, las cartas del Tarot. El significado secreto de estos números en última instancia revela la unión que hubo entre Jesús y María Magdalena cuyos conocedores tuvieron que sumergirse en la clandestinidad para no ser perseguidos por la Iglesia. La escritora saca algo positivo cuando afirma que el ejemplo de la Magdalena le hizo descubrir el Cristo vivo que aparece en las escrituras y que es el único hombre de su vida ya que no conoce más que la bondad. Su amor es incondicional y ha bendecido su vida de forma inconmensurable.

Dan Brown en *El código da Vinci* prácticamente no habla de María Magdalena pues sólo se refiere a su relación con Jesucristo de la que nació un hijo. La inclusión de obras maestras del arte como la Mona Lisa y la Última Cena de Leonardo da Vinci y la crítica a la Iglesia Católica sobre todo al Opus Dei ayudaron a su difusión por el morbo añadido. El autor recoge toda la literatura previa por lo que tiene muchos pleitos abiertos que le acusan de plagio y la inserta en una novela policíaca con la que consiguió la audiencia que todos conocemos, 40 millones de libros vendidos.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

A pesar de toda la explosión mediática de esta mujer tan importante en los comienzos del cristianismo tengo mis dudas de si su presentación sirve para impulsar los intereses femeninos. Durante siglos se ha presentado su imagen como la pecadora arrepentida cuyas faltas eran de índole sexual. Hoy, se la describe como la amante de Jesucristo un indudable avance porque además se trata esta relación con gran respeto pero... siempre con el sexo por medio.

No sé, si somos incapaces en nuestra civilización, incluso hoy día, de reconocer que entre un varón y una mujer pueden existir relaciones de amistad sin que se interponga el sexo por medio. Incluso de que un varón a la hora de su muerte sea capaz de encargar a una mujer que ponga en marcha el proyecto para el que vivió y murió. La Magdalena como amante o esposa de Cristo oculta otra realidad mucho más importante su consideración como capaz de liderar un proyecto apasionante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNABÉ URBIETA, C., *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Estella, Verbo Divino, 1994.

BERNABÉ URBIETA, C., “Mary Magdalene and the Seven Demons in Social–Scientific Perspective”, en *Transformative Encounters. Jesus and Women revisited* (I. R. Kitzberger, ed.), Leiden, Brill, 2000.

GÓMEZ ACEBO, I., “Mujeres y ritos funerarios en Palestina”, en *En el umbral. Muerte y teología en perspectiva de mujeres* (M. Navarro, ed.), Bilbao, Desclée, 2006, pp. 87 – 145.

GRAHM BROCK, A., *Mary Magdalene the First Apostle. The Struggle for Authority*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

ROCCO, D., “María Magdalena en la patrística”, *María Magdalena* (I. Gómez Acebo, ed.), Desclée, Bilbao, en imprenta.

STANLEY JONES, F. (ed), *Which Mary? The Marys of Early Chritian Tradition*, Atlanta, SBL, 2002.

Notas

1 Se la relaciona en estos lugares de los evangelios: Marcos 15, 40-41; 15, 47; 16, 1 y 16, 9-11. En Mateo 27, 61 y 28, 1. En Lucas 8, 2 y 24, 10 y en Juan 19, 25; 20, 1-2 y 20, 11-18.

2 De hecho hubo muchas confusiones a lo largo de la historia entre estos personajes del NT; F. Stanley Jones (2002) estudia los errores de identificación que se dieron en los primeros siglos entre las diversas marías del NT.

LA HISTORIA EN LA POESÍA DE BLANCA DE LOS RÍOS

*Manuel GUERRERO CABRERA
José Antonio VILLALBA MUÑOZ
Universidad de Córdoba*

En 2004 iniciamos un camino respecto al estudio de siete mujeres y a su quehacer literario (Guerrero Cabrera y Villalba Muñoz, 2006: 423-483). Manuel Guerrero continuó profundizando en el estudio de Blanca de los Ríos (Guerrero, 2006), mientras que yo caminé por otros derroteros. De nuevo colaboramos, dos años más tarde, para enmarcar a Blanca en su contexto histórico. Creemos firmemente que es imposible estudiar primero, y explicar después, la trayectoria de cualquier persona, en este caso literata, sin tener en cuenta su contexto socio-histórico. El conflictivo siglo XIX español influirá en los primeros años de la vida de Blanca. Tras la muerte de Fernando VII (1833), llegaría la regencia de María Cristina (1833-1840), que es seguido por la Regencia de Espartero (1840-1843), tras ésta llega la década moderada (1844-1854). Luego vendría el último gobierno progresista de la época isabelina entre 1854-1856 y, tras él, un periodo liberal-conservador (1856-1868). El Pacto de Ostende supondrá el primer paso para acabar con Isabel II. Con el Sexenio llegará la Gloriosa que da paso a una nueva Constitución (1869), una nueva dinastía en España: los Saboya. Poco durará la monarquía ya que llegará la primera República española (1873-74), menos aún que los Saboya en España dura el experimento republicano y el general Serrano instaurará una dictadura previo paso de un pronunciamiento tan usual en la España del siglo XIX. Mientras tanto España está en conflicto armado, aunque Blanca solo conocerá la última de las tres guerras carlistas (1872-1876).

Durante el siglo XIX España modifica su estructura demográfica, poco a poco vemos como la población se dirige a las ciudades. Se experimenta transformaciones industriales pero no supondrán un avance de nuestra industria. El primer foco lo encontramos en Cataluña y en su industria textil, el segundo en el País Vasco con su minería del hierro, sus astilleros, los altos hornos y la expansión de la siderurgia. Con la industria aparece el movimiento obrero. Se mejoran las comunicaciones, aparece una nueva legislación mercantil, se unifica el sistema monetario en 1868 y, por fin, se logra unificar el sistema impositivo. En el campo no son tan claras las ventajas de las desamortizaciones. La Restauración se inicia con el golpe de Estado de Martínez Campos y este periodo durará hasta el golpe de Primo de Rivera. En

mitad de todo esto tendremos, el Desastre del 98, el auge del militarismo, la crisis del Pacto de El Pardo, la triple crisis de 1917, y la descomposición del sistema de Cánovas (1918-1923). Tras la Restauración vendrá la *dictablanda*, que acabará con el Error Berenguer y con la proclamación de la II República Española en la primavera de 1931. El corto periodo democrático acaba con el golpe de Estado del 18 de julio y con la posterior Guerra Civil que traerá como consecuencia la dictadura de Francisco Franco.

Desde la Restauración la economía rural se orienta hacia el mercado, en la industria sus sectores se diversifican y la estructura demográfica se puede ver, ya de manera evidente, la emigración del campo a la ciudad, esto supone un descenso de la población agrícola. Por supuesto, la agitación social será un constante, sobre todo, desde el Desastre del 98, tanto en el campo (jornaleros-proprietarios, reivindicación de una reforma agraria y el predominio anarquista), pero también en las zonas industriales (prensa, mítines y sindicatos).

A continuación realizaremos una breve introducción a la obra poética de doña Blanca de los Ríos. Si algunos de sus primeros poemas pueden fecharse en 1877, teniendo en cuenta que la poesía es de su obra más temprana, sus últimos poemas se publican en 1941, aunque los escribió mucho antes. Distinguimos siete periodos o momentos para su poesía (Guerrero, 2006):

1. 1878-1880. Corresponde a sus inicios y sus primeras publicaciones (participación en la *Corona fúnebre dedicada a la memoria de Su Majestad la reina Doña María Mercedes de Orleans* y en el *Libro de la Caridad*, publicación de *Los funerales del César*).

2. 1881. *Esperanzas y recuerdos* es su primera obra importante, en la que agrupa los poemas que tenía escritos hasta entonces. Posee abundantes rasgos románticos y podemos distinguir, en cuanto al estilo, poemas de estilo pre-becqueriano y de estilo becqueriano. Los poemas, además, son amorosos, de circunstancias y de auto-representación, si atendemos a una clasificación basada en los temas (Guerrero, 2006).

3. 1881-1890. Consigue la mayor difusión de su obra, con la que empieza a adquirir relevancia cultural, ya que colabora en colecciones (*Andalucía, Álbum a la redención de un quinto* y el homenaje a Arias Montano y Bravo Murillo), en varias revistas y periódicos (*El imparcial, La Ilustración Católica, Madrid Cómico*, etc.) y tres de sus composiciones se traducen al italiano para *Il libro dell'Amore* de Marco Antonio Canini.

4. 1891 fue el año en el que se publicó el *Romancero de don Jaime el Conquistador*. Esta obra resulta estar caracterizada formal y temáticamente con el Romanticismo. Doña Emilia Pardo Bazán elogiaría la obra, pero añadiría

que la lírica de la sevillana es una cuestión de juventud que será absorbida por su erudición (Pardo Bazán, 1891: 90-91).

5. Desde 1891 hasta 1912 comenzará un periodo en el que comienza a escribir en otros géneros literarios, además de poesía y estudios literarios. Su poesía no sufre ninguna evolución, aunque su valor cultural aumenta, como podemos observar en los poemas creados por su viaje de recién casados a Italia (“Desde Florencia (Carta)”, “Venecia”, “Cinquecento”) o su primera composición creada con motivo de la Hispanidad (“En la celda”) (González López, 2001: 45-48).

6. Fruto de su interés mayor por los estudios literarios y la escritura de otros géneros, como el cuento, surge la necesidad de publicar toda su poesía en un volumen de sus *Obras Completas*. En 1912 agrupa los poemas que ella considera más relevantes hasta la fecha y los publica bajo el título de su primera obra, *Esperanzas y recuerdos*. La obra está dividida en tres partes y un epílogo, que marcan notablemente cuatro estilos o influencias: sus primeros versos la inspiración como motor de su poesía, la identificación de la autora con la Ofelia de Bécquer y, en el epílogo, la huella de San Juan de la Cruz (Guerrero, 2006).

7. A partir de 1912 el número de poemas supera ligeramente la decena, por lo que estamos ante un periodo de desinterés por la poesía. Sus participaciones en revistas y periódicos son escasas y bien lo demuestra sus nueve poemas publicados en *Raza Española*. En 1941 (tras publicarse su último poema en 1929), un grupo de amigos le regalan a doña Blanca una edición con los poemas que tenía olvidados bajo el título de *¿Vida, o sueño? Rimas*, que contiene no sólo poemas inéditos, sino composiciones ya publicadas, que no aportan mucho a la lírica de la sevillana. Estos poemas conforman para la autora y sus amigos una obra de menos relevancia, “puesto que estas composiciones habían sido desplazadas por trabajos literarios más arduos e interesantes” (Ríos 1941: 1). Este regalo no despertará el interés de la poesía en la autora, por lo que no hallaremos nada relevante tras esta fecha acerca de su poesía.

Antes de profundizar en la visión de la mujer en su poesía, nos detenemos rápidamente en atender algunas relaciones entre su visión ideológica y sus poemas. La familia de los Ríos ha estado muy vinculada con ideas monárquicas, especialmente, el padre de Blanca y el amigo de éste, José Lamarque (González López, 2001: 13-17). ¿En qué poemas podemos establecer algún tipo de monarquismo o conservadurismo?

Si la participación en la Corona *fúnebre de la Reina M^a Mercedes de*

Orleáns se debe a la influencia de su padre o su tío (González, 2001: 24); en el *Homenaje* a Arias Montano y Bravo Murillo ya lo hizo por propia iniciativa, siendo éstos políticos conservadores y, como indica M^a Antonieta González, resultó ser “un homenaje a la familia Romea” (González López 2001: 29). Precisamente a Julián Romea ya le había escrito un poema a su muerte¹, donde lo magnifica junto con su obra. Ya en el siglo XX encontramos un acto relevante que une a la autora al círculo conservador, nos referimos a su participación en una velada de homenaje a Menéndez Pelayo de Acción Católica en 1934, en la que leyó sus poemas escritos a la muerte del cántabro (González López, 2001: 317).

Otros poemas que dejan entrever su ideología son los dedicados a personajes históricos o literarios. Señalamos para este punto, la primera composición dedicada a las relaciones hispanoamericanas, “En la celda”, que habla de Colón, como indica M^a Antonieta González, desde el círculo conservador (González López, 2001: 48), y el soneto “Cisneros” en relación con la figura de Isabel la Católica, una de las mujeres que guía Raza Española, junto a Santa Teresa (González López, 2001: 228-229).

En cuanto a la visión de la mujer, seguimos a María Jesús Soler Arteaga, que distingue entre poemas en los que aparecen figuras femeninas y poemas en los que la autora se representa a sí misma en el texto (Soler, 2004). *Esperanzas y recuerdos* es la obra en la que podemos hallar con más claridad este tipo de división, puesto que tras esta obra aumenta notablemente el número de colaboraciones en periódicos, revistas y colecciones, por lo que hallamos más poemas de circunstancias.

Es muy interesante “El ángel de las aguas”, una de sus primeras composiciones, para la aparición de figuras femeninas en la poesía de doña Blanca, ya que contiene dos descripciones de mujer (Soler, 2004). La primera nos muestra una mujer que sigue la moda de la época:

Rauda, medrosa, indefinible pasa,
allí una blanca forma que voltea
con un espectro lívido abrazada,
allá una virgen pálida y desnuda
con sus propios cabellos por mortaja (de los Ríos, 1881: 2).

En resumen, una mujer virginal, pálida, bella y de largos cabellos, que es presentada como un ser maléfico que surge del agua (Soler, 2004). En cambio, la segunda visión de la mujer es la de una madre, caracterizada mediante su

regazo, referido como “blanco nido”, “florido bajel”, “cerrado capullo”, “casto santuario”, “sagrada depósito” y “dulce”; lo que implica la imagen del ángel del hogar, “la imagen y función de la mujer como madre y árbitro angelical de las relaciones domésticas” (Soler, 2004).

Este tipo de descripciones son muy recurrentes en estas primeras etapas de su poesía, ya que doña Blanca “aúna las imágenes propias del romanticismo con las características formales” peculiares de la escuela sevillana. El elevado espiritualismo en la concepción filosófica y la grandiosidad de la frase constituyen lo más esencial de poemas como “El ángel de las aguas” o “La última joya” (González López, 2001: 25).

Sobre la auto-representación de la autora, destaca “El poeta”, el segundo poema que aparece en el libro, en el que dice ser lirio y viento “libre y potente” (de los Ríos, 1881: 9). Por un lado, no nos extraña que doña Blanca se compare con una flor, puesto que lo hereda del Romanticismo y ella lo asimila como propio; sin embargo, por otro lado, encontramos afirmaciones que se salen de esta línea, cuando se compara con el viento: “No acato ni tronos, ni espada, ni ley” (Ríos 1881: 9). Y así resulta en otros poemas donde la autora reprende a aquellos que no la apoyan y le ponen trabas a su poesía, tal es el caso de “El soñador” (Soler, 2004):

¿Por qué me perseguís? Yo pobre artista
busco la inmensidad... Pero no os temo.
Cuanto más me acoséis, más alto vuelo (de los Ríos 1881: 39)

Este último verso muestra la actitud fuerte y decidida de doña Blanca, en que desafía a sus adversarios con su vuelo alto, porque la autora habla desde su confianza y consigue transmitirnos, en el fondo, una visión de las ideas y de los sentimientos que se habían relacionado con los hombres en especial (Soler, 2004). Es en *Esperanzas y recuerdos* donde encontramos este tipo de composiciones donde su yo, además de estar formándose, está presentándose al lirismo de la época con la energía de haber conocido la poesía de Bécquer.

El doctor D. Manuel Galeote hace dos años en un congreso en la ciudad de Lucena indicaba en su conferencia que no traía respuestas, sino más bien preguntas (Galeote, 2006). Nosotros pensamos lo mismo: no traemos aquí tanto respuestas, sino dudas y preguntas. Una cuestión ha despertado nuestra curiosidad: la contradicción entre lo que escribía y cómo se comportó durante su vida. Es esto lo que nos trae a nosotros, lo que nos muestra que era humana y, que por tanto, no tenemos que olvidar que después de todo era un

ser humano, sujeta, como no podía ser de otro modo, a sus pasiones.

Mientras que por una parte defiende su individualidad, por otra despliega y saluda la ideología que sitúa a la mujer en su lugar tradicional. Esta contradicción se puede ver en su obra poética. Contradicción que ya mostró, la que creemos que mejor ha estudiado la obra, y también la vida, de Blanca de los Ríos, veamos lo que escribía al respecto:

Doña Blanca se pronuncia con entera seguridad mostrando una actitud decididamente conservadora en las cuestiones más esenciales. Las críticas a la modernidad se fundamentan en el rechazo del progreso industrial, en lo que éste implica de explotación del hombre y negación de su cualidad trascendente. Siguiendo las tesis de Antonia Díaz, sólo concibe el papel tradicional de la mujer, ella que tan alejada empieza a estar de ese prototipo (González, 2001: 34).

No sólo ella lo piensa, al menos hay otra autora que piensa lo mismo y, además, lo muestra con toda claridad:

Pero sobre todo advertimos que es en aquellos poemas en los que se representaba y se definía a sí misma en los que resulta más audaz, acataba la tradición para describir a mujeres ideales y reales, pero cuando escribía en primera persona reclamaba para sí la capacidad de sentir y de expresar las emociones que hasta el momento le habían sido negadas a su sexo (Soler 2004).

Así pues nos encontramos a una mujer que escribe una cosa pero actúa de forma contraria. Describe cómo debe ser una mujer, pero en cambio no sigue esas directrices para sí misma. Una vez que hemos visto la trayectoria de Blanca, como ha ido contracorriente de su época y de la educación que era propia para las mujeres hasta aquí sólo hemos mostrado la carrera y hasta aquí lo que ha escrito. Sabiendo lo que sabemos respecto a la obra de Blanca de los Ríos. Así, también hemos de anotar que el nombre de Blanca es fácil de encontrar en todas las fuentes bibliográficas sobre mujeres del siglo XIX, pero anotamos que apenas existen estudios sobre este aspecto, destacando los citados de María Jesús Soler y María Antonieta González.

A modo de conclusión ¿Por qué defiende un papel tan tradicional de la mujer? Ella no es una mujer como ella describe que debe ser, ¿por qué trata que otras lo sean o al menos refleja una mujer tradicional como la mejor expresión

de la propia mujer? Lo es, llana y sencillamente, porque no deja de ser un ser humano sujeto, como todos estamos, a la contradicción. Nuestro refranero, tan ancho y largo, lo resume así: Haz lo que digo y no lo que hago.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Historia de España*, dir. Manuel Tuñón de Lara (coordinación general de la obra Dra. M^a Carmen García-Nieto París de la 2^a edición) VIII. Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo, (1834-1923).
- AA.VV., *Historia de la Literatura española II*, Madrid, Cátedra.
- COMELLAS, J. L., *Historia de España Contemporánea*, Madrid, Rialp, 1999 (Séptima edición).
- DARDÉ, C., *La Restauración, 1875-1902. Alfonso XII y la regencia de María Cristina*, Madrid, Historia 16, 24, 1996.
- DE LOS RÍOS, B., *Esperanzas y recuerdos*, Madrid, Imprenta a cargo de Víctor Sáiz, 1881.
- DE LOS RÍOS, B., *¿Vida, o sueño? Rimas*, 1941.
- DUBY, G. y PERROT, M. (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 2000, IV, El siglo XIX y V el siglo XX.
- GALEOTE, M., “El corresponsal de guerra (1904) Cristóbal de Castro”, *Bohemios, raros y olvidados* (A. Cruz Casado, ed.), Córdoba, Diputación Provincial / Ayuntamiento de Lucena, 2006.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M. A., *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- GUERRERO CABRERA, M., “La creación poética de Blanca de los Ríos (1859-1956)”, comunicación presentada al XVI Simposio de la SELGYC, 2006.
- GUERRERO CABRERA, M. y VILLALBA MUÑOZ, J. A., “Siete mujeres en la encrucijada entre la historia y la poesía (Poetas olvidadas del *Florilegio* de Juan Valera)”, *Bohemios, raros y olvidados* (A. Cruz Casado, ed.), Córdoba, Diputación Provincial / Ayuntamiento de Lucena, 2006.
- KINDER, H. y HILGEMANN, W., *Atlas histórico mundial II*, Madrid, Istmo, 1996 (decimoctava edición).
- KIRPATRICK, S., *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, Colección Feminismos, 73, 2003.
- KIRPATRICK, S., *Antología poética de escritoras del S.XIX*, Madrid, Editorial Castalia, 1992.
- MARÍAS, J., *España ante la Historia y ante sí misma (1898-1936)*, Barcelona, Círculo de lectores, Espasa-Calpe, 2003.

MIR CURCÓ, C., “Mujeres bajo el franquismo: una mirada desde la represión y el control social”, en *Memoria y olvido sobre la Guerra Civil y la represión franquista*, Lucena (A. Bédmar González, coord.), 2003, pp. 39-55.

ORTEGA LÓPEZ, M., “Casa o convento, la educación de la mujer en las Edades Moderna y Contemporánea”, *Historia* 16, 13, 1988.

PARDO BAZÁN, E., “Blanca de los Ríos”, *Nuevo Teatro Crítico*, 8, Madrid, 1891.

SOLER ARTEAGA, M. J., “¡Tal vez cuando era cuerpo los astros me envidiaban! Discurso y representación femenina en la poesía de Blanca de los Ríos”, en *Sin carne. Representaciones y simulacros del cuerpo femenino*, Sevilla, Arcibel, 2004.

TORTELLA, G., *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX*, Madrid, 1995.

Notas

1) “A Romea”, incluido en *Esperanzas y recuerdos* de 1891, con el que ganó un accésit de la Sociedad “Julián Romea” de Barcelona.

OBSERVADORAS Y CUENTA CUENTOS

Montserrat HUGUET
Universidad Carlos III de Madrid

Los espacios finiseculares del tiempo contemporáneo han sido, por lo que a la situación femenina se refiere, extraños. En la eclosión del liberalismo decimonónico la paridad de mundos que conviven, insuficientemente juzgada como el fruto de la hipocresía, no deja de ser, además de expresión de la resistencia social a la presencia plena de las mujeres en la vida pública, el reflejo distorsionado que la impotencia de las mujeres para verse a sí mismas con un cierto perfil gratificante, genera en el observador. Ya en los albores del siglo XX las mujeres trabajan dentro y fuera del hogar, gozan de ciertos privilegios cívicos de los que poco antes carecían, pelean en las fábricas y en la calle, hasta se dejan matar por asuntos de trascendencia tan poco cotidiana como pudiera ser el voto femenino. Con todo, ellas, trabajadoras del campo y de la fábrica, artistas de la escena y de las bellas artes, enfermeras y maestras, esposas, viudas, madres, hijas... concentran su interés y su actividad en la observación.

Antes pues que sujetos de la historia, las mujeres han sido agentes de una narración que las inquieta porque se saben fuera de la misma. Las mujeres rememoran (Ruiz-Domenech, 1999) siempre, son de hecho las principales artífices de un proceso que no tiene principio ni fin porque es la esencia de la privacidad la que da sustancia a su historia. Un liberalismo ampliado más allá de la dimensión estrictamente cívica propicia el surgimiento de nuevos objetos de interés ¿Se puede explorar la historia desde la experiencia y la rememoración femenina? Para hacer justicia a la pregunta con una respuesta sensata habría que indagar primero en los textos escritos por mujeres, textos leídos por ellas, referidos a ellas.

Ellas están ahí, lo han estado siempre, para mirar y transmitir, generalmente por caminos que desgraciadamente no dejan rastro, el tránsito de una época histórica a otra, siempre que la aparición de nuevos sistemas de valores altera el ritmo vital de las gentes. El gesto de la mujer que mira las acciones de los hombres es tan frecuente en la historia como resulta infrecuente la mirada sobre él.

La narración, la escritura en particular, ayudan a comprender cómo hemos sido. ¡Menuda obviedad! Los modos de pensar en femenino y la historia de la tergiversación expresada en los mitos sobre la naturaleza del mundo femenino están en ella. En el siglo XVIII las mujeres son prolíficas escritoras

de ficción y a comienzos del XIX ocupan ya un lugar en la novelística europea. Si bien la novela no gozaba del alto status conferido a la poesía, sin embargo es altamente apreciada por las lectoras femeninas precisamente a cuenta de su esencia fabuladora.

Pero, cuando, en el XIX, la novela gana terreno a la poesía las mujeres son relegadas dentro de ella a la categoría de narradoras secundarias. No en vano se dice de Jane Austen que se ocupa de novelar la *vida doméstica*, de retratar a todas esas criaturas escasamente heroicas que pueblan la campiña inglesa de estados anímicos levemente apreciables, un objeto literario seguramente menor. Lo sorprendente del caso no es que Austen destaque entre las narradoras de su época sino que en la actual obtenga el rango y consideración de sus congéneres masculinos más notables. A lo mejor descubrimos que detrás de una apariencia liviana, la escritora bucea en profundidad y lo hace tanto o mejor que cualquier escritor de su tiempo, revelando asuntos que ellos no serían siquiera capaces de intuir. Otras prefirieron ir al grano y apartar de sí la ficción que todo lo emborrona, optando por un *“discurso en defensa del talento de las mujeres, y de su actitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres”* (Amar y Borbon, J, 1786).

Quizá no sea desacertado evaluar como tajante el juicio que los hombres vienen teniendo acerca del papel de las mujeres en tanto agentes de la transmisión de la memoria. El criterio de las mujeres no es válido –dicen- porque ellas tergiversan, engañan, ¿qué otra cosa puede esperarse de una naturaleza mentirosa como la femenina? Y si no, que se lo pregunten a Adán. Aziyadé, la amante circasiana de Pierre Lotí, es inocente y voraz al mismo tiempo en el uso de la mentira. No hay en ella sino naturalidad. Dobla su vida en dos, la que pertenece a su viejo dueño turco, de quien es esclava -o esposa de harén, como se prefiequiera-, y la que comparte por las noches con su amante occidental, el joven marino inglés, Lotí, seducido por la teatralidad de una puesta en escena doméstica, oriental y a la vez mística. Aunque solo es una niña –tiene diecisiete años- es ya una experta en las artes de la confusión masculina. Sin embargo, tras una convivencia tan apasionada como ilusoria, el marino terminará por volver a casa. Aziyadé ya no es una criatura engatusadora; solo es la *pobrecilla* abandonada a su suerte que acaba muriendo de amor. Ella no sobrevivirá, él sí. Y navegará por mundos ignotos y conocerá a otras *Aziyadés*, a las que también considerará dignas de su interés literario. Pero Aziyadé es analfabeta, no puede escribir. Se conforma con ver y sentir; recuerda y no olvida. La memoria de Aziyadé es pues la de Lotí (1886).

La voz incansable de las mujeres es –en el otro extremo- una voz incapaz

por obra y gracia del estigma de la creación. Así que, bien sea por mentirosas, bien por incapaces, las mujeres no han disfrutado, ni siquiera en las épocas de una evidente emancipación, de las condiciones adecuadas que, a juicio de narradores solventes, exige la construcción del tiempo histórico. Las mujeres siguen estando acertadas en el ámbito de la ficción –defienden- un terreno más emotivo y artístico, en el cual pueden enseñorearse sin perjuicio de nadie. Las mujeres escriben para las mujeres.

Hay un tercer discurso, en cierto modo redentor, que les otorga la cualidad de observadores fiables. Este es el discurso de la diversidad. Las mujeres –escuchamos- poseen una psicología compleja. Y además, sus personalidades son tan variadas como las del resto de los mortales. Ciertamente hay mujeres cultas y refinadas, analfabetas e incluso muy brutas; elementos enamoradizos y hasta místicos, señoras depresivas y lánguidas, radicales y exaltadas, buenas mediadoras, políticas de raza y hasta mujeres que son capaces de vertebrar a todo un clan (estimemos en este caso a las mafiosas sicilianas); las mujeres pueden ser en definitiva variadas, previsibles y originales, vulgares incluso. Se reconoce que su memoria, memoria a medio camino entre lo privado y lo público, goza en consecuencia de la misma cualidad diversa. Convengamos en que no es poco.

Pero si algo se les reconoce a casi todas es que conforman un género por lo común proclive a la narración. Las mujeres son parlanchinas, padecen de incontinencia verbal, se dice, y algunas son incluso fervientes lectoras. Conocemos a mujeres cuya vida se nos imagina intensa e interesante, mujeres cuya mirada resulta valiente y que enfocan sus energías con una súbita tenacidad hacia objetivos de muy diversa índole, mostrándonos que el conocimiento que uno tiene –la parte privada- de su entorno inmediato y personal –su parte pública- puede llegar a ser un instrumento hasta cierto punto eficaz para la construcción social. Con todo, el juicio –ya no sobre su experiencia- sobre su mirada es abusivo.

En el nacimiento de las sociedades urbanas y burguesas, allá por el comienzo de la Baja Edad Media, las mujeres son acusadas de perturbar el orden social. La misoginia en la mirada del hombre es, a juicio de expertos medievalistas, una constante. Eva, la mujer *fatal*, surge irresponsable e hipócrita y queda inscrita en el imaginario de la cultura europea, fruto, no tanto de la indignación masculina como del descubrimiento de la diferencia. A fines de la edad moderna se adjudica a un varón la obra de Trótula, una médica ilustre del siglo XI, autora de un tratado de medicina femenina traducido y copiado durante siglos, impreso y difundido a partir del siglo XVI. También

procedente del siglo XI, en Francia se sabía de la existencia de Dhuoda, autora de la primera obra francesa de pedagogía. Sin embargo los maestros aprendían que el primer autor en la materia era Rabelais, seguido, por supuesto de de Montaigne.

¿Puede darse mayor forma de afrenta a la memoria que su anulación? Las mujeres expresan su indignación por una forma de maltrato enquistada en la memoria. Es posible que abandonen sus dotes para la complacencia, real o fingida –cada quien que piense lo que quiera- y se tornen rencorosas, mezquinas. ¿Luchadoras, quizá?

Desde el rencor, las mujeres comienzan a medir su parte de acierto en que las cosechas sean mejores o en que los niños crezcan y lo hagan sanos; en que los maridos lleven limpia la camisa, y que la casa, con el techo a punto de desplomarse, aguante un año más sin la reparación que cuesta el dinero del que la familia no dispone. Desde el rencor, las mujeres expresan cuánto cuesta lo que todos poseen y qué parte de responsabilidad les cabe a ellas en tal beneficio. Desde el rencor, hablan, cuentan, planean, solicitan, exigen. *La Cité des Dames* de Christine de Pizan (París, 1402), simboliza en su tiempo el abandono definitivo de la búsqueda de las mujeres por promover la satisfacción masculina.

¿Qué cuentos son los que ellas van diciendo? Las mujeres no hablan de batallas o de pactos entre reyes –algunas sí-. Las mujeres hablan del *tiempo de vida*. Las mujeres rememoran utilizando los principios teóricos del arte de la memoria, sustentada esencialmente por la imagen, el gesto y la palabra. Con su testimonio, las mujeres de todos los tiempos ponen de manifiesto lo que no se ve, aquello que carece de visibilidad formal, rompiendo así el discurso monolítico de legitimación, discurso masculino. Al ser testigos de la Historia, antes que historia en sí, las mujeres abandonan el relato épico e indagan acerca del funcionamiento interno de las sociedades, a la vez que ponen de relieve su propia imagen y su forma de entender el mundo.

En el inicio de la modernidad se adopta el punto de vista de que conocer el pasado ha de servir para construir el futuro –un punto de vista cuestionable aunque ciertamente útil en aquellos días. La narración de las mujeres –ellas son los cuenta cuentos- mantiene activa la memoria genealógica y, a través de ella, los intersticios de la memoria colectiva.

Qué mayor modernidad que la que ha de venir. Existe en el futuro imaginado una mujer que me intriga en especial. Ella está en el fin de la modernidad y en el inicio de la misma. Vive una vida doméstica de absoluta pasividad y, pegada como una sombra al cuerpo de su esposo –casi es un

ectoplasma- su función es mantenerse junto a él, seguirle allá donde va. Jamás discute con él, de hecho apenas habla. Sonríe invariablemente o bien adopta un aire ausente cargado de una nostalgia que ni siquiera comprende. Es resignada, paciente. Calienta el lecho por la noche y se mantiene a sí misma incorrupta, en la eterna juventud de los veinte años que él prefiere. Su hábito higiénico es eterno, en él cultiva su cuerpo en una eterna lozanía lánguida. Apenas come y no consume energía alguna. Jamás morirá porque los cadáveres jóvenes lo son por siempre. Tiene sin embargo una afición –en algo habría de ocupar su tiempo-, la lectura, que quizá libere una cierta perplejidad bien escondida. Lee a todas horas, en cualquier parte. Lee y piensa, piensa y lee, lee y sufre.

La mujer misteriosa decide apartarse de él porque, como sombra, reconoce parecer desasosegante, y porque es mejor retirarse antes de ser espantada a manotazos. La mujer que tanto me intriga es Harey, tiene nombre, aunque un nombre sin origen ni destino; no parece ser hija de nadie ni madre tampoco. Harey no es más que la encarnación de un deseo, el de su esposo. En la estación espacial Solaris, viven ambos apartados del mundo una existencia singular, la de él: Kris Kelvin, el cosmonauta creado en el inicio de la era espacial (1961) por el escritor polaco Stanislaw Lem para guiarnos hacia un futuro tan reconocible en el presente que asusta (Lem, 1974). Cuando Harey se separa de Kris, decide no seguirle por los pasillos de la estación, se vuelve presa de un pánico inexplicable, adquiere una fuerza sobrehumana, destrozando cualquier obstáculo físico que los separe. Ella no es sin él. Está en él. Instalado primero en el estupor y finalmente en la resignación de saberse eternamente vinculado a ella, Kelvin decidirá mantener a su lado al monstruo, esencialmente por el efecto reconfortante que le provoca su acción compasiva. Es ella quien decide *desintegrarse* para traer orden al caos. En su sacrificio está la salvación del ser que la ha hecho posible, que la hará siempre posible. La auto inmolación de esta Harey proyectada solo es un recuerdo de la auto inmolación de la Harey real: el suicidio del cuerpo, diez años atrás en la Tierra, se repite eternamente. Harey es la Eva sumisa, que ha preferido no morder la manzana. La memoria de Harey es inservible, no hay utilidad en ella porque no hay un tiempo en el que proyectarla. Harey es solo presente, un testigo incorruptible de la infinita permanencia. Por ello no tiene voz, no le hace falta, aunque su mudez nos hable.

UN EJÉRCITO DE SEÑORITAS BIEN DISPUESTAS

Ahora es cuando cabe enfatizar la importancia del texto, texto literario para ser más exactos, en el discurso del historiador. La literatura no ha de ser

una ilustración de la exposición histórica, sino una fuente de investigación en sí misma. Hay que saberla manejar, conocer sus códigos, sus entresijos. Para la historia social, para los detalles de la vida cotidiana, para el estudio de las mentalidades colectivas... la literatura es una fuente imprescindible. Así pues, el historiador que se acerca a la fuente literaria no busca en ella los valores estéticos, sino el testimonio de una forma de vida, de la encarnación social de unas creencias, de una cosmovisión colectiva (Langa, 1990: 32-33).

Parece este un juicio sensato, muy aproximado a lo que cualquier historiador de hoy en día no se atrevería a rechazar como un criterio de validación de fuentes, depende de para qué, claro está. Por otra parte, quienes así hablan, son especialistas en historia social del mundo contemporáneo que se han inspirado en la literatura de este tiempo para construir unos textos interpretativos y unas recopilaciones documentales de una enorme validez académica. Las mujeres leen y escriben literatura, expresan mediante la literatura los vicios ocultos de las sociedades que dominan internamente, se quejan de las injusticias del mundo por medio de la intermediación de otras mujeres, sus heroínas, e incluso, como es el caso, de las historiadoras, usan la literatura con el fin de interrogar al pasado y para, desde el pasado, mirar con distancia su propio mundo.

Ni mi memoria de lo real, que ya va siendo extensa, ni siquiera la memoria de otros y otras que vivieron antes que yo da para albergar la sospecha de que en otro tiempo, menos proclive a valorar el papel de las mujeres en el mundo, la cosa haya sido de manera distinta. Quizá cuando las mujeres eran analfabetas, y no sabían nada de literatura comparada, ni siquiera de la historia de los generales que leían sus maridos... Pero, incluso entonces, cuando las mujeres no sabían leer y escribir y, si acaso, miraban las fotos de las revistas en las que se insertaban bocadillos de texto mal tipografiados, o escuchaban las horribles historias de penuria que les sucedían a un montón de chicas tan pobres y desgraciadas como ellas mismas; incluso entonces las mujeres gustaban ya de la literatura. Su enfoque de las cosas era más literario y el rebuscamiento con el cual ensartaban argumentos más hábil también que el de ellos.

¿Qué observan las mujeres en sus lecturas—incluso las no leídas— que les sea tan grato o de tan enorme utilidad? A menudo he pensado que el reconocimiento e identificación de las mujeres en la mayor parte de los textos que les ilustran, les agasajan el corazón o les proporcionan un tema de pensamiento y hasta de tertulia, no es otro que el descubrimiento de pistas para hacer acopio de los instrumentos que les permitan desarrollar formas de poder tácito - a ellos les pasa exactamente igual con las hagiografías de sus héroes preferidos- circunscritas al mundo que habitan. Y la inocencia lo es. Es una herramienta esencial del

ejercicio tácito del poder femenino en la sociedad doméstica. Ellas lo creen así y ellos, por su parte, dejan que ellas se mantengan en el supuesto engaño. La inocencia es el atributo por el que se identifica a la mujer del burgués. Ella es vista sin mácula, expresión de perfección y pureza; no es pues un prisma amoroso ni pasional aquel desde el que se la observa. El burgués detiene su mirada sobre ella con “*un hálito de vanidad satisfecha*”, más propio del coleccionista que del amante enardecido. El rey y la reina se unen para reinar en sociedad: “(…) *y contempló el joven rostro absorto con la emoción del propietario, donde el orgullo del iniciador masculino se mezclaba con una tierna reverencia por la abismal pureza de la joven*”, pone en boca de su protagonista enamorado Edith Warthon (1996: 14). Las muchachas inocentes se visten de blanco y trazan caminos de flores sobre su cabellera reluciente y recogida. Cualquier perplejidad que nuble su entendimiento se borrará de golpe al descubrir el burgués en la mirada del otro la admiración y la envidia que provoca su dominio sobre la bella.

Al disolverse el concepto de la inocencia, ¿qué queda, si no? La inocencia era en sí misma un elemento de distinción muy útil a la condición femenina, siempre que se supiera hacer un uso inteligente de él. Eran quizá, los del *victorianismo*, tiempos de escasez en materia de armas por lo que al denominado sexo débil se refiere. La verdad es que se podía luchar con bien poco. Así que, las formas tácitas con que las mujeres desplegaron sus habilidades en la historia merecerían de por sí, además de un inventario, un análisis minucioso del efecto real sobre depende que objeto.

Digamos que, en términos de *gran historia*, y dejando al margen la influencia de Josefina sobre Bonaparte, las mujeres han recurrido a argucias domésticas con fines en realidad muy modestos. Lo cual no debería restar valor al particular porque, en su reducido radio de acción, han sostenido y alimentado con dolor y encomiable paciencia, a la jauría que se ha dado en llamar humanidad. Otra cosa es la historia de los Estados y hasta de las naciones. En ella, el valor de las formas tácitas del poder femenino queda evidentemente ahogado en el de los grandes discursos. Con todo, la perdurabilidad de las costumbres en el seno de las sociedades europeas tradicionales, bien sea de Antiguo Régimen o burguesas, emana siempre de los usos soterrados del poder. Y de esto sí sabe la literatura. La Literatura con mayúsculas, la literatura de las construcciones burguesas del XIX.

Vayámonos ahora a América, al último tercio del siglo XIX, y contemplemos una sociedad tan robusta y emprendedora, tan segura de sí misma como estúpidamente victoriana aún, pese a ser el de los Estados Unidos el estandarte de una casa ocupada en fabricar su propio tegumento social; una

nación fuera ya del ojo de la *vieja Europa*, que ninguno de los Imperios toma aún en consideración¹. Leamos con atención los textos de Henry James o miremos evaluadoramente los escritos por Edith Warthon, la alumna más aventajada del maestro. En la *Edad de la Inocencia*, y ya desde la primera página del texto, se hace alusión a las convenciones intocables. Los personajes presumen de no haber variado sus costumbres en generaciones. La escritora nos pone delante de los ojos la estructura heterogénea de una sociedad que presume de ser cerrada, monolítica, racionalmente homogénea; una configuración social en la que la suprema utopía del liberalismo se ha hecho realidad al fin.

En la novela, la autora describe la existencia de dos espacios bien delimitados por la diferencia de sexo. Para que el proyecto liberal político de los hombres sea materialmente posible, las mujeres han de quedar reducidas al espacio doméstico. En el silencio del hogar las mujeres no existen. Su potencialidad en tanto problema se desvanece porque no están. Parece de lo más natural que así sea. La naturaleza propone un orden que el hombre y la mujer acatan (Pateman, 1995).

El mundo de las mujeres, por una parte, que en la casa ocupan el menor de los espacios -el piso inferior, el cuarto de estar, donde en silencio realizan sus tareas de costura. Sus conversaciones -si es que las hay- están vedadas a los hombres, clausuradas. El mundo de los hombres, por el contrario, está situado en el otro extremo de cualquiera de las viviendas -son todas similares. Su presencia enciende, domina el hogar y le dota de estabilidad -¡mentira!. El espacio de ellos es mayor -y eso que no pasan tiempo en el hogar del que, en cambio, ellas salen poco, lo justo para visitar, tomar el aire-; está situado

1) Hay un antes y un después en los Estados Unidos de América por lo que a la configuración social del país se refiere que tiene que ver con la Guerra de Secesión. Los historiadores lo saben bien. Véase al respecto SCHELESINGER, A.M. Jr.: *The Cycles of American History*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1986. La guerra, como cualquier guerra, fusionó hábitos dispersos por una geografía extensa y variada, y diluyó la cerrada cosmovisión social europea aún presente en muchos ámbitos. Fundió, en definitiva, la condición particular de cada cual en su personal circunstancia que no era ni más ni menos que la de tantos otros como él, construyendo un único plano de experiencia -el del horror y la atrocidad, el de la carencia y la miseria- que igualaba condiciones, sociales, raciales y de género. Un magnífico referente de ficción lo encontramos en la narración de DOCTOROW, *La gran marcha*, Madrid, 2006, especie de *road movie* en el que convergen actores múltiples que articulan una acción social de múltiples registros y direcciones.

generalmente en la planta superior de la vivienda –cualquier otra disposición sería vista como una excentricidad. La Biblioteca es el lugar masculino por excelencia; en él toma forma el rito vespertino de fumar y se desbocan las palabras, incluso malsonantes, en cuyo discurso las mujeres no tienen cabida. En ella, puerto doméstico del conocimiento, atracan los cargamentos de libros venidos de cualquier parte de Europa. La experiencia de la lectura está sugerida por el varón, que indica a las mujeres lo que deben leer para entretener su ocio y proporcionar una conversación agradable al varón, que detesta el cotorreo de los corrillos de mujeres. Así, los libros, emisarios comprometidos de una decisión ajena al lector, viajan a las estancias femeninas, en las que por lo general nunca se quedan.

Pero ¿Y si el código es trasgredido, y si las mujeres adoptan los espacios masculinos como propios y los hombres se ven forzados a acudir a ellos en compañía de mujeres que proceden de un ámbito dual, público y privado a la vez, y que carecen de las artes que se requieren para tener ambos bien separados? América va a la zaga de Europa y Wharton denuncia la antigüedad de las costumbres en el nuevo mundo. Quizá se inventa sí misma cuando nos propone a una Mme. Olenska, la heroína que habita por gusto un espacio no específicamente femenino, una estancia en la que, además de los estigmas propios de una dama, también pueden verse pinturas y libros. En este espacio, ni sala de estar femenina, ni biblioteca masculina, Olenska mantiene una conversación de igual a igual con su joven enamorado, un notable abogado un tanto perplejo aunque fascinado por las costumbres transgresoras de la dama. En este espacio ambos comparten el calor del hogar y el rito del tabaco. Olenska introduce del tema de la libertad de las mujeres en la sociedad; las mujeres –opina él, complaciente- deberían ser libres... tan libres como nosotros (refiriéndose al sujeto masculino), percatándose al instante de que no ha medido su juicio, según el código social.

Los cuentos que apasionan a las mujeres les hablan del lenguaje de los gestos, del diálogo entre ellos y ellas por medios tangenciales a la palabra porque, de ser este el instrumento, ellos ganan; de una comunicación que nunca puede ser franca ni directa, y de los temas que deben abordarse y de los que no. En las páginas de los libros las mujeres descubren el instrumento de la mirada, de las gesticulaciones precisas, de los silencios. Códigos también que tienen una forma cultural y temporal con fecha de caducidad, reconocible en los cambios de mentalidad, de los usos y de las costumbres, pero que las mujeres archivan para sí y para las que vendrán a continuación de ellas, preservando de todas las modas la esencia que les es común.

La inteligencia liberal recurre a las mujeres para que aprendan lo que

es preciso guardar. Enseña que educar a las madres de familia para que hagan bien su tarea es imprescindible en el futuro de las jóvenes naciones. Son ellas quienes han de formar a las nuevas generaciones en los valores de los que quizá no hayan oído hablar: el patriotismo, la ética del trabajo o la creencia en el progreso. ¿Son estos valores propios del espacio privado en el que se desenvuelven? Ni se lo plantean. Ellas lo hacen porque son obedientes. Criarán hijos patriotas y les enseñaran que han de trabajar muy intensamente allí donde se requiere el esfuerzo (Floresta, 1853).

A mediados del siglo XIX Nisia Floresta dicta un programa de modernización de los usos y costumbres de la vida en familia, usando como base de partida la educación de las mujeres. Guarda su obra un innegable trasfondo de moralismo católico. Sus ideas tuvieron eco en la burguesía brasileña de aquel tiempo, uno de cuyos principales males era, a juicio de Floresta, la esclavitud. No es extraño que *Opúsculo Humanitario* fuera publicado en los periódicos de la época bajo un seudónimo masculino. El nombre de la autora permaneció desconocido mucho tiempo para la crítica literaria brasileña

¿Pero está ella realmente satisfecha de ser evaluada en tanto sujeto complaciente? La princesa complacida es objeto de mimos y custodia. Puede exigir sus caprichos solo a cambio de que permanezca. Qué más se puede pedir. Nada malo ha sucederle en semejante régimen de cosas; excepto tal vez que su marido no sea con ella lo honesto que debiera, en cuyo caso ella podría optar por hacer uso a su vez del doble rasero para medir su propia conducta –raramente se atreverá– o, por el contrario abandonar el así llamado hogar. Olenka huye, y paga cara su elección. La soledad es el castigo.

PREPARADAS PARA VER MUNDO

¿Qué busca la mujer que intenta abandonar el hábitat de la esfera privada? Seguramente, nada más que adquirir una cierta visibilidad. Al dar este paso, ella es consciente de que rompe las convenciones en las que vive y de las que vive, y de que se lanza a un vacío inexplorado, tanto como el de la tierra ignota que aventuran los libros. Pese a que en el siglo XIX el mundo de los viajes está vedado a las mujeres, Alexandra David-Néel llegó sola al Tíbet, Lady Charlotte Canning a la India, Gertrude Bell fue exploradora en Oriente Medio y consejera del famosísimo Lawrence de Arabia; Isabella Bird, la primera mujer aceptada por la Real Sociedad Geográfica de Londres y otras, como la inglesa Mary Kingsley llegaron a ser autoras de los estudios de campo más importantes hasta la fecha, en este caso relativos a la entonces desconocida África Occidental².

2) Ver el ameno trabajo divulgativo de Morató (2005). Los estudios al respecto de Mo-

También se hace sabedora del dolor que provoca en la familia, ya que con su gesto estafalario contribuye a quebrar la armoniosa felicidad que la Ilustración le encargó custodiar. La ilustrada española María Josefa Amar y Borbón, en absoluto susceptible de ser considerada en su época una conformista, recomienda no obstante a las mujeres frenar el ritmo de su afán transgresor: “*No formemos –dice- un plan fantástico; tratemos sólo de rectificar en lo posible el ya establecido*”³, puesto que un exceso en el tiempo dedicado al estudio pondría al hombre en la cruel tesitura de tener que ocuparse de las faenas domésticas, lo cual –asegura- resultaba a todas luces antinatural. “*Las labores de manos y el gobierno doméstico –sigue en la misma página- son las prendas características de las mujeres; (...) aún cuando reúnan otras (...) aquellas deben ser las primeras y esenciales*”.

Al propiciar un conflicto en el seno de la sociedad, un cuerpo virtuoso cuyo estado ideal es la calma, la mujer se pone a sí misma en el punto de mira del resto de los órganos y de las articulaciones que, por moverse ella fuera del plan, se están desajustando. El ser social (Folguera, 2002: 56-73) deja de funcionar y enfoca su punto de mira hacia ella a la que acusa del deterioro subsiguiente de sus órganos. La visibilidad parece pues convertirse en un bien más codiciado que la propia felicidad; siendo esta posible -a juicio de los hombres y de la mayoría de las mujeres- solo en el seno de un orden armonioso que distiende, hasta separarlos, el ámbito de lo público y el de lo privado.

Pero, ¿no es la educación sentimental que reciben las mujeres una herramienta pobre para alcanzar al fin la ansiada visibilidad? Las mujeres descubren que no, aunque la emoción omnipresente puede llegar a ser un lastre si no se administra con prudencia. Quizá también la mujer, como el hombre, aspire a algo distinto a lo que ya ha probado, algo que, por nuevo, tal vez pudiera ser inquietante. Me refiero a una porción de la tarta que es el

rató han dado lugar a monografías varias sobre la actividad viajera de las mujeres en los distintos ámbitos de la realidad colonial decimonónica: *Las damas de oriente, grandes viajeras por los países árabes*; *Las reinas de África, grandes viajeras por el continente negro*, ambas en la colección del bolsillo de Plaza y Janés.

3) Amar y Borbon (1790: XXXII). Ver Huguet (1989: 43-57). De cuanto se sabe y se ha escrito acerca de la muy interesante Josefa Amar, me quedo sin embargo con la crítica cruel acerca de la pretensión de equiparación intelectual de las ilustradas con respecto a los escritores varones que en su día redactara Margarita Nelken (1930: 176). Se mofa del esfuerzo de traducción y divulgación de aquellas mujeres a las que achaca un prurito intelectual fruto únicamente de la vanidad de su condición ociosa.

conocimiento.

El viaje bien puede ser una salida preferible a la muerte causada por un exceso en el ejercicio de la complacencia, una forma de huída incluso perdurable. Pero la mujer que viaja, y sobre todo si lo hace en solitario, es ya una mujer muerta. Cuando ellas viajan, cuando realizan sus compras en los bazares exóticos y pasean por los vericuetos adoquinados de ciudades remotas, en general recelan de la contemplación a gran escala. La arquitectura por ejemplo es –a juicio de ellos- una afición superior, eminentemente masculina; por el contrario, ellas defenderán, a capa y espada, el valor de un buen paisaje como objeto artístico; no solo lo defienden, sino que lo retratan en sus hojas de dibujo; también lo describen, en sus amenos juicios acerca del bienestar que procura al alma la naturaleza domesticada. Y si hay ruinas, mejor.

Una viajera también es una mujer desplazada y errante. La viajera se prolonga a sí misma en la experiencia renovada que proporciona el viaje. Quién nos dice, pues, que las viajeras decimonónicas no tuvieran también el pequeño afán de construir, por obra de sus particulares desplazamientos, sus propias identidades (Pratt, 1992). En el siglo XIX las mujeres, ya fueran viudas o solteras o, aún peor, las que osaban divorciarse o simplemente abandonar a su marido o a su familia, se asemejaban en alguna medida a las gentes cosmopolitas de hoy en día, transeúntes de las fronteras.

La neoyorquina Mme. Olenska de Wharton –europea para los estadounidenses y americana para los europeos- es un buen ejemplo. Tras recorrer media Europa con su marido, busca en solitario un lugar acogedor donde instalarse; entre tanto, separada de él, un conde europeo que quizá la haya maltratado, la condesa mantiene un movimiento errático entre los dos continentes. Sus visitas, a parajes y domicilios propiedad de conocidos y amistades, de parientes lejanos que la miran con desconfianza, lugares urbanos o campestres, están recorridas de un fuerte anhelo. Anhelo de un sitio propio en el que parar, para quedarse, al fin, sola.

Todo desplazamiento que realice una mujer viene atenuado por artificios muy convenientes; quizás el más brillante sea la sublimación del viaje por medio de un elegante ideario romántico. Ideario latente e implícito. Pero si acaso se les pregunta, la mayor parte de ellas nos diría que, en realidad, preferirían quedarse, quedarse y dejar de viajar. Si lo hacen, si viajan, no es por un por la pulsión insatisfecha del conocimiento y la posesión de lo aprehendido, que guía a la mayor parte de los viajeros masculinos. Ellas viajan por exclusión de otro estadio preferible, ya que todo viaje es en sí mismo un fastidio, es la negación del espacio conocido, espacio dominado del hogar. Es

la privación de los afectos y de la familia, de los objetos elegidos y custodiados, objetos amados.

Hay en el viaje de las mujeres un cierto sometimiento al sacrificio, un mesianismo también romántico. El viaje debe ser insatisfactorio, porque las satisfacciones que debiera comportar su práctica arruinarían la función expiatoria que se le confiere. Todo viaje hecho con independencia de criterio ha de terminar en fracaso y desaliento; y la mujer, desarraigada, ha de acabar sus días, sola y compadecida. Una anciana Mme. Olenska está dispuesta a recibir a su amor de juventud, Archer, en su piso de París. Él opta sin embargo por no acompañarla en el último tramo del viaje. Se queda de pie frente al piso de Olenska. Prefiere contemplar el brillo del sol en el cristal entreabierto de su balcón desde el que –imagina él- ella le contempla⁴. Al viajar, ella ha optado por quedarse sola. Porque si el cuerpo las lleva y las trae, el corazón de las viajeras, permanece en casa. Si acaso es la impostura de un *yo* masculino la que las aleja del hogar.

Carol Milford, la brava protagonista de *Calle Mayor* (1920), concluye su aventura personal, su desventura al fin, por medio del viaje. El camino hasta Washington, desde Goopher Prarie, un pueblo como tantos otros del Medio Oeste americano es la única salida que vislumbra al encierro de su experiencia matrimonial. En medio de ninguna parte, en un lugar anónimo, ajeno a cualquier signo de identidad, su vida se edifica, como un barracón de pueblo, en torno a la calle principal. Nada que no sea mediocre, vulgar, falto de tono vital puede esperarse de sus gentes. Más que un destierro el viaje es, tras una búsqueda infructuosa en lo inmediato, una vía de salvación (Lewis, 2003).

Cuando la viajera y el viaje apuntan maneras, entonces ellas también saben hacer del tránsito materia prima para la supervivencia (Flora Tristan en Gorgan, 1998). La escritura del viaje iguala a las señoras y a los caballeros; las mujeres deberían poder vivir de la experiencia narrada como hacen los hombres ricos y gloriosos de las letras; incluso si la experiencia es un recurso para la sublimación literaria. Jane Austen no es precisamente un ejemplo de viajera empedernida. Sus movimientos, breves, locales, manifiestan una experiencia limitada, cómoda, espacialmente hablando. Pero Austen no precisa moverse, no al menos su escritura; la imaginación de esta mujer joven guarda

4) La secuencia de Martín SCORSESE, en el film *La Edad de la Inocencia* (1994) revela perfectamente el estado anímico del antiguo enamorado.

la eficacia de las más experimentadas las viajeras. A la autora le bastará un desplazamiento imaginario hasta la abadía de Northanger para comparar el apresamiento de su existencia con aquella que imagina infinitamente mejor, siendo al cabo la certeza de que lo que se mira es solo un espejismo razón de peso para abandonar la mansión y volver a la domesticidad cotidiana⁵. Trayectos de no más de veinte kilómetros tal vez, a pie, a lomos de corcel o en coche de punto, aventuran tanto conocimiento como un safari en África, con sus horas extendidas que acumulan toda la experiencia profunda del tiempo quedo.

Al moverse, la mujer desarraigada entra en contacto –a la fuerza- con otras realidades sociales y culturales, con individuos de calaña y parecer bien distintos a los que habitualmente la custodian. Quizá, al contemplar, sienta el gusanillo de la comparación. Quizá se aventure a imaginar que algún aspecto de lo que observa e incluso experimenta está bien y podría tener cabida en su propio espacio. Craso error, porque la función transformadora de las mujeres es aún imposible en la medianía del siglo XIX, y porque ellos –señores y obreros, burgueses y revolucionarios- detestan a las marisabidillas que les sugieren lo que conviene hacer, aunque sea para que todo siga como hasta ahora.

El doctor Kennicott, marido de Carrie, la heroína de la ya mencionada *Calle Mayor*, es un médico rural de espléndida apariencia, un buen partido, si se quiere. Aunque se le considera muy instruido y entregado a su profesión, el talante liberal en sus costumbres va aún a la zaga del de Carrie. Su mundo está aún dormido en el tránsito entre el dominio de la norma y la trasgresión. Por ello mismo y aunque su comportamiento es el de un hombre apacible y tolerante, Kennicott se manifiesta contrariado y confuso ante la progresiva inquietud que invade el corazón de Carrie. La rebeldía de la joven esposa y madre, ahogada en el pozo de lo permanente –permanencia y fealdad son sinónimos para ella- no goza de la comprensión de sus congéneres, ahitos de satisfacción por lo que ya tienen, que nunca puede ser mejor, y Kennicott sufre. Al consentir que ella se marche, que huya –temporalmente- él respira aliviado; usurpará en el hogar la función femenina, esperará pacientemente el regreso de Carrie, una Carrie –supone- transformada. Se dirá a sí mismo que debe guardar el puesto hasta que ella esté lista para volver a él. Porque Carrie –no le cabe la menor duda- solo tiene la opción del regreso. ¿Qué es el alejamiento sino la expresión del desarraigo, algo que toda mujer detesta

5) AUSTEN, J.: *La abadía de Northanger* (1818), se escribió como una sátira sobre las novelas góticas, tan populares a finales del siglo XVIII.

profundamente?

Las plataformas políticas de finales del XVIII en Francia tienen entre sus ocupantes a mujeres cuya perspectiva de acción, obviamente burguesa, contribuye a reforzar el republicanismo de la nación⁶. A mediados de siglo las mujeres nómadas pueden transportar de un lado a otro, ideas cosmopolitas y libertarias. En Europa, principalmente, las comunidades de intelectuales hacen gala de una sintonía que las mujeres reconocen como propia⁷. En la primavera del los pueblos (1848) –generación lastrada por la desilusión⁸– y en La Comuna (1871) las mujeres incendian los límites impuestos por la tradición histórica, muy a pesar de sus compañeros revolucionarios (Todd, 2000), que han de temer convertirse en el hazmerreír del resto de los varones si acaso exhiben su camaradería para con ellas.

En *La educación sentimental*, la señora Marie Arnoux, musa del protagonista, Frédéric, es una mujer hermosa, de tez canela y pelo negro, aunque diez años mayor que él⁹. Ella es el amor eterno, aunque él no la puede poseer ya que está casada. Pero cuando por fin puede hacerla suya, porque enviuda, él ya no la ansía, Frédéric ha perdido el interés. Flaubert dibuja a Marie como a una mujer conformista, tentadora aunque dependiente de su esposo. No deberíamos extrañarnos sin embargo, porque ¿no es la relación de Frédéric con el mundo la que interesa al fin y al cabo? El proceso de madurez de Frédéric es ambiguo e indefinido, lo que hace de él precisamente un personaje tan interesante. Es un antihéroe de nuestro tiempo, expuesto a la derrota, como el hombre contemporáneo. La pérdida de certezas, lo es en lo político y en lo sentimental, un terreno, este, en el que las mujeres sin embargo parecen hacer pie. En su búsqueda de valores profesionales y culturales el mundo le es agresivo. Participa en uno de los momentos históricos más significativos

6) *La Sociedad de Mujeres Republicanas Revolucionarias* (1793), fundada por Claire Lacombe y Pauline Léon, por ejemplo.

7) Tristán fue incluida en el fenómeno del feminismo saint-simonista francés.

8) FLAUBERT, G.: *La educación sentimental* (1968) es un magnífico cuadro novelístico que permite conocer el estado del espíritu decepcionado de toda una generación, la que vivió la malograda revolución de 1848. Ed. Gillimard, París. Ed. 1935., Madrid, Alianza Editorial, 1981.

9) También Mme. De Renal, la apocada esposa del alcalde de Verrières que Stendhal dibujara en *Rojo y Negro*, (1830) supera en diez años la edad de su amante, el joven Julian.

de la moderna Francia y sin embargo se siente en crisis, ha perdido el sentido de la trascendencia que la cultura adjudica al varón. ¿Se habrá vuelto Frédéric una mujer? Como muchas mujeres de su condición social, anhela lo que le falta pero cuando lo consigue se contagia de aburrimiento y lo desprecia. A diferencia de ellas, Frédéric desconoce el sentimiento de finalidad. Las mujeres lo conservan.

En tiempos de combate las mujeres actúan al principio con timidez, exhortando a los maridos a que se tiren de cabeza al vacío de la lucha¹⁰. Pero una vez estalla la guerra, la que trastoca la paz ordenada de La Restauración, las mujeres se organizan en grupos para liderar entrenamientos de contenido militar. Son las *Vésuviennes*, las que limpian y cargan las armas, construyen barricadas, y hasta se disfrazan de hombres para luchar a campo abierto. Algunas dirigirán grupos de combate integrados exclusivamente por hombres. En las algaradas y choques armados se entrecruzan reivindicaciones sociales y políticas, también reivindicaciones de género. Ciertas mujeres acaban de dar la razón a quienes las acusan de comportarse como fieras, seres indómitos que requieren de la mano firme de un domador para aplacarse. El sistema echa mano de las trabajadoras, que escuchan cómo el socialismo defiende la igualdad de las mujeres con respecto de los hombres, una idea que ellas rápidamente asocian a la emancipación de clase, a la superación, en definitiva del orden existente.

¿Pueden mantener la casa en orden si se les permite participar formalmente en la escena pública? ¿Puede el voto acallar las voces levantiscas que auguran a la utopía liberal un futuro incierto?(Romanelli, 1998). Las mujeres, cuenta la historia, fueron excluidas del voto durante el siglo XIX, y sin embargo no hay leyes que exhiban explícitamente dicha exclusión. El censo, el analfabetismo o la bancarrota sí fueron impedimentos usuales, nunca lo fue —que yo sepa— la condición femenina. El consenso a favor de la exclusión es rotundo no obstante. Refiriéndome a Francia otra vez, téngase en cuenta que La Primera República (1791) establece el voto universal masculino.

Han sido las tradiciones, el uso normativo occidental, los lastres que han fijado la experiencia de las mujeres al seno del cuerpo familiar. El padre, primero, el marido, después; en su defecto el hermano, e incluso el hijo varón, todos ellos las han presentado y representado en sociedad. Sus votos han valido

10) Anita Garibaldi, de origen brasileño, participa al lado de su esposo, el italiano Garibaldi, en las luchas por la unificación de Italia.

por los de ellas. Y quizás sean en parte las mujeres quienes se hayan resistido a contravenir las reglas de esta succulenta herencia. La naturalidad con que se reina en familia bloquea la posibilidad de una experiencia política de género. En este particular capítulo, la contemporaneidad se construye incompleta, al menos hasta la segunda mitad del siglo XX, momento en que las riendas de lo femenino asemejaran ya un sarmiento antiguo y venoso que recorrerá el sustrato del tiempo de forma extendida y afortunadamente diversa, tal y como ellas son.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAR y BORBON, J., “Discurso en defensa del talento de las mujeres, y de su actitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres.” *Memorial literario*, Madrid, Benito Cano 1786.
- AMAR Y BORBON, M. J., “Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres,” *Memorial literario*. Madrid, Benito Cano, 1790.
- AUSTEN, J., *La abadía de Northanger*. 1818.
- DOCTOROW., *La gran marcha*, Madrid, 2006.
- FLORESTA, N., *Opusculo Humanitario*. Libro de ensayos, 1853.
- FOLGUERA, P., “Las mujeres en la Europa social”. *AGORA Revista de Ciencias Sociales*. Valencia. 2002.
- GROGAN, S., *Flora Tristán. Life Stories*, London and New York, Routledge, 1998.
- HUGUET, M., “La mujer española del siglo XVIII en la obra de Josefa Amar”, *Boletín de la institución libre de enseñanza*, nº 7, abril, Madrid, 1989.
- LANGA LAORGA, A., *La sociedad europea del siglo XIX a través de los textos literarios*. Madrid, 1990.
- LEM, S., *Solaris*, Madrid, Ed. Minotauro, 1974.
- LEWIS, S., *Calle Mayor*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 2003.
- MORATÓ, C., *Viajeras intrépidas y aventureras*, Barcelona, Plaza y Janés, 2005.
- NELKEN, M., “Cultas y cultalatiniparlantes”, *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor, 1930.
- PATEMAN, C., *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- PIZÁN de CH., *La ciudad de las damas*, París, 1402. Ed. Marie-José Lemarchand, Madrid, Siruela, 1995.
- PRATT, M. L., «Reinventing América II: The Capitalist Vanguard and the exploratrices sociales,” *Imperial Eyes. Travel Writings and Transculturation*, London and New York: Routledge, 1992.

ROMANELLI, R. (Coord), *How did they become Voters. The History of European Franchise in Modern European Representation*. London-La Hague-Boston, 1998.

RUIZ-DOMENECH., J. E., *El despertar de las mujeres. La mirada femenina en La Edad Media*. Barcelona, Península, 1999.

SCHELESINGER, A. M. Jr., *The Cycles of American History*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1986.

TODD, A., *Las revoluciones. 1789-1917*, Madrid, Alianza, 2000.

TRISTÁN, F., *Pérégrinations d'une paria*, 1838.

WARTHON, E., *La Edad de la Inocencia*, Madrid, Tusquets, 1996.

EL MITO DE CIRCE EN LA NARRATIVA ITALIANA E HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA

Morena Carla LANIERI
Universidad de Genova

Desde siempre, el mito ha cautivado poderosamente el inconsciente colectivo de la humanidad por las razones más variadas, si bien en su origen -como señala Mircea Eliade- respondiera a una necesidad del hombre de aproximarse a lo divino, siendo el *relato* fundacional de los Orígenes del mundo, del *illo tempore* de los Dioses y su ejemplaridad, al establecer los paradigmas existenciales y los modelos conductuales a seguir. Sin embargo, con el tiempo, el mito fue perdiendo sus rasgos religiosos, a raíz de la progresiva secularización que implicó su utilización dentro de la ficción literaria, la cual explotó la extraordinaria capacidad de este molde de generar símbolos y de adaptarse a otros contextos sin perder su originaria fuerza intrínseca.

Indudablemente, uno de los aspectos más interesantes que plantea la revisión del mito operada por la literatura contemporánea atañe a la revitalización de su potencialidad semántica, generando así nuevos mitos que llegan a ser fiel expresión de las contradicciones e inquietudes de nuestra época. Existen algunos motivos relacionados con personajes mitológicos -como el del embrujo seductor fatal, o del viaje iniciático del héroe- que siempre han tenido un asombroso éxito gracias al enorme atractivo ejercido en el imaginario social por los arquetipos a que dichas figuras remiten.

El objetivo de este análisis será, por lo tanto, el de mostrar de qué forma dos escritoras contemporáneas europeas -la española Lourdes Ortiz y la italiana Sandra Petrignani- utilizan este armazón singular, cuya estructura codificada se somete a un proceso de reelaboración y reajuste, funcional a los objetivos que las autoras se prefijan, respondiendo así a sus exigencias expresivas de carácter artístico-conceptual. En especial, centraremos nuestro interés en el mito de Circe, comparando no sólo la revisión del mismo operada por las mencionadas escritoras en sus obras -es decir, respectivamente, "Los motivos de Circe" y *Navigazioni di Circe*-, sino también su valioso aporte en el proceso de reubicación socio-discursiva y de nueva definición identitaria de género.

De acuerdo con la tradición homérica, Circe es una mujer no sólo físicamente muy hermosa -lo cual establece un parámetro de referencia bien definido que fija y remite a precisos criterios estéticos¹- sino que emana,

además, un atractivo especial visto como irresistible imán seductor que deleita subyugando y al cual, por lo mismo, es casi imposible sustraerse. Dicho poder, de hecho, no sólo aparece asociado a su condición de ser que posee dotes sobrenaturales, siendo una maga, sino que se desliza subrepticia y sutilmente hacia el terreno de la hechicería, es decir, de la práctica mágica de influencia maléfica y control sobre el hechizado, junto con la manipulación de objetos que se emplean en ella. En efecto, aun no respondiendo a la connotación negativa que el legado de la tradición ofrece de las brujas -por lo general, viejas y feas y sin otras virtudes, ni intereses-, Circe, maneja filtros y extractos para sus pociones, pero es también una amante de la música, le tiene afición al tejido y al bordado² y, finalmente, cautiva a los hombres con su encanto: antes los hechiza, convirtiéndolos en sus prisioneros, y luego los transforma en bestias diferentes (de allí, su capacidad de someter y dominar a los animales), si bien queda famoso el episodio de los marineros de Ulises, a quienes acaba convirtiendo en cerdos. De hecho, cabe considerar cómo el arte de hilar remite a la vez a dos esferas opuestas, como bien señala Ana Rueda [1995]: por un lado, simboliza una dimensión familiar, en la que se asienta el orden establecido, donde se asocia a la mujer con la idea de “ángel del hogar”, pasivo y dócil, que crea y custodia la vida; por otro, en cambio, cristaliza el concepto de mujer-araña, devoradora de hombres, que teje su urdimbre peligrosa y mortal para que sus víctimas caigan en la trampa de sus marañas e intrigas. Y, en efecto, el encanto de Circe no estriba sólo en el motivo del *amor-brujo*, sino en la exquisita hospitalidad -que, precisamente por ser algo excesiva, delata intentos secundarios- con que acoge a sus *huéspedes*, mitigando cualquier amago de recelo en ellos, para irlos atrayendo paulatinamente e induciendo, con engaños y sortilegios, a doblegarse³ a su voluntad.

1. LOS MOTIVOS DE CIRCE

En el cuento de Lourdes Ortiz “Los motivos de Circe”, perteneciente a la colección que lleva significativamente el mismo título,⁴ la enunciación en tercera persona rescata desde la memoria de Circe las razones tanto de su conducta -y de su fama de bruja hechicera, causa de seducción y perdición de los hombres- como de su amor por Ulises. Una voz narrante, cuya omnisciencia se limita a la interioridad de Circe, es la que cuenta la historia de la protagonista, dando la impresión de que es la misma Circe la que se desdobra en un recuento a distancia, para recuperar, desde un presente caracterizado por la ausencia de Ulises, el recuerdo de su experiencia con una vívida intensidad.

El propósito de reescribir la historia se patentiza a través de la

coincidencia entre el *incipit* y el cierre del cuento, que inicia y se concluye con la misma frase: “como cerdos...”, dándosele así deliberadamente realce especial a uno de los aspectos que mayormente han impresionado a los lectores de todos los tiempos y que han quedado grabados de forma indeleble en la memoria colectiva. Apelando a dicho recurso, por lo tanto, se apunta comparativamente al desfase semántico existente entre las dos versiones del mito: los puntos suspensivos, al principio, remiten a la clásica, mientras que, al final, consignan y sancionan una nueva visión.

En el cuento de Lourdes Ortiz, Circe “la de doradas trenzas” es ante todo una mujer, si bien con facultades fuera de lo común, que vive confinada en la isla donde la han relegado los Dioses, víctima de una soledad irremediable. Sin embargo, ella misma perefriere esta condición, no hallando a un ser que satisfaga sus exigencias interiores, antes que compartir su existencia con los *hombres-brutos* que llegan a la isla. Los marineros que el mar “vomita” a sus costas -“una manada de hombres peludos, sucios y desdentados”- son seres acosados por una “lujuria insatisfecha”, por el hambre y “el hastío de la infinita soledad marina”, están llenos de anhelos de riqueza y posesión, de oro y de “mujeres dóciles que han de quebrarse bajo el abrazo torpe y apresurado del macho que se encela y se encabrita ante la languidez acuosa de las criadas” (Ortiz, L., 1991:60), cuya delicadeza son incapaces de apreciar, así como tampoco se percatan de la magnífica construcción arquitectónica del palacio donde se les brinda acogida. El cuento subraya cómo, en realidad, Circe no hace más que asistir -sin poder hacer nada para evitarlo y aun añorando la compañía de un cuerpo de varón- al cumplimiento de una maldición que acaba transformando a dichos hombres -justamente en virtud de su propia condición bestial- en los animales que de antemano y *ya* de por sí son, devolviéndolos a su verdadera forma, de acuerdo con la esencia de su ser, mientras la maga retoma con una “risa estentórea” sus actividades de costura y canto.

Ulises es la excepción, el *ser diferente* -el “espíritu noble, despierto y agudo”, en cuyo pecho alienta un “ánimo indomable”- que merece la atención de Circe no sólo por sus dotes amoratorias, sino por su “ingenio multiforme” y sus muchas otras singulares capacidades que remiten a una interioridad profunda y más parecida a la de ella. Entre éstas destaca su peculiar habilidad de fabulador, de “espíritu diestro en la palabra y en el juego”: Odiseo cautiva a la maga con la narración de sus increíbles aventuras, seduciéndola con el poder de su talento verbal y dominio del manejo del lenguaje que hacen que la maga se enamore de él.

El hilo narrativo va tejiendo elogios sobre el virtuosismo oratorio de Odiseo que delatan la fascinación ante la que sucumbe Circe, cual receptora privilegiada del discurso que -tras el amor- va enhebrando el héroe, forjando los relatos de sus memorables hazañas con su “plática altanera” hecha de palabras “que tenían la cadencia convincente del aedo, la potencia del verso bien templado, del retruécano, de la metáfora atrevida e inesperada” y que se convierten en cuerpo mismo, cuya deleitosa fruición estética se configura como transposición del goce físico.

La instancia hablante apunta al segundo proceso de transformación de los marineros, quienes vuelven a recobrar -gracias al ambiente ameno que se instaura- el espíritu gallardo y la gracia perdidos tras meses de soledad, guerra e indigencias, para volver a ensalzar con tono épico la fuerza de la elocuencia de Odiseo, la elegancia expresiva de su labia, ante las cuales Circe reacciona como un discípulo frente a su maestro:

Ya no navegante, ya no viajero infatigable sino poeta y narrador que se conmovía [...] ¡...Aquél énfasis!... el cuidado en la pausa, el adjetivo exacto, la progresiva y medida descripción de los distintos movimientos del cada vez más gigantesco cíclope [...] Y mientras iba hablando como un juglar, como un aedo, movía las manos, bajaba la voz, se detenía, aceleraba de pronto el ritmo de la frase si el relato se hacía angustioso, cuando la emoción se hacía intensa y adquiriría tonalidades de truenos y olas encrespadas [...]. (Ortiz, L., 1991:66-67)

Sin embargo, a pesar de su convivencia con Circe durante todo un año, Ulises se marcha, exactamente como en el mito, para seguir su viaje, camino de regreso a casa, pero también y especialmente para satisfacer su afán de nuevas aventuras, sus deseos de medirse con otros rivales, en busca de verdaderos escenarios de acción donde saborear la vida real como protagonista, en lugar de contarla cual narrador de una ficción:

En aquella dulce y placentera estancia donde el relato iba poco a poco sustituyendo a la acción, faltaba alguien con quién medir las fuerzas, un contendiente. (...) Y se abriría allá, en el fondo de su mirada de narrador infatigable, un agujero que albergaba posibles mundos a los que renunciaba a su lado... Y por eso tuvo que partir. (*Ibidem*: 71)

La separación es vista como una consecuencia natural e inevitable de la diferente índole de Ulises -con respecto a ella-, siempre en busca del “tiempo verdadero, el no-tiempo, el lugar del goce”, sin que Circe pueda retenerlo a su lado, ni convencerlo de que precisamente aquél era el tiempo tan deseado. Odiseo, viejo y cansado vivirá recordando, al igual que la maga, el hechizo de aquel entonces que no volvería nunca más:

[...] evocando el viaje, echando de menos aquella serenidad, la magia de la isla, los rumores del Océano, el sonido amodorrado de las chicharras, buscando de nuevo las palabras para contar y añorando ahora a esa bruja Circe que durante un año entero fue fuente de miel, manantial donde fluía el Verbo, Verbo hecho historia, saboreado en la carne... (*Ibidem*: 72).

El canto de Circe, la de doradas trenzas, que vuelve locos a los marineros que siguen llegando a su isla y convirtiéndose de allí a poco en otros cerdos, es en verdad un canto amargo -que habla de amores que nunca serán- impregnado de una profunda nostalgia que aflige el corazón de la maga.

2. NAVIGAZIONI DI CIRCE.

Una obra perteneciente a la narrativa contemporánea italiana en la que se realiza otra revisión del mito en cuestión es *Navigazioni di Circe*, de Sandra Petrigani. Resulta muy interesante, por las reflexiones de carácter estético que contiene y sus relativas implicaciones, la transposición del arquetipo mitológico a nuestra era postmoderna efectuada por Petrigani, cuya Circe es la misma maga del mito, con la salvedad de que, además, *escribe*, y lo hace para complacer a las hojas de papel que piden cuentos y quieren que narre:

“E’ per compiacere i fogli che scrivo, vogliono raccontì e racconterò” (Petrignani, S., 1997:46).

Asimismo, no transforma a los hombres en animales, sino que éstos se convierten, antes, en sus amantes y, luego, en prisioneros que va encerrando en una jaula a medida que van dependiendo totalmente de ella, cual *esclavos de amor*.

Una de las características más evidentes de la novela estriba en la necesidad de Circe de dejarse seducir y arrastrar por arrebatos de pasión -que suelen ser fugaces, ya que ninguno de sus amantes logra enamorarla realmente- en busca de emociones y sentimientos fuertes. En efecto, es una maga que

cautiva y, a la vez, se deja seducir, además que por Ulises -y por cada uno de sus amantes, aunque de forma pasajera-, sobre todo por la escritura, a cuyo irresistible llamado -cual inexorable reto- no consigue sustraerse:

Quando l'ho notata [la risma di fogli] ...mi sono lasciata conquistare. Ho capito che c'era in quel candore una silenziosa sfida -perché nessun foglio al mondo sopporta tranquillamente la sorte di restare bianco- e che avrei finito con l'accettare l'insidioso invito (*Ibidem*: 9).

En toda la obra Circe reflexiona sobre el verdadero alcance de la función estética en sí, dentro del pacto comunicativo. A lo largo de la novela se subraya incesantemente la imposibilidad de que la escritura -cuya función, anota la voz narrante, se agota en la lectura misma- refleje objetivamente a la realidad, haciendo hincapié en la falsificación que entraña toda constancia escrita de una vivencia, resultado de una selección bastante *sui generis*, operada por factores o elementos naturales que intervienen al azar. Asimismo, se plantea el interrogante de si es posible que escribir sobre la vida misma sea una manera de vivirla o si, en cambio, es una actividad absurda ya que cualquier interrupción podría vanificarla invalidando su propia esencia:

Cos'era quella roba che appariva come uno spudorato duplicato della vita? Sia pure pieno di lacune, risultato della selezione casuale dovuta ai colpi di vento, al fuoco e agli altri fattori naturali che sappiamo, era comunque uno sfacciato duplicato. Ma se ho impiegato il tempo a scrivere tanto minuziosamente la vita, come ho fatto a viverla? E' possibile vivere e scrivere contemporaneamente? (*Ibidem*:73).

Verrà il giorno in cui non [resterà libero nemmeno un foglio], la frase rimarrà in sospenso e tale piccola incompiutezza basterà a vanificare in un colpo la totalità del già detto. Che farò allora? Tutt'a un tratto la mia febbrile attività di scrittura mi pare insensata... (*Ibidem*: 90).

Muchos elementos externos contribuyen a dificultar la ordenación de las hojas, desde el viento, que las desparrama por doquier "...dalla finestra aperta il vento è entrato a sparpagliare, ancora una volta quegli incorreggibili pezzi di carta (*Ibidem*, 40), hasta la gata Bertuccia, la cual interviene para manifestarles a los folios sus ojerizas, sin perder ocasión para ensañarse con ellos, o añadir al escrito palabras sin sentido, al pasearse por el teclado:

“Bertuccia, invece, aspettava l’occasione del primo momento di solitudine per piombare sui fogli detestati...” (*Ibidem*: 41).

Las irresistibles hojas de papel revelan una rebeldía caprichosa e indomable (hasta para Circe) que presenta fuertes parecidos con Ulises, igualmente libre de irse y volver, a su antojo, y capaz de ejercer su poderoso ascendiente sobre la maga. En efecto, dichos folios sueltos antes la incitan a escribir; luego desaparecen, dejándose llevar por el viento: se alborotan y hasta llegan a manifestar su contrariedad; al final, vuelven para disponerse otra vez a su lado, si bien con un orden diferente:

[...] questi fogli sono particolarmente ribelli e se non accettano di restare puliti, tanto meno si rassegnano a condividere gli ignoti intendimenti delle mie parole. E per dimostrarlo si comportano in modo indisciplinato: si mescolano, volano via, spariscono (*Ibidem*: 9).

[...] dalla finestra aperta il vento è entrato a sparpagliare ancora una volta quegli incorreggibili pezzi di carta. Evidentemente non è possibile opporsi, perdersi è il destino che meritano (*Ibidem*: 40).

El deseo de *reescribir* su propia historia, dejando una constancia escrita de la misma “...la novità di mettere nero su bianco, questa mania venutami non so da quale influenza...”⁵, en realidad responde a una voluntad de oponerse al retrato estereotipado ofrecido por el mito y fomentado por la tradición oral, a las habladurías de las malas lenguas que la pintan como una vaga o de forma aún más insultante:

Se chiedete intorno notizie di me, infatti vi sarà malignamente risposto che Circe è una fannullona, una perdigiorno e altre cose ancora più offensive di queste (*Ibidem*: 7).

Ignoti amici che v’imbatteverete, forse, nei miei foglietti dispersi, non date ascolto ai maligni, non fomentate dicerie. Tenetevi pure alla larga se preferite, e lo preferisco anch’io, ma state sempre dalla parte mia (*Ibidem*: 8).

La práctica escritural de esta Circe se prefija el objetivo de realizar un deslinde entre la visión convencional creada por una herencia cultural dada y su verdadera imagen: dicho recurso retórico subvierte así el modelo mitológico oficial, poniendo en tela de juicio su validez al evidenciar la falsificación operada por todo legado oral, subrayando cómo, sin embargo, ni siquiera la

escritura logra salir indemne, por ser una copia infiel de la vida: “Ma tante cose bugiarde si dicono di me che la verità verrà confusa con la menzogna”. (p. 84). A dicho respecto, cabe considerar cómo la analogía que se establece entre las varias formas de emisión y difusión de una historia radica precisamente en la transformación que entraña el procedimiento narrativo en sí, al ser activado y reproducido. Se plantea así un paralelismo entre la falsificación operada por la tradición oral y el proceso genético mismo de los chismes: como señala Octavio Paz [1993], “El mito engendra mitos (...), la nueva versión lo modifica y al mismo tiempo lo repite”.

Sin embargo, precisamente la repetición de un conocimiento heredado hace que dicho relato adquiera verosimilitud popular, por lo cual poco importa que los hechos hayan ocurrido realmente: el receptor acepta la connotación del cuento. Lo demuestra claramente el siguiente párrafo:

Eppure, se mi lasciassero in pace non farei del male a nessuno. Non che ne faccia sul serio. Semplicemente fingo di essere quello che si aspettano che io sia: una strega pericolosa e potentissima. Perciò digrigno i denti e li minaccio atteggiando le dita ad artigli. Tutto qui. Anzi, il più delle volte non ho nemmeno bisogno di ricorrere a questo stratagemma. La stessa mia leggenda falsa o vera che sia, mi difende⁶ (*Ibidem*: 20).

La voz narrante, encarnada por Circe, insiste en denunciar los prejuicios culturales, fruto de ignorancia, que alimentan cierta *forma mentis* y sus respectivas posturas hostiles, cristalizando y difundiendo creencias equivocadas acerca de sus prácticas hechiceras -supuestamente de carácter maléfico- o sus mismos poderes de maga, que más bien se asientan en su fuerza de voluntad indestructible y en la sabiduría antiquísima de la que es depositaria -aclara la misma maga- y no en la facultad de cambiar el curso de los eventos, ni de penetrar el enigma que éstos entrañan.

Voglio che sia chiaro un punto: se per maga s'intende essere in grado di modificare gli eventi, io non merito questo nome. Gli eventi accadono senza che ne conosca lo scopo, le misteriose ragioni o gli sviluppi futuri. (...) Dunque non sono una vera maga, anche se il mio potere è grande e la forza della mia volontà invincibile, esperienza e sapere antichissimi. E' per ignoranza che i pellegrini mi temono e combattono. Attribuiscono falsi significati alla parola magia, credono che impieghi il tempo a tessere malefici (*Ibidem*: 28-29).

Asimismo, Circe proclama su inocencia, ante las sospechas de suministrarles a sus amantes pociones envenenadas, sacando a relucir -por el contrario- su comprobada generosidad y aclarando que sus brebajes son más bien infusiones inofensivas que deparan descanso y concilian el sueño⁷.

Por lo que respecta a los prisioneros, señala cómo en realidad son ellos los que eligen su destino y que si les abriera la jaula volverían a entrar en ella porque sus quejidos desesperados, que la gente atribuye a las terribles torturas infligidas, no apuntan a la libertad sino a llamar la atención de la maga.⁸

Sin embargo, Circe ama, en verdad, sólo a Ulises, quien ante sus ojos posee el encanto de todo *animal libre*, precisamente por su total independencia de ella: “[Desidero chiudermi] nel pensiero di Ulisse. La sua indipendenza da me è totale.” Este aspecto va estableciendo un parecido entre los dos hasta ir adquiriendo contornos siempre más definidos hacia el final de la novela. También ella es un ser libre, si bien con todas las limitaciones de su condición peculiar -de maga y escritora- y aunque en el fondo la libertad quizás no exista:

Per chi voglia farsi un'idea più precisa, dirò che sono una donna libera, anche se la mia libertà deve essere garantita dalla presenza dei prigionieri. Ma esiste una libertà assoluta, senza limiti né condizioni? Io dunque sono libera nonostante i prigionieri, nonostante la costrizione dei fogli... (*Ibidem*: 24)

Circe se refleja en el único ser capaz de despertar en ella el amor y que, además, patentiza asombrosas semejanzas con su manera de ser, llegando a seducirla hasta con la escritura misma: “Del resto sono gli occhi degli amanti gli unici specchi degni di un'incantatrice. Ecco un motivo in più per desiderare il ritorno di Ulisse, in lui avevo trovato la mia immagine più somigliante.” (*Ibidem*: 69). O, más adelante: *Ho sognato il tuo corpo morbido e rotondo, i tuoi fianchi di madre, disperatamente ti voglio. Corrimi presto incontro. Ulisse* (*Ibidem*: 81) (cursiva de Petriagnani).

Los asombrosos parecidos delatan una conducta idéntica en lo que atañe a las técnicas de seducción y posesión: en efecto, también Ulises tiene su jaula, donde encierra a las mujeres que sucumben a su hechizo, convirtiéndose en sus prisioneras de amor.

El arquetipo de Petriagnani encarna, por lo tanto, una misma figura que se desdobra en dos entidades, una masculina y la otra femenina, en busca de una unidad perdida, anterior a la escisión del presente, donde la unión, el amor y la felicidad son ilusorios y se dan sólo a nivel corporal. Ninguno de los

dos entrará en la jaula del otro y ambos optarán por seguir cada uno por su camino, resignados a una soledad y ruptura definitivas, añorando esa totalidad imposible de alcanzar:

Io non provavo più rancore verso Ulisse, solo una grande nostalgia di quando eravamo ignari dei nostri reciproci ingabbiamenti. (...) Siamo schiavi di noi stessi e del feroce legame che ci allaccia, appagati e felici solo nell'illusoria appartenenza dell'amore fisico, quando l'unità carnale simula un'altra irraggiungibile unità (*Ibidem*: 124).

La escritura revela, al final, su completa inutilidad e incapacidad de reflejar verdaderamente lo que representa, así como su poder desintegrador de certezas y de totalidades irrecuperables: ya no tiene importancia seguir escribiendo ya que dicha actividad acaba adulterando la realidad, imposible de fijar por la precariedad misma de la condición humana⁹, como se desprende de la siguiente cita:

“Niente ci appartiene perché non ci appartiene la fine, stava scritto in un libro... nessuna serratura è abbastanza resistente, nessun amore abbastanza profondo (*Ibidem*: 128)”.

Circe se abandona así a su suerte dejándose llevar -a bordo de una barca sin rumbo- por el viento, que va dispersando, por fin, las hojas para siempre.

3. CONCLUSIONES.

Como se ha podido apreciar, una característica común que presentan las dos escritoras contemporáneas examinadas, aun siendo de diferente nacionalidad, consiste en la utilización de la figura de Circe dentro del mismo mito -cuya estructura se mantiene casi intacta-, pero con una salvedad importante: la instancia narrativa -la misma maga, en la novela de Petriagnani, mientras que en el cuento de Ortiz es una voz narrante en tercera persona que se desliza a la perspectivación interior profunda de Circe, desde donde se va enhebrando el análisis discursivo- cuenta la historia de la maga con una mirada que se aparta de las visiones homologadas. La revisión que se lleva a cabo, por lo tanto, responde a una exigencia de ofrecer otra versión -focalizándola desde la perspectiva del personaje femenino- de la historia consignada por la tradición, delatando el punto de vista distorsionante adoptado por la misma y apuntando, a la vez, a la ulterior deformación activada por la transmisión oral.

En ambos textos, a través de una nueva enunciación se *resemantiza* desde adentro el arquetipo cristalizado por la tradición mitológica, desmintiendo creencias, poniendo en tela de juicio clichés aceptados y legados. En dichas escritoras es muy fuerte la necesidad de redefinir, reapropiándose de la palabra a través de la escritura, la imagen de lo femenino adulterada por una herencia patriarcal que, a través de sus estereotipos y juicios de valor establecidos, ha ido cristalizándola a lo largo de la historia e instaurando así sus modelos oficiales y sus visiones e ideas preconcebidas.

Asimismo, las dos escritoras plantean, si bien de forma diferente, el problema de la recepción artística, dentro de la comunicación, que supone la presencia de dos entidades -un emisor (narrador, escritor) y un destinatario-fruidor (oyente, lector)-, apuntando a la necesidad de nuevos enfoques críticos que involucren a ambas vertientes.

Las dos obras ofrecen un retrato de Circe que presenta semejanzas entre sí: la de Ortiz es una mujer amante de la cultura, capaz de saborear el exquisito talento narrativo de Odiseo, quien la conquista fundamentalmente con sus dotes y sensibilidad artísticas. Virtudes, por otro lado, muy parecidas a las de la misma pareja mitológica en la obra de Pettrignani, donde Circe es una intelectual que emprende con sus circumnavigaciones metafóricas una verdadera exploración escritural, reflejo de todo un rastreo y un cuestionamiento interior, tanto artístico como existencial, sobre el significado último de la escritura y de la vida misma. Sin embargo, en ambos casos la condición de soledad final acaba por imponerse inexorable y definitivamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ELIADE, M., *Mito e realtà*, Roma, Borla, 1993.
- ELIADE, M., *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*, Roma, Borla, 1989.
- KERENY, K., *Gli dei e gli eroi dell'antica Grecia*, Milano, Il Saggiatore, 1995.
- MATTALÍA, S., "Topos clásicos en la literatura hispanoamericana... con Circes, Ariadnas y Penélope", en *Filología*, Valencia, Universitat de València, pp. 293-300.
- MORANO, C., "El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito" en *Faventia*, 4/1, Barcelona, Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1982, pp. 77-93.
- NOGUEROL, F., "Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo". *Las formas del mito en las literaturas hispanoamericanas del siglo XX*. Huelva: Universidad de Huelva, 1994. 203-218.

NOGUEROL, F., -"Para leer con los brazos en alto: Ana Ma^a Shúa y sus versiones de los cuentos de hadas", en *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shúa*. Rhonda Buchanan ed. Washington, OEA, 2001, págs. 195-204.

ORTIZ, L., "Los motivos de Circe", en *Los motivos de Circe. Yudita*, Madrid, Castalia, 1991.

PAZ, O., *Levi Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p.38.

PETRIGNANI, S., *Navigazioni di Circe*, , Milano, Baldini &Castoldi, 1997.

RUEDA, A., "Parábola de la tejedora: la poética femenina", en *El cuento hispanoamericano*, Enrique Pupo Walker (coordinador), Madrid, Castalia, 1995.

Notas

1) Caber subrayar cómo ninguna de las dos autoras se detiene demasiado en este detalle, aunque por supuesto se trata de una mujer bella y atractiva, como en el mito, ya que los hombres se vuelven locos por ellas.

2) Otra herencia de la tradición patriarcal que, por lo visto, no exime a ningún sujeto del mismo género, por muchas dotes sobrehumanas que tenga: de hecho, son muchas las divinidades mitológicas que hilan, como las Moiras o Parcas.

3) Sin embargo, el único de quien acaba enamorándose, precisamente porque logra esquivar sus poderes, gracias a los efectos inmunizantes de una hierba silvestre -que recibe del dios Hermes, a quien había recurrido para neutralizar los encantamientos de la maga-, es Ulises, el cual se quedará con ella durante un año, tras convencerla a devolverles la forma humana a sus compañeros.

4) Apelando a dicho recurso se extiende también a las demás figuras mitológicas examinadas el proceso de revisión de sus historias, a fin de comprender los verdaderos móviles de su conducta.

5) Se apela aquí provocatoriamente a la ironía para apuntar al proceso de revisión del mito que el personaje Circe-escritora emprende al reescribir su propia historia.

6) Mircea Eliade (1989) anota cómo la memoria colectiva tiende a despojar a lo real de su autenticidad histórica y a los sujetos de sus caracteres individuales, transformando los acontecimientos en categorías míticas y a los personajes en arquetipos: de tal manera, lo que perdura en el recuerdo de los pueblos es el resultado de una transformación.

7) "Devo ribadire la mia innocenza? Somministro forse ai miei amanti veleni

o pozioni da strega? No. E dunque? Basta. Mi mandano su tutte le furie simili sospetti. E pensare che Circe è così generosa...” (p. 47).

“Non mi si dia della strega, la mia pozione è un innocuo decotto di erbe e l’unica proprietà è di far dormire saporitamente chi la beve. Non nuoce. Anzi, dona un sonno tranquillo, e i sogni, dicono, sono fra i migliori” (p. 89).

8) I prigionieri... scelgono liberamente il loro destino, tanto che, se aprissi la gabbia, farebbero di tutto per ritornare dentro in fretta. (...) In realtà desiderano solo questo, soltanto per questo, forse esistono. E non ci si confonda: il loro piangere e disperarsi non è teso alla libertà, ma alla conquista della mia attenzione. I pellegrini, invece, attribuiscono i lamenti alla mia malvagità, a ipotetiche torture (p. 25).

9) Ecco a cosa conduce questa deleterea attività. Scrivere è un processo di fissione, scatena scissioni, rompe l’unità. E’ ripetizione infedele, è origine d’una catena inesauribile di dubbi. Da quando scrivo non sono più la stessa, si è venuta formando una frattura con il mio eroico passato, la leggenda non mi protegge e Ulisse si permette di resistermi. Le mie energie divise fra gli amori e i fogli esercitano poteri opachi, ombre della passata, irresistibile facoltà (p. 101).

**PRENSA Y PERIODISTAS FEMINISTAS: UNA ESCRITURA
AL SERVICIO DE LA LIBERACIÓN DE LAS MUJERES.
EL EJEMPLO DE VINDICACIÓN FEMINISTA (1976-1979)**

*Ma Ángeles LARUMBE
Universidad de Zaragoza*

INTRODUCCIÓN

El movimiento feminista en el Estado español se enfrentó desde sus inicios al problema de la difusión de sus ideas. El simple contacto directo con otras mujeres del entorno próximo era el primer recurso en esa tarea- en la experiencia americana fue un procedimiento muy valorado que ocupó un lugar preferente en su estrategia-. La constitución de pequeños grupos de concienciación servía como punto de partida para vertebrar una organización que, aunque fuera reducida, actuaba como vehículo y altavoz de sus planteamientos en un entorno más amplio.

La acción directa en sus reivindicaciones también contribuía a este propósito consiguiendo atraer la atención del resto de las mujeres. El trabajo en el seno de otros movimientos sociales ya constituidos, asociaciones de vecinos, sindicatos o, incluso, partidos políticos proporcionaba, así mismo, una plataforma básica inicial en esa fase de configuración de una orla de simpatizantes en torno a sus planteamientos. A partir de 1976, cuando el movimiento empieza a alcanzar una cierta relevancia, un sector del mundo editorial sirvió de vehículo a sus ideas. Merece ser destacada la labor de la editorial Lumen que, además del apoyo que dedicó a la narrativa femenina destinada a lectoras adultas, en 1977 editó, a partir de la edición original italiana de las que eran principales creadoras Adela Turin y Nella Bosnia, una colección de cuentos feministas abriendo un nuevo horizonte en la literatura infantil. Esta colección llevaba por nombre *A favor de las niñas*, y aunque para algunas esta edición era un tímido intento de ruptura con la ideología imperante, nadie puso en duda la necesidad de ir abriendo una brecha y rompiendo moldes en este terreno, por la importancia que tiene el proceso de socialización.

También otras editoriales tan prestigiosas como Aguilar, Anagrama, Granica, Plaza y Janés, Pléyade, Siglo XXI, Noguer o Debate, que creó un línea editorial denominada Tribuna Feminista, fueron muy sensibles a la necesidad de difundir el ideario feminista y apoyaron esta causa. En este sentido, el año

1977 fue un año repleto de publicaciones feministas y de este hecho las páginas de *Vindicación Feminista* (nº 20, 1978:11) se hicieron eco:

Si desde hace siglos, el tema de la mujer ha ocupado las más largas páginas de toda la literatura, en este último año los editores se han sentido más motivados que nunca a resucitar los textos ya clásicos de las primeras feministas teóricas y a publicar las obras más representativas de las diversas tendencias del movimiento actual.

Se reeditaron las obras de Mary Wollstonecraft, Clara Zetkin, Alejandra Kollontai, Rosa Luxemburgo, Emma Goldman y Stuart Mill. Se tradujeron al castellano los títulos más significativos del movimiento feminista fuera de nuestras fronteras: *Política Sexual* de Kate Millet, *Psicoanálisis y Feminismo* y *La Condición de la Mujer* de Juliet Mitchell, *Marxismo y Feminismo* de Marie Alice Waters, *El Informe Hite* de Shere Hite, *Sexo contra sexo y Clase contra clase* de Evelyn Reed, *La liberación de la mujer: año cero*, de varias autoras, *Escupamos sobre Hegel* de Carla Lonzi, *La subversión de la comunidad* de María Rosa dalla Costa.

En cuanto a la producción de las feministas españolas vieron la luz obras como *La mujer y la guerra civil* de Carmen Alcalde y *Rosa de Luxemburgo y la cuestión nacional* de Ma^a José Aubet. A éstas hay que añadir *¿Qué es el Feminismo?* de Magda Oranich y *Mujeres en lucha* de Amparo Moreno. En relación a la narrativa escrita por mujeres, encontramos las primeras muestras de lo que ya podríamos llamar literatura feminista. En esta línea encontramos obras como *La Violación* de Marie Odile Fargier y *Las Mensajeras* de Evelyn Le Garreg quienes, mediante la entrevista y la crónica periodística, exponían el estado de la cuestión sobre las violaciones en Francia y sobre las mujeres trabajadoras. A estas dos obras se sumaría *La escapada* de Jeanne Cordelier que, basándose en el género autobiográfico, presentaba de un modo veraz y descarnado el mundo de la prostitución.

Pero era evidente que en una sociedad mediática todas estas medidas resultaban claramente insuficientes y que la visualización social del feminismo sólo se conseguiría a través de su presencia en los medios de comunicación de masas que no podían eludir dar noticia de su existencia, aunque su presencia en ellos fuera claramente insuficiente o malévolamente sesgada. En esta tarea de difundir masivamente el mensaje feminista se podían desplegar dos estrategias: buscar la complicidad de dichos medios o trabajar directamente desde ellos en la medida en que periodistas feministas pudieran ejercer influencia en

los mismos. Las dos opciones resultaban complejas en la España de aquellos momentos, al menos por tres razones.

FRENTE AL CUARTO PODER

La primera parece obvia, la prensa de la época todavía no era una prensa libre y seguía mediatizada por la censura franquista¹. Hemos de tener en cuenta que hasta 1977 siguió en vigor sin ser modificada la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. La mencionada ley, aunque en teoría había derogado la censura, contemplaba como limitación de la información el acatamiento a los Principios del Movimiento Nacional y establecía el secuestro, la suspensión de la publicación o la multa según la información aparecida, haciendo responsables en “cascada” desde el director de la publicación hasta el impresor, controlando, de esta manera, la actividad informativa y aunque, aparentemente, se hubieran dado pasos en su liberalización, la represión ejercida durante años seguía pesando en los medios a través de sus propias estructuras de funcionamiento e incluso de la autocensura. La segunda razón, que guarda una estrecha relación con la primera, también dificultaba una posible complicidad de la prensa ya que los medios más aperturistas y concienciados, y por tanto más proclives a comprender la problemática de la mujer, consideraban que este tema era uno más, derivado de la estructura autoritaria del Régimen, concediéndole una atención secundaria. Para ellos lo importante era centrar sus esfuerzos en modificar el sistema político sin prestar excesiva atención a reivindicaciones que consideraban sectoriales y, en ocasiones, descabelladas.²

1) *Cuadernos para el Diálogo* fue secuestrada en dos ocasiones durante el año 1975, y los deslices se pagaban caros. Pío Cabanillas fue destituido como Ministro de Información, en octubre de 1974, porque habían aparecido unas declaraciones de Felipe González, tras el Congreso de Suresnes, en *El Correo de Andalucía*. Durante el mismo año 75 la revista *Triunfo* estuvo suspendida durante cuatro meses y medio. El semanario gerundense *Presencia* sufrió la ruina económica tras haber padecido en cuatro años dieciséis expedientes y tres procesos judiciales

2) Esta actitud de los medios fue denunciada en muchas ocasiones por las feministas y dio pie a un virulento editorial en el número 18 de *Vindicación* titulado “La mafia sexista de los periodistas”. El hecho concreto que disparó la diatriba en esa ocasión fueron unas declaraciones hechas por uno de los miembros de la nueva Junta de la Asociación de la Prensa de Barcelona que dijo: “Tendríamos que poner a una o dos mujeres (en la Junta) pero que no fueran feministas radicales”. Estas palabras nos dan una idea aproximada de cómo los planteamientos feministas estaban influyendo, en aquella coyuntura, en los sectores aperturistas de los medios, al tiempo que despertaban enormes recelos y

Esto nos pone sobre la pista de la tercera razón. Los medios de comunicación estaban en manos de los hombres; muy pocas mujeres, a pesar de su valía, habían podido abrirse camino en ellos y casi ninguna desempeñaba un papel de dirección relevante en el *staff* de los grandes rotativos, de la radio o de la TV. En este sentido, la escritora Rosa Montero (1976:58-59) denunciaba la situación que padecían las mujeres que trabajaban en Televisión, aludiendo a casos concretos:

Desde los comienzos de Televisión las mujeres que allí trabajaban solo fueron hermosos bustos parlantes.

Únicamente se les pedía ser guapas, tener una voz medianamente inteligible, y la suficiente paciencia para leer el papelito de *A las cuatro y media Caravana, a las cinco El Revistero...*

Si alguna tenía aspiraciones más altas se iba directamente a la calle, bien de motu propio, o inevitablemente inducida por la mecánica del sistema.(...) Así, Maruja Callaved a fuerza de prestarse a ser la imagen viva de la mujer media española ha conseguido ser la única con una parcelita de poder en los Servicios Informativos: la dirección de *Aquí y ahora*.

Por otra lado, dos reporteras-Cary Perales y Carmen Domínguez-fueron oscuramente expulsadas de dicho programa. La razón oficial es que no gustaban sus colaboraciones.

Entre tanto, mujeres como Elena Martí, Vocal de la Junta Directiva de la Asociación de Prensa, presidente de Apdema (Asociación de Periodistas de Medios Audiovisuales) y una de las mejores profesionales del medio, continúa en Televisión de simple redactora, tras ocho años de haber demostrado su valía como informadora experta en temas de América Latina.

En la plantilla de Televisión no hay una sola mujer Redactora Jefe, porque las que podían serlo tienen fama de progresistas, se interesan por la política y no muestran ninguna curiosidad por las recetas de cocina.

La culminación de esta política antifeminista ha sido la expulsión de la redactora de Informe Semanal Ana Cristina Navarro, después de cuatro años de colaboración en Televisión con un sueldo fijo.

Mal podían, pues, las mujeres periodistas influir desde su trabajo en dar a conocer las reivindicaciones feministas. Los medios eran masculinos y

planteaban nuevas formas de resistencia.

por tanto patriarcales y veían con reticencia o incluso animadversión muchos de los planteamientos feministas.³

Tal vez, el caso más emblemático en este sentido lo constituyera la revista *Interviú* con la que el movimiento feminista protagonizó un serio enfrentamiento. Este semanario había aparecido en los últimos años del franquismo y era considerado por los sectores más progresistas como proclive al cambio. El formato que había adoptado era una mezcla de revista erótica y periodismo sensacionalista de investigación. Fue una de las primeras revistas que apostaron por el “destape” consiguiendo con ello una enorme difusión.

El “destape,” palabra con la que popularmente se designaba la utilización del desnudo femenino en el cine y en las publicaciones, fue una de las primeras muestras del retroceso de la censura franquista y un indicador evidente de que las cosas estaban cambiando. El franquismo había mantenido a lo largo de su existencia un férreo y casto control, llegando en muchas ocasiones a caer en el ridículo. Esta situación a comienzos de los setenta desembocó en que la sociedad española valorara como un gesto de desafío al régimen cualquier muestra de libertad en ese sentido. La pudibundez dominante, alimentada durante cuatro décadas por la estructura eclesiástica y amparada por el sistema político, aparecía como uno de los rasgos más universalmente admitidos de falta de libertad.

El conocimiento de que en otros países de nuestro entorno la permisividad era mucho mayor y que en ellos se podía acceder a publicaciones o ver películas con contenidos eróticos o pornográficos excitaba la morbosa curiosidad de muchos españoles que a la inveterada costumbre de “hablar de mujeres” unían, ahora, el deseo de consumir imágenes de ese tipo. Las expediciones a localidades próximas a la frontera francesa para visionar filmes como “El último tango en París”, por el único motivo del contenido de una escena se convirtieron en proverbiales en los últimos años del franquismo.

El gobierno Arias pensó calculadamente que la censura debía aliviarse en ese sentido y mientras se mantenía un estricto control sobre opiniones

3) Los ejemplos son innumerables. La actitud de muchos de los responsables de la comunicación frente a la mujer puede quedar resumida en las palabras vertidas por Juan Luís Cebrián, director del diario *El País*, con motivo de un reportaje que hizo la revista *Interviú* sobre la actriz Marisol. En él, Cebrián comenta: “Marisol ha sido una de las pocas mujeres-objeto, a nivel europeo que hemos podido enseñar. Aquí las mujeres-objeto siempre son gordas y bajitas... Marisol, por lo menos, es un objeto de valor.” (Cit. en *Vindicación*, nº 4, 1976)

o ideas, que seguían estando prohibidas, se habría la espita del “destape,” inundando nuestras pantallas de chabacanas películas cuyo único interés para el gran público era ver el desnudo de tal o cual actriz. También esta oleada erótico-pornográfica llegó a la prensa gráfica⁴ y un sector de ella se valió de la misma para aumentar el número de ventas, dando al mismo tiempo una imagen de aperturista y liberal. Éste fue el caso de *Interviú* que acompañaba sus reportajes sobre los temas más diversos, pero siempre críticos, con imágenes de desnudos femeninos.

Si la cosa no hubiera ido más lejos *Interviú* hubiera sido una publicación más de las muchas que, haciendo uso de la pornografía, transmitían una falsa imagen de la mujer y de la lucha por su liberación, pero en el caso de esta revista esas imágenes iban aderezadas con unos contenidos que cuadraban a la perfección con el machismo más rancio y por supuesto más antifeminista. *Interviú* no era la única de este tipo de publicaciones, tenidas por aperturistas e incluso de opiniones izquierdistas, que arremetían con dudosa gracia contra el feminismo. La revista *Por favor*, un semanario satírico de los más leídos, hacía también constantes comentarios vejatorios contra las feministas, utilizando los resortes del humor más soez tan del gusto de los varones españoles de la época.

4) A finales del año 1976, *Vindicación Feminista* hacía un repaso a este tipo de publicaciones y señalaba la presencia de más de treinta títulos distintos en los kioscos, apuntando el dato de que otras sesenta revistas esperaban autorización ministerial. Estas publicaciones eran supervisadas por la Dirección General de Cultura Popular y la Dirección General de Prensa, de la primera dependían las llamadas “unitarias,” editadas en fascículos; de la segunda, las periódicas. Como la Dirección General de Cultura se mostraba más tolerante, las de tinte más netamente pornográfico se acogían al modelo del fascículos y de entre ellas se podían destacar: *El Tocón*, *Cine Sex*, *Erofilm*, *El Loro Verde*, *el Mico Koñón*, *El Ligón*, *Intimidad*, etc.

Vindicación citaba una clasificación de este tipo de revistas que Consuelo Sánchez Vicente había hecho en el diario *Arriba*:

a) PROPIAMENTE SEÑORAS: *Flashmen*, *Personas*, *Play Lady*, *Stop y Siesta*.

b) INFORMACIÓN GENERAL CON SEÑORA EN PORTADA Y CENTRALES: *Garbo*, *Pronto y Diez Minutos (Extra)*.

c) INFORMACIÓN GENERAL CON BASTANTES SEÑORAS: *Nuevo Fotogramas*, *Interviú* y *La Jaula*.

d) SEÑORAS SOLO CON CHISTES VERDES Y SUCESOS: *Intimidad*, *Noticias Extra*, *Muchas Gracias*, *Mataratos*, *El Cronopio*, *El Bolo*, *El Tocón*, *Divachistes*, *El Papus*, *Decameron*, *Papillón* y *Posters*. (Vigil, 1976a:41)

Pero en el caso de *Interviú* una agresión clara y directa fue la gota que colmó el vaso de la paciencia del feminismo catalán.

A comienzos del otoño de 1977, los ánimos estaban caldeados. El movimiento feminista unía a la lucha por sus derechos constantes denuncias por la manipulación pornográfica de la mujer, presentada como la conquista de una libertad, lo que despertaba las iras de unos periodistas y de una prensa que, malintencionadamente, querían ver en esto una postura que alimentaba las ideas más reaccionarias. El conocido periodista catalán Joan de Sagarra había llegado a publicar un artículo en el que pedía alguna voluntaria entre las señoras de los Colectivos Feministas para ser inseminadas por el popular gorila del Zoo de Barcelona, Copito de Nieve, a fin de perpetuar la estirpe de ese simio albino. En estas mismas fechas *Interviú* insertó un anuncio en el que se buscaba a una mujer violada, que hubiera quedado embarazada a consecuencia de la agresión, con la finalidad de confeccionar un reportaje sensacionalista sobre el tema, garantizando, eso sí, una buena retribución a la desgraciada que se prestara a ello.

El hecho resultaba tan escandaloso y demostraba tan escasa, por no decir nula, sensibilidad ante el trato del que eran objeto tantas mujeres que todas las organizaciones feministas respondieron al unísono convocando una manifestación a las puertas del estudio del fotógrafo de la revista donde éste y el director de la publicación intentaron dar algún tipo de explicación. Pero las enfurecidas feministas arremetieron contra ellos con huevos y tomates. Unas dos mil mujeres asaltaron el local rompiendo máquinas y focos y pintando con spray violeta las paredes con consignas contra la pornografía y el machismo. Las fachadas del edificio de *Interviú* mostraron durante meses esas “pintadas” en las que se acusaba a la publicación de fomentar la violación y el fascismo.

Todo esto hizo que otras publicaciones salieran en defensa de *Interviú* criticando la intolerancia y la histeria de una minoría de mujeres que habían tenido un comportamiento tan salvaje intentando coartar la libertad de expresión. La batalla continuó durante algunos meses y durante la manifestación del 8 de marzo del año 1978 las feministas quemaron ostentosamente ejemplares de esa revista en mitad de las Ramblas de Barcelona. Por fin, en un editorial de la publicación aparecieron unas disculpas por la actitud adoptada y, aunque mantuvieron sus páginas eróticas, la coexistencia quedó restaurada.

Si el caso de *Interviú* es extremo, la situación del movimiento feminista con los medios de comunicación no era buena en general y se veía enfrentado a dos graves problemas: el ser ignorado por ellos o el que se manipulara la información que sobre él se diera. Esto resultaba evidente para muchas

feministas que asistían impotentes, una y otra vez, a la tergiversación de la que eran objeto sus mensajes y su propia imagen⁵ o al silencio al que se las reducía.

El tema estuvo presente en todas las jornadas y encuentros que se realizaron. En las Jornades Catalanes de la Dona se presentó una Ponencia y dos comunicaciones en las que se abordaba la cuestión desde dos vertientes: el tratamiento que los medios daban a la imagen de la mujer y las publicaciones específicas destinadas a ella. También, en las Jornadas de Granada de 1979 se presentó una Ponencia, en esta ocasión firmada, por Nati López Urquizar y Maribel Lázaro en la que se volvía a denunciar a los medios como: “vehículo idóneo para la transmisión de la ideología dominante, ofreciendo una imagen de la mujer basada en unos estereotipos que consagran los papeles femenino y masculino impuestos en nuestra sociedad, burguesa, patriarcal y capitalista.”

En los dos encuentros se incidía sobre el escaso grado de preparación de la mayor parte de las españolas, hecho que las convertía en terreno abonado para la manipulación: “Sólo el 20% de mujeres leen periódicos serios... El 80% restante registra un porcentaje significativo que consume revistas como *Ama, Amiga, Lecturas, Hola*, etc... para llenar el “vacío” de sus horas de casa.” También se denunciaba cómo la programación de radio y TV contribuía a la discriminación y alienación de la mujer a través de las telenovelas y de los seriales radiofónicos. En la comunicación presentada en 1976 por la Asociación de Mujeres de Santa María de Barberá se afirmaba:

5) La animadversión que el feminismo levantaba en un amplio sector de la prensa oficial puede quedar ilustrada con estos dos ejemplos: Con motivo de unas Jornadas Feministas realizadas en Ibiza en octubre de 1976, un comentarista radiofónico decía: “A excepción de Amparo Moreno, las intervenciones se caracterizaron por la falta rigor y profundidad en sus análisis, agresividad fuera de lo común, una autosuficiencia rayana en la más simple de las ignorancias, y el deseo de provocar el antagonismo entre los hombres y las mujeres” (*Vindicación*, nº 6, 1976). Otro apunte, muchos años después, nos indica cómo esa actitud no se modificaba con facilidad. Con motivo de un curso impartido por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo el diario local *Alerta* informaba que las feministas allí presentes habían suscrito lo que denominaba “el contubernio de la Magdalena” por el que, según la información, las feministas asistentes se comprometían y juraban no volver a fingir ningún orgasmo (Cit. en *Viejo Topo*. Extra, nº 10). Sandeces de estas características, basadas en una mala interpretación intencionada de los mensajes feministas estuvieron a la orden del día, en mayor o menor medida, en todos los medios de comunicación de la época.

Es tanta la sutileza en este proceso manipulador, que la mujer es menos consciente que antes de su opresión. La manipulación de la imagen de la mujer es a todos los niveles (...) cualquier movimiento feminista, cualquier lucha de la mujer por sus derechos es contemplada con sonrisas y sarcasmos para que las mismas mujeres vean a las “feministas “bichos raros”, algo locas, y así no sean capaces de asumir su liberación. (Jornades Catalanes, 1976: 212).

Estos acertados análisis llevaron a que las feministas se plantearan trabajar en una doble dirección, por una parte, las profesionales de la comunicación debían ejercer presión para que la situación cambiara y por otra se veía la necesidad de crear canales propios de información. En el primer caso el trabajo desempeñado por algunas periodistas como Carmen Sarmiento, miembro de los Colectivos Feministas y posteriormente del Partido Feminista fue encomiable aunque siempre, lógicamente, limitado.

En las Jornades Catalanes de la Dona una de las comunicaciones había sido elaborada por dos profesionales de la comunicación cuyos nombres no figuraban y en ella se exigía: “Que los medios de comunicación se adhieran sin ambigüedades a nuestros objetivos. Que mantengan su voluntad expresada clara y oficialmente, de destruir la imagen de la mujer que han creado. Y participen efectivamente en la lucha por esta destrucción” (Jornades Catalanes, 1976: 209).

Como vemos, aunque sólo fuera como declaración pública, el compromiso de algunas mujeres de la prensa estuvo presente desde el principio. A raíz del Primer Congreso de Periodistas Catalanas, celebrado en febrero de 1978, el problema se puso sobre la mesa. La finalidad del congreso era reunir a todos los profesionales de los medios para apoyar a una auténtica prensa libre e independiente, pero cuando un grupo de mujeres quisieron debatir sobre la situación de discriminación laboral de la que eran objeto, la presidencia del Congreso resumió en pocas palabras el sentido de la moción y decidió que las preguntas y sugerencias sobre el tema se dejaban para el final de la sesión en caso de que hubiera tiempo:

La respuesta de la sala no se hizo esperar los ánimos estaban soliviantados y en un turno de palabras, varias compañeras, después de exponer el contenido de la comunicación boicoteada, propusieron una moción de censura contra la mesa denunciando a sus componentes por aquel atropello machista en el seno de un Congreso en el que en teoría se estaba exigiendo la libertad de expresión (*Vindicación Feminista*, 22, 1978: 25).

El hecho motivó que las participantes en el congreso convocaran otra reunión para tratar el tema. Tras varias asambleas en las que participaron trabajadoras de Radio, Prensa, Televisión y alumnas de la Facultad de Ciencias de la Información, decidieron crear una Coordinadora estable, que sirviera para una doble finalidad: denunciar el machismo imperante entre los trabajadores de los medios e influir como profesionales en una información más veraz al servicio de la mujer y del movimiento feminista. En el documento que hicieron público a raíz de su constitución explicitaban claramente cuáles eran los fines que perseguían:

a) Denunciar ante la opinión pública la discriminación de todo tipo que sufrimos las mujeres, ya sea laboral, sexual, política ideológica, etc...

b) La nula resonancia que las mujeres encontramos en los medios de comunicación cuando intentamos denunciar nuestra explotación y opresión específicas y la manipulación a la que se someten nuestras denuncias.

c) Constatar que muchas mujeres no se atreven a denunciar casos concretos de discriminación ya que la misma opresión del medio las hace temer la pérdida de su puesto de trabajo. Por otra parte muchas mujeres no son conscientes de su discriminación, a pesar de sufrir sus consecuencias.

d) Realizar denuncias concretas de casos de discriminación de todo tipo que sufren las mujeres en los medios de comunicación. Y cuando decimos cualquier mujer, nos referimos a: telefonistas, discotequeras, archiveras, administrativas, mujeres de la limpieza, redactoras, etc. Todas sufrimos una misma opresión: la de ser mujeres.

e) Ser portavoces de cualquier agresión, explotación o humillación que sufra cualquier mujer. La Coordinadora pretende ser un receptor donde toda mujer pueda denunciar casos concretos de opresión, con el fin de darle la máxima publicidad posible.

f) Realizar una labor de concienciación, información de todas las mujeres de los medios de comunicación social. Para ello se organizarán charlas, coloquios, encuentros, etc. sobre temas que afectan directamente a la mujer: sexualidad, derechos laborales...

g) Luchar contra el lenguaje sexista que se utiliza en los medios de comunicación (Archivo PFE, 1978).

Resulta imposible rastrear la labor que se llegó a desempeñar en este sentido pero la sola constitución de la Coordinadora o el comunicado de las periodistas presentado en las Jornades, queda como testimonio de que

esa inquietud estuvo presente entre muchas profesionales dedicadas a la información.

El otro camino a seguir era dotarse de canales de información propios. Desde un principio los métodos y materiales utilizados fueron los que servían a otros movimientos sociales en aquel período. Nos estamos refiriendo a la edición de hojas informativas y textos cortos por medio de la ciclostil. El control de este tipo de aparatos de reproducción durante la dictadura había sido férreo y siguió siéndolo durante la Transición. Los partidos políticos en la clandestinidad y en la semilegalidad contaban con aparatos de propaganda y editaban publicaciones periódicas con una cierta regularidad, pero el seguimiento policial que se hacía a estos “aparatos” era muy intenso.

La situación se relajó algo tras la muerte del dictador y la posibilidad de disponer de al menos alguna ciclostil legalizada se abrió a las asociaciones de mujeres y a otros movimientos sociales. Muy pronto, según la naturaleza del movimiento, las imprentas perdieron el temor a imprimir documentación que no contaba con el registro legal correspondiente, el problema que se planteaba entonces era económico. Sufragar cualquier tirada impresa suponía unos gastos que no todas las incipientes organizaciones feministas podían asumir. No puede extrañar, por tanto, que las primeras publicaciones de manifiestos, proclamas u hojas volanderas estuviesen realizadas a ciclostil. Así se repartieron y vendieron los primeros materiales del Colectivo Feminista de Barcelona en las Jornades Catalanas de la Dona, aunque luego las organizadoras pudieran editarlos junto con las conclusiones de las mismas. En las Jornadas de Granada del año 1979 todavía, las distintas ponencias, se repartieron impresas por este método, digamos, barato. Pensar en una edición de cualquier material por otro procedimiento y con una cierta dignidad era pensar en su financiación. Pretender que la impresión tuviera un carácter periódico, aunque fuese mensual, era contar con un respaldo económico de algún tipo o arriesgarse a una aventura empresarial de dudoso porvenir.

En los primeros meses de la Transición aparecieron numerosas publicaciones de estas características, amparadas por las organizaciones de distintos partidos o creadas por grupos más o menos heterogéneos de intelectuales de izquierdas. Así vieron la luz *Viejo Topo*, *Ajoblanco*, *Transición* y otras, pero el incipiente movimiento feminista, disperso y asambleario, parecía no contar con la trabazón básica necesaria para poner en marcha empresas de esta naturaleza, aunque hubo intentos incluso avanzados de cubrir este flanco.

En julio de 1976, apareció el Colectivo Vídeo como medio de contrainformación. Las mujeres implicadas en este proyecto también consideraban que la información estaba en manos de la ideología patriarcal, razón por la que veían necesario tener sus propios medios para expresar y difundir de sus ideas. Denunciaban el monopolio que detentaban los hombres sobre todos los medios de información y la deformación que de la misma hacían e invitaban a las mujeres a organizar juntas una estructura viable de trabajo, proponiendo contactar con los grupos Vídeo de mujeres en Francia y en otros países para impulsar grupos de trabajo, análisis, discusión y realización de proyectos, así como el montaje de un festival feminista.

Del año 1976 al año 1979 surgieron al menos siete publicaciones feministas que perseguían el objetivo de convertirse en un medio informativo impreso al servicio de la liberación de la mujer, pero no debemos engañarnos a propósito de su incidencia. En algunos casos, como ocurrió con la Revista *La Mar* (1977), sólo llegaron a publicarse dos números, en otros como sucedía con *Dones en Lluita* (1978) o *Leiho*a (1976) eran ediciones destinadas a un ámbito de difusión circunscrito a la nacionalidad catalana o vasca; en otros, como ocurría con *Mujeres Demócratas* (1978) estaban claramente ligados a una opción política concreta. Así pues, a comienzos de 1977 solamente existían dos revistas feministas con vocación estatal *Opción* (1976) y *Vindicación Feminista* (1976). De la primera aparecieron seis números, lo que nos lleva a centrarnos en el estudio de la segunda, por su indiscutible importancia y porque muchas de las mujeres que la hicieron posible serán también las impulsoras del Partido Feminista.

APARECE VINDICACIÓN

La idea de crear *Vindicación Feminista* salió de la cárcel con Lidia Falcón y cobró cuerpo a través de una serie de conversaciones con la periodista Carmen Alcalde y algunas otras mujeres dedicadas a la producción literaria como Ana Moix y de periodistas feministas comprometidas como Marisa Híjar. Carmen Alcalde no era miembro del Colectivo Feminista pero como independiente y como profesional de la comunicación coincidía con Lidia en la necesidad de editar una publicación que sirviera a todo el movimiento feminista como palestra para el debate, vehículo de información y denuncia sobre la situación de la mujer, así como elemento de coordinación en el disperso mundo de las organizaciones de mujeres. La misma Falcón (1988: 54) nos cuenta años después cuáles eran los propósitos que le animaban en esta aventura:

Era preciso disponer de la revista que fuera el núcleo de unión de todas las mujeres que quisieran compartir el ideal feminista. Como si esa necesidad se me apareciera por su propio peso, en aquel junio de 1975, veía con claridad que el inmediato paso que yo tenía que dar, después del largo camino ya recorrido en el campo del feminismo, era fundar un medio de comunicación entre las mujeres españolas, de debate de los diferentes temas feministas que no se habían estructurado ni ordenado todavía. Una revista que significara para el feminismo lo que tantas otras fueron en la historia para el movimiento obrero o los diferentes aspectos de la cultura de vanguardia.

Desde sus inicios y antes de su nacimiento como tal, *Vindicación* se pensó como una revista no vinculada a ninguna opción concreta, como una revista que debía ser autónoma y plural al servicio de todo el movimiento. También se ideó como una publicación moderna, atractiva en su presentación, con un diseño distinto a los viejos periódicos militantes tan entronizados en la izquierda. Se inspiraba para ello en sus homólogas extranjeras como eran la americana *Ms* o la inglesa *Spare Rib* que acababa de aparecer, pretendiendo despertar el interés tanto por la seriedad de sus contenidos como por la utilidad y sencillez en su exposición.

Se hizo partícipe de la idea a una serie de feministas y se recabó de ellas la colaboración literaria para impulsarla. Así surgió el primer consejo de redacción en el que las únicas organizaciones, como tales, que aparecían eran los Colectivos Feministas de Madrid y Barcelona, aunque también figuraban muchas independientes e incluso feministas partidarias de la doble militancia, como Empar Pineda, conocida representante del Movimiento Comunista. La gerente de la revista, cuya periodicidad iba a ser mensual, sería Lidia Falcón, mientras que la dirección correría a cargo de Carmen Alcalde.

Se producía la paradoja de que Lidia Falcón, a pesar de haber publicado cientos de artículos en la prensa española durante años y de tener acabados los estudios en la Escuela de Periodismo, carecía del carné preceptivo de periodista para poder dirigir la publicación. La lista de redactoras y colaboradoras incluía nombres como los de Nativel Preciado, Carmen Sarmiento, Victoria Sau y Cristina Alberdi entre otras. En los servicios de coordinación figuraban Ana Ma Moix, María José Ragué, Soledad Balaguer y Núria Beltrán. En el mes de abril de 1976 se elaboró una memoria sobre la revista, cuando aún no estaba determinado el nombre que se le iba a dar dudando si llamarla *Feminismo* o *Lilith*. En esa memoria, en la que se pretendía evaluar las posibilidades de la publicación se decía cuál era el espacio que quería ocupar y el papel que pretendía jugar en el mundo de las publicaciones y ante los problemas de la mujer:

“Durante varios años hemos observado el vacío existente en el mercado de un medio de información para la mujer, cuya seriedad y responsabilidad lo hiciera acreedor de respeto. La abundancia de revistas femeninas de claro objetivo alienador del público femenino venía no a desmentir esta afirmación, sino por el contrario a reafirmarla. Realizada una encuesta personal por los promotores de la revista, entre diversos núcleos de mujeres de distintas categorías sociales: estudiantes de grado medio y universitarias, propietarias de pequeñas empresas (sobre todo en Cataluña), profesionales liberales, empleadas y oficinistas y obreras especializadas, se pudo obtener una respuesta favorable por todas ellas respecto a la necesidad de una publicación dedicada a la mujer cuyo contenido enmarcado por un formato de calidad, ofreciera una información seria y responsable de los problemas que afectan a la mujer y que hoy no existe en nuestro país. El intento realizado en 1967 por el ‘Diario Femenino’, fundado por Publicidad Víctor Sagi, demostró que, a pesar del corto tiempo de promoción y lanzamiento en que mantuvo una línea coherente de información responsable, la necesidad indudable que sentía un sector mayoritario femenino para que se le dedicara una prensa digna preocupada por sus problemas (...). La necesidad de una publicación que trate con seriedad y respeto los problemas que afectan a la mujer española hoy es patente en todos los sectores sociales (...). Nuestro equipo se propone publicar una revista de información general especialmente dedicada a la mujer. Se trata de llenar el vacío de tratamiento de los problemas específicos de promoción laboral y profesional, deficiencias de la legislación civil y penal vigentes, dificultades de la enseñanza e integración en el trabajo industrial y de servicios, conflictividades derivadas de una infraestructura adecuada para la mayor participación de la mujer en el trabajo asalariado: guarderías infantiles, control de natalidad, vivienda, escuelas, servicios públicos. Exposición de la discriminación ejercida contra la mujer en el acceso a puestos de responsabilidad en empresas y ejercicio de profesiones liberales. Discusión de las situaciones más conflictivas planteadas en el matrimonio y la familia: separación y divorcio, etc... Información sobre las actividades del Movimiento de Liberación de la Mujer en el resto del mundo, y sobre los sucesos negativos o positivos nacionales e internacionales que afectan en una u otra forma a la mujer (...). No pretendemos realizar una revista de elites, destinada exclusivamente a mujeres concienciadas del problema de la condición femenina (...) como algunos boletines y publicaciones existentes en Francia, Italia e Inglaterra. Nuestro propósito es llegar al mayor número posible de mujeres de todos los estratos sociales, por lo que debemos tratar un extenso mosaico de problemas y temas que les afecten particularmente (...).

Ha de realizarse una revista comercial y popular, de ámbito nacional. Para ello estamos en contacto con diversos grupos de mujeres que de una u otra forma han tratado sus problemas en reuniones, conferencias y cursillos tanto en Universidades como en centros parroquiales y religiosos, Colegios Mayores, centros sociales y culturales, asociaciones de barrio, etc., de Barcelona, Madrid, Valencia, Sevilla, La Coruña, Valladolid, Oviedo y Zaragoza. No hay que olvidar que el equipo promotor de la revista reúne en este momento la experiencia de quince años de preocupación por el tema (...) La revista será aceptada con agrado por el público referido, en corto tiempo después de su aparición” (Fagoaga y Saavedra, 1977: 90-91).

A la par que se configuraba la estructura de la revista y se definían sus objetivos, se buscaban los medios de financiación para los primeros números, estableciéndose que además de las suscripciones y las ventas tendría cabida en ella un determinado tipo de publicidad. Se constituyó una sociedad anónima, *Ediciones de Feminismo S. A.*, de la que debía depender *Vindicación* y que podría servir también, andando el tiempo y según fuera la marcha de la publicación, para editar otro tipo de materiales. En esta aventura de recabar fondos participaron, invirtiendo sus ahorros o suscribiendo préstamos personales, Marisa Híjar, que fue la primera en entregar cincuenta mil pesetas para ayudar al proyecto. También su marido Jaime Torras Martí y sobre todo Eliseo Bayo y la misma Lidia Falcón que obtuvieron de una entidad financiera sendos créditos de 500.000 pesetas con los que se logró pagar el primer número. La impresión y la distribución se confió a empresas especializadas de Barcelona y Madrid, fijándose el precio en ochenta pesetas por ejemplar suelto, y también los precios de suscripción semestral y anual tanto para España como para el extranjero.

El título elegido finalmente se inspiraba en la obra *Vindication of Rights of Women* de la pionera del feminismo Mary Wollstonecraft, aclarando en la primera página del número uno que el término *Vindicación* se quería utilizar en su sentido etimológico latino de *Vindicari*: obtener la libertad, o en su significado en inglés *Vindication*: defensa, justificación. Por fin, la primera *Vindicación Feminista* vió la luz en julio de 1976, siendo presentada a los otros medios de información en el Saló del Tinell del Ayuntamiento de Barcelona el 15 de ese mes. Constaba de 63 páginas en un formato de 30 por 21 centímetros impresas en offset sobre un excelente papel de 80 gramos, y con decenas de grabados a una tinta, mientras que la publicidad pagada de la contraportada y el interior se había hecho a todo color.

Los artículos que figuraban en carátula estaban dedicados a la lucha de la mujer saharauí por su libertad, firmado por Soledad Balaguer, y al Tribunal de Crímenes contra la Mujer, escrito por Victoria Sau. La imagen que la ilustra resultaba impactante, en ella se veía a una joven saharauí empuñando un fusil ametrallador, con el que estaba apuntando, mientras sostenía en su regazo a un niño de pocos meses. Sin duda esta fotografía y la acertada elección de los tipos utilizados en la cabecera, en la que resaltaba una enorme V, signo de la victoria y primera letra de Vindicación, así como el diseño de conjunto ideado por Toni Miserasch atraían la atención. El reverso de la portada se utilizó para el editorial-manifiesto que abría y justificaba la publicación:

“VINDICACIÓN se propone cubrir el vacío de los medios informativos dedicados a la mujer. Tratar con dignidad sus problemas específicos de promoción laboral y profesional, deficiencias de la legislación civil y penal vigentes, todas las dificultades derivadas de una infraestructura inadecuada para la mayor participación de la mujer en el trabajo asalariado. Discutir, a través de una correspondencia y de un dinámico intercambio informativo, entre las lectoras y nosotras, las situaciones más conflictivas en la familia. Informar, y recibir información, sobre, y de, los movimientos de liberación de la mujer en todo el mundo. Analizar los temas de actualidad política y cultural que nos afecten, de una u de otra forma.

Practicaremos el servicio de una información profunda y paciente sin dejar nunca de lado la óptica irónica, sugestiva y creadora, que nos dará el descubrimiento crítico de ese enorme, ignorado, potencial que encierra el ser de la mujer, nunca totalmente asumido, ni reconocido.

Romper la alienación de los acostumbrados tutelajes. Reconocernos, y hacernos reconocer, hacia el poder y la libertad” (*Vindicación Feminista*, 1,1976).

Su aparición causó sensación en los ambientes feministas y, aunque rápidamente algún sector de los mismos quisieron ver en ella un instrumento al servicio de la corriente que representaban los Colectivos, otros apreciaron su magnífica edición, el tratamiento riguroso de una serie de temas de actualidad y la firma de conocidas feministas que expresaban sus opiniones sin ningún tipo de cortapisas. Pasó más desapercibida en la vorágine editorial y política en la que estaba sumido el país en aquellos momentos. El mismo día 1 de julio en que *Vindicación* se ponía a la venta en los kioscos, el rey había admitido la dimisión como Presidente de Gobierno de Arias Navarro y encargaba a un

joven alevín del franquismo, Adolfo Suárez que continuara con el proceso de apertura que todo el mundo deseaba. Pocos días después, se estrenaba el registro de Partidos Políticos y el Partido Popular de Areilza fue el primero en pasar por la llamada “ventanilla”. El proceso de cambios resultaba imparable y *Vindicación* era una muestra más de esa tendencia.

La revista continuó su andadura con éxito. En el número cinco se anunciaba a sus lectoras que *Vindicación* había alcanzado una tirada de 35.000 ejemplares⁶, lo que provocó las chanzas del semanario satírico *Por Favor* y la consiguiente réplica. Una tirada de esta envergadura para una revista mensual de esa naturaleza era todo un logro, aunque realmente la venta de la misma era menor. Las devoluciones de la distribuidora rondaban entre ocho y diez mil ejemplares que debían ser destruidos en su mayor parte, ya que *Ediciones del Feminismo S.A.* no tenía dónde almacenarlos.

Durante dos años, de julio de 1976 a julio de 1978, la revista salió a la venta de modo regular sin cambiar básicamente ni su formato, ni sus contenidos y ofreciendo en sus páginas colaboraciones de firmas tan reconocidas como Marta Pessarrodona, Montserrat Roig, Nativel Preciado, Carmen Sarmiento o Lidia Falcón entre otras muchas. Tuvo, sin embargo, dificultades a causa de la todavía vigente Ley de Prensa y sobre el número 15 pesó orden de secuestro. Por suerte cuando la policía se personó en los locales de la distribuidora la revista ya había sido repartida. El motivo no era otro que la denuncia que en él se hacía del nefando Patronato de Protección de la Mujer, una institución franquista controlada por la Iglesia que llegaba a operar como cárcel paralela para las mujeres que denominaban “descarriadas”. Esto junto con su defensa del aborto supuso que *Vindicación* se viera enfrentada a tres procesos judiciales a lo largo de su historia, en los que se encartó no sólo a la directora, Carmen Alcalde, sino también a la gerente Lidia Falcón, pero en ningún momento, y a pesar de estas presiones, hizo la más mínima concesión. Supo mantener su talante crítico en temas entonces tan controvertidos como la misma Constitución o la forma de Estado, lo que la colocó siempre en el centro de la polémica y le valió el desprecio y la animadversión de un sistema político que se reformaba sin dejar de ser patriarcal.

Pero, en el número 25 correspondiente a julio del 78, la redacción de *Vindicación* anunció que al mes siguiente no se pondría a la venta para poder respetar así el periodo vacacional de las trabajadoras. El hecho resultaba una

6) Realmente, como nos dice años después la propia Falcón (1988), la revista nunca alcanzó la media de venta de 15000 ejemplares.

novedad puesto que durante los meses de agosto anteriores nunca se había adoptado esta medida. También, se informaba que el número de septiembre sería un extra en el que se sumarían los contenidos correspondientes a ese mes y al anterior. El ejemplar que apareció en septiembre realmente correspondió a los números 26 y 27, pero no fue doble en cuanto al número de páginas, ni su contenido se ajustó a lo que corrientemente se entiende por una edición extra. Sin duda, éstas eran las primeras manifestaciones externas de la crisis por la que estaba pasando *Vindicación* que en el mes de octubre dejó de salir.

Su publicación quedó interrumpida durante meses. El número 28 se editaría ya en julio del 79, con un formato distinto en el que habían aumentando las páginas casi a un centenar y mejorado la composición y la impresión. Este ejemplar sí que estaba realmente pensado como un extra dedicado monográficamente a la sexualidad femenina y se había elaborado en torno a una encuesta sobre este tema, canalizada por la propia *Vindicación* durante los primeros meses del año. Aún aparecerá, cinco meses más tarde, un número 29, con las mismas características y centrado en el tema del divorcio, éste será prácticamente el último. Después, en 1982, respetando la cabecera de *Vindicación Feminista*, pero en una impresión mucho más modesta, sin figurar consejo de redacción, ni siquiera estar numerado se editará otro monográfico especial dedicado al aborto, tras el que la revista desaparecerá definitivamente.

En el número 25, el último que se distribuyó de forma regular, nada indicaba la crisis que se estaba viviendo, tan sólo el tono y contenido de un artículo de Lidia Falcón podía dar a entender los difíciles momentos que atravesaba la principal impulsora de la publicación. En ese artículo titulado *El feminismo ha venido, y se ha ido, y nadie sabe como ha sido*, la gerente de *Vindicación*, en un tono amargo, dejaba traslucir su desencanto por la situación que padecía el movimiento feminista. Aprobada la Constitución, a la que se había opuesto todo un sector del feminismo en el que se encontraba la OFR, organización en la que militaba la autora, el sistema empezaba a canalizar la lucha de las mujeres ofreciéndoles un cauce institucional a través de la Subsecretaría de la Condición Femenina, lo que dividió aún más a un movimiento ya de por sí muy fragmentado y enfrentado. Falcón se lamentaba también del encono que mostraban las mujeres en sus debates, de las descalificaciones que habían tenido que sufrir ella y sus compañeras de la OFR en algunos encuentros y, en general, de la desorientación en la que se hallaba sumido el feminismo, pero en todo el artículo no se hacía una sola mención a la situación que padecía *Vindicación*.

En el editorial del número 28, en julio del 79, cuando vuelve a reaparecer, se explica en parte cuál ha sido el proceso sufrido:

“Publicamos este numero monográfico sobre la sexualidad de la mujer, fieles a nuestra promesa y a nuestras esperanzas de poder volver salir a la calle.

Durante seis meses hemos buscado por todos los rincones feministas, grupos de mujeres y organizaciones políticas, la posibilidad de recibir una ayuda económica que no nos ha llegado. Puede que realmente haya llegado el tiempo de reflexión y de detenernos en esta loca carrera contra la sociedad machista que nos rodea.

Puede que dentro de unos años, el mundo de las mujeres necesite una revista como VINDICACIÓN y que esta resurja con más causa. Puede que, después de este número el país y las mujeres hayan logrado una mayor sensibilización sobre la imprescindible información revolucionaria feminista. Si es así, continuaremos. Si no, nos retiraremos sin excusas ni paliativos, pensando, sencillamente, que éste todavía no era el momento”.

Vindicación dejó de salir por problemas económicos, pero aunque ésta fue la causa determinante, y si se quiere fundamental, otra serie de hechos contribuyeron a su fin. La calidad de la revista absorbía en su publicación una considerable cantidad de dinero para la época. Un millón de pesetas mensuales era el costo de edición y distribución de un número. Su amortización y mantenimiento dependía de un modo fundamental de los ejemplares vendidos, aunque también se obtenían ingresos con la publicidad pagada, sin llegar a pensar en ningún momento que ésta pudiera sufragar la publicación.

Como ya hemos dicho, el precio inicial de la revista fue de ochenta pesetas y las ventas, al menos en un primer período, debieron rondar los veinte mil ejemplares. Con estas cifras las cuentas salían y podemos deducir que *Ediciones del Feminismo S.A.* fue una empresa sin problemas en su etapa inicial, sólo así se entiende que, en abril de 1977, se constituyera una editorial de libros con el mismo nombre, que se proponía sacar al mercado dos colecciones, una titulada “Feminismo” y otra “Subversión”, y que llegó a editar antes de mayo del 78, al menos tres obras, *En el infierno* de Lidia Falcón, *40 años atrás* de Carmen Alcalde y el *Manifiesto SCUM* de Valerie Solanas. Pero los problemas económicos debieron comenzar a rondar desde muy pronto. En su obra *El alboroto español* Lidia Falcón (1984: 249) apunta algo en este sentido:

Me pasaba veintiocho horas diarias buscando dinero para pagarla (se refiere a la revista). Y si no hubiese sido porque ese dinero nunca era bastante, puesto que la revista fagocitaba billetes como un dragón nunca ahíto de

víctimas, los Colectivos parecían ir muy bien y estar muy unidos.

Esos problemas debieron ir en aumento a partir de un momento que no podemos precisar y tuvieron que guardar forzosamente relación con el descenso en el número de ventas⁷. De hecho la publicidad en color de grandes marcas como Estivalia o Elancyl sólo acompañó a *Vindicación* durante los seis primeros meses, el dato sin ser revelador puede resultar significativo. Este tipo de publicidad atiende tanto al mercado al que va dirigida la revista, como a su posible difusión real, parece evidente que su deserción de las páginas de *Vindicación* estaría relacionada con alguno de esos dos factores, o bien el tono de la revista les llevó a abandonarla, o bien el número de ejemplares realmente vendidos les hizo tomar la decisión de retirarse. Por el contrario, otro tipo de publicidad, sobre todo la de algunas editoriales, la acompañará hasta el final.

En el número de 10 de *Vindicación* el precio se vio incrementado en 20 pesetas, no será el único aumento que experimente puesto que el ejemplar de septiembre de 1978, que se anunciaba como número doble, saldrá a la venta al precio de 175 pesetas. Esta evolución en el precio también nos pone sobre la pista de la penuria económica por la que estaba pasando. Si la subida a 100 pesetas puede estar justificada por la desastrosa coyuntura económica que atravesaba el país, que padecía un inflación galopante del 22% anual, el incremento en un 75% del número 26-27 sólo se explica desde las dificultades de financiación que ya tenía en aquellos momentos *Vindicación*.

Desde comienzos del año 1978 aparecen anuncios en sus páginas con un cierto tono de auxilio pidiendo nuevas suscripciones y ofertando una gratis por cada cinco que se consiguieran: “Necesitamos llegar a más mujeres. Que todas las mujeres nos lean. Necesitamos, compañera, tu ayuda” (*Vindicación*, nº 21. 1978:56). En los siguientes números se publicará también la oferta de suscribir acciones a cinco mil pesetas y según nos cuenta Falcón (1984: 259) se llegará a hacer un llamamiento: “en los últimos minutos... para alcanzar cinco mil suscripciones con las que hubiéramos resuelto los inmediatos problemas de subsistencia, recibimos 120 de toda España, de las que 80 eran de Barcelona”.

7) En sus *Memorias Políticas (1959-1999)*, Falcón (1999:242) nos dice: “Cuando cerramos la puerta del modesto piso donde trabajábamos los últimos dos años quedaban dieciséis millones de pesetas de deudas pendientes sobre las cuatro personas que habíamos financiado la revista, la mayoría de las cuales eran préstamos personales avalados por nosotros mismos.” Este dato nos permite deducir que los problemas debieron comenzar al año y medio de su publicación y que los últimos números acrecentaron el déficit hasta alcanzar la cantidad que se nos apunta.

Los esfuerzos por salvar la publicación hechos por Lidia Falcón cerca de los partidos políticos y del movimiento feminista, han sido minuciosamente relatados por ella (Falcón, 1984). En los meses que separan la aparición del número 26-27, en septiembre del 78, a julio del 79 en el que se edita el número 29, Lidia Falcón se entrevistó con representantes de varios partidos políticos de izquierdas, con algún sindicato y con distintas corrientes del feminismo con la finalidad de obtener financiación o poder al menos vender la revista y conseguir salvar así la cabecera, pero todo fue en vano. El PSC, el PSUC, CCOO, el MC y las feministas, con mejores o peores palabras dijeron no, o dieron largas, consintiendo el hundimiento de *Vindicación*.

Sin duda, la crisis de *Vindicación* es comparable a la crisis de otras publicaciones que vieron la luz durante la Transición y tuvieron también una corta vida. Acompañaron el proceso político en los años de mayor incertidumbre y decayeron cuando se instauró de nuevo una cierta estabilidad. La consolidación de la reforma política con la aprobación de la Constitución marca el punto de inflexión para muchas de estas publicaciones. Algunas sobrevivirán algunos meses e incluso algún año más que *Vindicación*, pero entre 1979 y 1981 la mayor parte de las revistas de tipo alternativo o izquierdista desaparecerán o serán recicladas por las grandes empresas editoriales y en definitiva por el nuevo sistema ya consolidado. Semanales o mensuales como *La Calle*, *El Viejo Topo*, *Transición*, *Ajoblaco* y otras muchas se verán obligadas a cerrar al descender sus ventas. La sociedad española se inclinará de nuevo por un tipo de lectura menos comprometida y más mundana y los grandes consorcios editoriales atenderán esta demanda. Muy pocas publicaciones sobrevivirán a esos cambios y, por lo general, las que lo hagan contarán con alguna fuente de financiación partidaria o institucional.

Es en este contexto donde debemos enmarcar el declive de *Vindicación*, pero la naturaleza de la publicación nos debe llevar a profundizar en otras causas. Debemos tener presente que *Vindicación* en el momento de crisis es prácticamente la única revista de tirada nacional que se definía como netamente feminista y su avatar guarda también una estrecha relación con la crisis misma del movimiento de liberación de la mujer a la que ya hemos hecho referencia⁸. La fragmentación, el encono polémico, la desorientación y el reencauzamiento

8) En un artículo aparecido en *El País*, el 13 de agosto de 1985, Lidia Falcón reconoce que *Vindicación* murió por “falta de conciencia de clase de las mujeres, que no piensan que una revista de este tipo es algo que les pertenece a ellas, es algo suyo.” Poco más arriba se afirmaba que 1500 lectoras habituales habrían salvado la publicación.

institucional estaban minando al feminismo en nuestro país. La fuerza que mostró en su etapa inicial se estaba debilitando y la lucha de las mujeres se traducían en desencanto y en cansancio ante los escasos logros y la falta de perspectivas. Esa crisis que la minoría padecía al no poder ejercer una eficaz influencia con sus postulados sobre la mayoría, se tradujo en este caso en un recrudescimiento de la propia crisis interna del movimiento. Sólo desde esa perspectiva podemos explicarnos la actitud que el feminismo adoptó ante ese precioso vehículo de comunicación que fue *Vindicación*.

La revista se vio enfrentada al recelo de un amplio sector del feminismo, las acusaciones de estar instrumentalizada por la corriente radical próxima a los Colectivos pesó en la trayectoria de *Vindicación* desde su nacimiento. De nada sirvió el talante abierto que mostró la dirección y redacción de la revista, ni las reiteradas manifestaciones en este sentido que aparecieron en sus páginas a lo largo de toda su existencia. El vacío al que fue sometida, tanto en su difusión como en las colaboraciones y aportaciones externas, se hizo notar en todo momento. Muy pocas feministas de la doble militancia se valieron de sus páginas, siempre abiertas, para plantear sus propias posturas, limitándose a descalificarla en su conjunto sin querer reconocer la apertura e independencia que *Vindicación* siempre quiso tener. Eso redujo, como veremos en el apartado siguiente, el número de colaboradoras a un pequeño núcleo que, a pesar de aportar una gran calidad en sus trabajos, estaba obligado a multiplicarse para poder dar forma a cada número, al hacerse cargo de diferentes artículos y secciones hasta completar la información prevista. Lidia Falcón lo relata amargamente años después:

Con el tiempo este recelo fue aumentando y la colaboración disminuyendo. Hasta tal punto que algunas de las secciones que se habían programado para dar cabida en las páginas de la revista a la exposición de la ideología de un determinado partido, y a su práctica en algún sector de la sociedad, hubieron de desaparecer por falta de material con qué constituir las... (*Poder y Libertad*, 1, 1980:9).

La falta de materiales llegó a ser tan grave que cada mes yo tenía que escribir decenas y decenas de páginas para rellenar los huecos... lo que no impidió que (algunas feministas) se quejaran de no haber publicado en *Vindicación*, lo que les fue muy bien para mantener la patente de víctimas del sectarismo” (Falcón, 1984:258).

Otra de las acusaciones que la revista tuvo que padecer fue que se la calificara como una revista elitista destinada a un núcleo muy reducido de mujeres ya concienciadas. *Vindicación* nunca hizo concesiones como otras publicaciones del feminismo internacional, pero en ningún momento, ni por su formato, ni por sus contenidos fue una revista elitista. Si la comparamos con otras que circulaban por las mismas fechas, como por ejemplo *El Viejo Topo*, el balance es claramente favorable para *Vindicación*. En ninguna de sus páginas hallamos farragosas disertaciones económicas o filosóficas inaccesibles al común de las gentes, como ocurría en casi todos los números de la publicación izquierdista.

Los trabajos editados en la revista feminista eran asequibles a un amplio espectro de mujeres con unas ciertas inquietudes y un nivel de formación no muy alto. Trataban temas informativos de enorme actualidad y lo hacían en un lenguaje sencillo y asequible. Bien es cierto que no contaba con ninguna sección dedicada a la belleza, al cuerpo de la mujer o al mundo de la moda. Nada de lo que se había entendido tradicionalmente como parte de una publicación destinada a la mujer aparecía en *Vindicación*, que fue siempre, y nunca lo ocultó, una revista militante pero en absoluto elitista. De hecho otras publicaciones feministas como *Dones en Lluita* no difirieron en mucho de ese formato, podemos decir que ninguna de las revistas feministas tuvo un sesgo distinto al de *Vindicación* y, en la mayoría de los casos, ésta ganó en variedad y amenidad a otras. Preservar su línea reivindicativa resultaba imprescindible a su identidad y a la de quienes la hacían, alterar su contenido para convertirla en más “aceptable”, como se pretendió en alguna experiencia posterior, hubiese supuesto desnaturalizarla.⁹

Al vincularla tendenciosamente a los Colectivos los problemas que estos padecieron también repercutieron negativamente en *Vindicación*, reforzando la imagen partidista que se había difundido de la revista:

9) Regina Rodríguez, que con fondos del Instituto de la Mujer dirigió una publicación titulada *Mujeres* y editada en todas las lenguas del Estado con una tirada de 20.000 ejemplares, teorizaba cómo debía ser esta nueva prensa feminista “atractiva” a las lectoras: “Hasta ahora, la prensa feminista tal como se ha planteado estaba destinada a ser minoritaria, porque su orientación era básicamente reivindicativa... El proyecto de *Mujeres* surgió mientras hacía mi tesis doctoral, sobre el tema “Hacia un nuevo tipo de prensa para la mujer”. En este nuevo tipo se incluyen también publicaciones como *Dunia*, por ejemplo, que da a la vez moda y reportajes que recogen los avances legislativos y laborales de la mujer.

“Como desde el momento de su fundación se conoció que la revista estaba subvencionada y realizada por un grupo de mujeres que militaban en el feminismo desde muchos años atrás, y de las que trabajaban en aquel momento en el denominado “Colectivo Feminista”, los demás sectores mantuvieron una aldeana desconfianza hacia la revista y ofrecieron una colaboración muy pequeña” (*Poder y Libertad*, 1,1980).

Sin embargo, a nuestro juicio, resulta revelador que Xus Borrell que encabezó la escisión de LAMAR en el Colectivo de Barcelona siguiera escribiendo en *Vindicación* sin sufrir aparentemente ningún tipo problema. Es verdad que algunas miembros de la redacción como Paloma Saavedra, que protagonizó la crisis definitiva en los Colectivos desapareció del consejo editorial a raíz de ésta, y que los mismos Colectivos, que inicialmente figuraban en él, fueron suprimidos del listados de colaboradores habituales, pero no es menos cierto que tanto los Colectivos como cualquier otro grupo feminista, encontró siempre publicadas sus notas y artículos en *Vindicación*. Pero pesaron más los enfrentamientos que la propia realidad, lo que llevó a sacrificar un prestigiado medio de comunicación al servicio del movimiento.

NÓMINA, ESTRUCTURA Y CONTENIDO

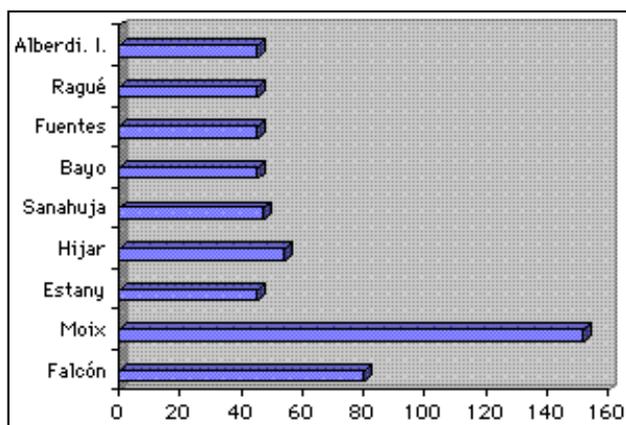
Vindicación fue fruto del trabajo y el esfuerzo de un reducido número de mujeres que durante casi tres años batallaron, en muchos casos desinteresadamente, para que la revista pudiera salir. El staff de redactoras y colaboradoras nunca superó las cuarenta personas y sufrió muy pocas modificaciones a lo largo de sus existencia. En el primer número figuraban treinta y una mujeres; en el último aparecido de forma regular, eran cuarenta; en los números extras publicados durante la crisis final del año 1979 solamente constaba el nombre de 19, entre ellas, sin embargo, se encontraban las que habían hecho posible *Vindicación* a lo largo de sus tres años de existencia.

El núcleo más comprometido con la revista se reducía a una docena de personas: Lidia Falcón que, además de las labores de gerente, fue su principal animadora y patrocinadora, invirtiendo en más de una ocasión dinero propio para que la publicación pudiera salir; Carmen Alcalde, directora y redactora de numerosos textos firmados como *Vindicación*; Ana M^a Moix que se reveló como una periodista polifacética cubriendo información en secciones muy distintas; Marisa Híjar ocupó siempre la subdirección de la revista y se encargó de modo preferente de la política nacional e internacional; Anna Estany quien a partir del número tres se haría cargo, junto con otras, de la secretaría de

redacción, suscribiendo también el apartado “Hemeroteca”; Encarna Sanahuja y Regina Bayo elaboraron desde el año 1977 la sección “Mujeres del Mundo”; María José Ragué, que escribió sobre cine, televisión y teatro. Su gusto por la crítica cinematográfica y el mundo de la pantalla lo compartieron también Gumer Fuentes e Itziar Alberdi, que llenaron muchas páginas con sus artículos; Sara Presutto puso en todos los números una nota de humor con su tira cómica y Colita fue la fotógrafa más fiel a *Vindicación* ilustrándola con impactantes imágenes hasta el final.

Hubo otras escritoras asiduas como la corresponsal en Italia, Alicia Fajardo, que informó puntualmente de la batalla librada por las mujeres italianas para conseguir el derecho al aborto. Soledad Balaguer fue autora de magníficos reportajes, o la misma Rosa Montero que, durante un tiempo, se ocupó de satirizar y replicar las informaciones antifeministas aparecidas en otros medios de comunicación. Victoria Sau, Nativel Preciado, Marta Pessarrodona, Antonina Rodrigo, Carmen Larraburu, Núria Beltrán y Maite Goicoechea completan la nómina de mujeres que hicieron *Vindicación*.

Más allá de la constancia o fidelidad que mostraron en algunos casos, si nos detenemos a analizar el número de trabajos firmados que aparecen en la revista, inmediatamente podemos apreciar sobre quién recayó el peso en la redacción a lo largo de toda su historia. El mayor número de entradas lo da la propia redacción. Más de 298 informaciones, editoriales y sueltos están firmados por *Vindicación*, muchos de ellos debieron ser escritos por las profesionales que trabajaban en la revista. Carmen Alcalde, la misma Lidia Falcón, Marisa Híjar o Anna Estany cubrieron este papel, pero de las colaboraciones suscritas de modo colectivo o uninominal el recuento arroja el resultado que queda reflejado en el cuadro siguiente:



NÚMERO DE COLABORACIONES FIRMADAS ENTRE LAS PRINCIPALES REDACTORAS DE VINDICACIÓN

En él podemos apreciar cómo Anna Moix, que trabajó para la revista desde el primer momento como profesional contratada, firmó una media de cinco trabajos por número, entre los que se encontraba la sección fija de la que se hizo cargo titulada “Nena no t’enfilis”, inmediatamente después aparece Lidia Falcón, con más de ochenta colaboraciones, que casi duplican a las firmadas por las que más escribieron en *Vindicación*. Esta minoría activa dentro de la minoría feminista, desde las páginas de la revista logró una visualización, sin parangón, del movimiento y de las reivindicaciones que esgrimía, ejerciendo una notable influencia en una sociedad que experimentaba cambios importantes y que recibía el mensaje feminista como parte del conflicto y del cambio en la que estaba sumida.

La revista tuvo una estructura más o menos fija a lo largo de toda su historia que quedó diseñada en los primeros números. Se crearon una serie de secciones, algunas de ellas a cargo de una redactora o colaboradora fija y otras más abiertas a aportaciones puntuales. Algunas de estas secciones cambiaron de redactoras en algún momento y otras desaparecieron, por ejemplo la sección “Barrios” que comenzó a aparecer en el número 4 y de la que se había hecho cargo Empar Pineda, desapareció en el número 13 tras haberse cubierto por al menos tres colaboradoras distintas, volviendo a resurgir en el número 21, en marzo de 1978. Lo mismo sucedió con “El recorte comentado” que apareció en el número 5 bajo la coordinación de Carmen Sánchez Larraburu. En esta

sección en la que se recreaba en clave feminista la idea de “La Cárcel de Papel”, popularizada por la revista satírica franquista *La Codorniz*, se ridiculizaba con humor, declaraciones o noticias relativas a la mujer aparecidas en otros medios de comunicación. “El recorte comentado” apareció en diecisiete números habiendo participado en su confección Rosa Montero, Ana Estany y la misma redacción de *Vindicación*, que asumió esta sección a partir de marzo de 1977. Como vemos existía una cierta flexibilidad en la elaboración de los diferentes apartados de la revista, aunque siempre se cubrieron los huecos que se producían, desde la redacción o con otras informaciones, manteniendo una extensión en torno a la setenta páginas en todos sus números.

Las secciones que aparecieron de modo regular y desde el principio fueron: el Editorial, Cultura, Iberia, Internacional, Reportajes, Informe, Mujeres del Mundo y Laboral, llegando a nacer al menos otras tantas con un carácter flotante y discontinuo. Los editoriales de *Vindicación* estuvieron siempre apegados a la realidad del momento y abordaron los temas más candentes de la lucha feminista en aquel agitado período, pero también desde ellos se reivindicaron libertades y derechos para otros y se criticaron aspectos distintos tanto de la ideología patriarcal como del sistema capitalista.

A lo largo de los 27 números que se distribuyeron de forma regular se publicaron 35 editoriales, ya que sobre todo al comienzo de la revista se recurrió a publicar más de un editorial en el mismo número. La inmensa mayoría de estos arrancaban de noticias del momento, nacionales o internacionales, que daban pie al cuerpo del texto y solamente en dos ocasiones quedaron reflejadas cuestiones teórico ideológicas o partidistas. En una de ellas se recogió la cuestión suscitada en las filas del feminismo por el debate de la mujer como clase, en la otra se apoyó a Lidia Falcón, Regina Bayo y Anna Estany por su expulsión del Colectivo de Barcelona, tras este último, el editorial siguiente estuvo consagrado a defender la independencia de la publicación. Si exceptuamos estos casos, los demás estuvieron dedicados a temas del momento relacionados con la lucha de las mujeres o con la lucha por las libertades del conjunto de la sociedad.

Un lugar preferente en ellos lo ocupó la entonces candente cuestión de la amnistía política que aparece como central en al menos seis ocasiones. Las feministas radicales se unieron al coro demócrata que reclamaba la amnistía tras la muerte del dictador, pero esta reclamación para *Vindicación* se traducía en una amnistía general que vaciara las cárceles, no sólo de presos políticos sino también comunes y que, sobre todo, supusiera la redención de las mujeres encerradas en ellas por delitos tipificados en el viejo Código Penal. Ese perdón

generalizado implicaba para las feministas entrar en contradicción, en algún caso concreto, con sus propios postulados. En el número 16, a la par que se condenaba la violación y se celebraba una sentencia dictada por aquellas fechas por un tribunal estadounidense que juzgó uno de esos delitos, el editorial de la revista decía:

“Si en estos momentos cruciales para el país, todas las mujeres conscientes nos unimos al clamor general de amnistía para todos los presos –políticos y comunes– resulta paradójico que estemos clamando también a favor de los criminales sexuales...”

Hoy la situación de todas las mujeres es desesperante, porque la amnistía para los violadores nos coloca en una dolorosa contradicción ética y moral. Y porque somos el sector social más oprimido de entre todos los oprimidos, detestamos la represión, el castigo y la utilización de la fuerza... Desesperante porque una vez más, tenemos que preferir equivocarnos y pedir que las cárceles queden vacías, a la venganza” (*Vindicación Feminista*, 16, 1977:4).

Junto con el tema de la amnistía, y como no podía ser de otra forma, las otras cuestiones que fueron objeto de distintas campañas de movilización por parte del movimiento de mujeres también estuvieron presentes en los editoriales de *Vindicación*: el adulterio en los meses de agosto y diciembre de 1976; la violación en noviembre y diciembre del mismo año y en los números de mayo y octubre del 77; el aborto, en el editorial del agosto anterior y el divorcio en el número de diciembre, también del año 1977, coincidiendo con la presentación del primer Proyecto de Ley en las Cortes; por último, en mayo del 78 se publicó uno contra la pornografía y la imagen que los medios de comunicación transmitían de la mujer, tema este último que fue también abordado en otros tres editoriales.

En una ocasión se recogió la lucha de las trabajadoras de la empresa MASA, de Madrid, que había derivado en una huelga de hambre por solidaridad con unas compañeras represaliadas. En otra se denunció el consumismo desenfundado, base del sistema capitalista en los países avanzados, y del que se convertía en víctima particular a la mujer, como consumista y como objeto de consumo.

Como vemos, las reivindicaciones no quedaron estrictamente reducidas a la problemática femenina y desde los editoriales de *Vindicación* se plantearon también temas propios de una cultura no sexista y tolerante a la que aspiraban las mujeres de su redacción. Así se defendió en ellos el derecho

de los homosexuales a decidir libremente la opción relacional que prefirieran, sin ser objeto de persecución. En el número 17 se abordó el lesbianismo, a raíz de una noticia aparecida en prensa en la que se informaba de cómo una diputada laborista en Inglaterra, que había declarado públicamente ser lesbiana, era vetada por su propio partido para figurar en las listas electorales, lo que permitió a la revista reflexionar sobre el peor trato que recibía la homosexualidad femenina. En otro número, el de enero del 77, se repudiaba la pena de muerte a propósito de una aplicada por entonces a un hombre en los Estados Unidos; también se rechazó el boxeo como la expresión más salvaje de un machismo brutal, cuando en mayo del 78, el púgil Melero cayó muerto en el ring a golpes.

El tono en estos editoriales fue muy variado, basculó de la fina ironía al sarcasmo, utilizados como instrumento en las críticas más aceradas, pasando por la justa indignación, hasta llegar en alguna ocasión a la vehemencia militante, reflejo de los problemas que sufría en aquellos momentos la revista y el mismo movimiento, como ocurrió con el penúltimo número cuyo editorial llevaba por título *Guerra a muerte a los opresores*. Pero aunque el sesgo reivindicativo fue seña de identidad la revista no cayó en ningún momento en el panfleto, por el contrario en las secciones de Iberia, Internacional, Reportajes o Informe se abordaron con rigor temas muy distintos.

Siempre desde una óptica feminista se escribieron en las páginas de *Vindicación*, interesantes artículos sobre política internacional y nacional. En el caso de los primeros hemos de resaltar cómo se le dedicó una especial atención a los países del llamado Tercer Mundo sobre todo a aquellos que estaban atravesando por momentos especialmente difíciles. Muy recientes los golpes militares en Chile y Argentina, las dictaduras que de ellos surgieron fueron objeto, en más de una ocasión, de duras críticas por parte de la revista, que denunció las torturas y desapariciones que se estaban produciendo y el trato salvaje y humillante que padecían las presas políticas en el Cono Sur latinoamericano.

Todos los escenarios mundiales donde se pisoteaban los derechos humanos, y de modo particular los de la mujer, desfilaron por la palestra de *Vindicación* para poner en conocimiento de las lectoras la dura realidad compartida por millones de mujeres en distintos puntos del planeta. La segregación racial en Rhodesia o Sudáfrica, o la bárbara y primitiva dictadura de Uganda, sirvieron para denunciar los efectos perversos del neocolonialismo y la complicidad de las grandes potencias occidentales en el mantenimiento de estos regímenes atroces. Los ataques israelíes al Líbano, la misma situación

política del estado judío o de Egipto, les permitió a las redactoras de la revista asomarse a la conflictiva situación del Oriente Medio.

También escribieron sobre la situación de la mujer en Argelia y le dedicaron una solidaria y particular atención al papel de las saharauis en la lucha de este pueblo por alcanzar su independencia. Tampoco los países socialistas se escaparon a la mirada escrutadora de *Vindicación*. Reconociendo sus logros, pero sin ocultar sus defectos, países como Cuba, Checoslovaquia, Etiopía o China fueron objeto de su atención. Los reportajes se compaginaron con los análisis de coyuntura y con la información puntual. La muerte de Mao, los problemas de la dictadura somocista enfrentada al FSLN o la caída de Ali Bhutto en Pakistán por un golpe militar, quedaron recogidos en forma de artículos o flashes informativos. Desde el hambre en África, hasta un bien elaborado informe sobre el petróleo, en el momento en que el precio de éste comenzaba a subir por la presión de un sector de la OPEP, tuvieron cabida en las páginas de la revista, que en absoluto fue eurocéntrica ni complaciente con el mundo rico, pudiendo estimarse que de todas las informaciones aparecidas sobre la situación internacional, aproximadamente dos tercios de las mismas estuvieron dedicadas a países de la periferia del sistema mundial.

Eso no impidió a *Vindicación* escudriñar en la marcha política de los países desarrollados. La crisis en Norteamérica tras el escándalo Watergate y el fracaso en el Vietnam. El auge de la derecha en Europa y el resurgir de los movimientos neonazis, la incierta situación en Portugal, o la política armamentística de la OTAN, entre otros, fueron algunos de los temas abordados por la revista antes de su desaparición. En estas incursiones sobre la realidad más próxima, los tradicionales partidos de izquierda no solían salir bien parados. Fieles a los propósitos que animaban a la revista, sus redactoras y colaboradoras ponían una y otra vez el dedo en la llaga al denunciar lo obsoleto de algunas de las posturas adoptadas por estos partidos clásicos.

Referentes entonces admirados por la izquierda española en la oposición, como el todo poderosos PCI, eran tratados de modo “irreverente” por *Vindicación*, que no se recataba un ápice en señalar las contradicciones en las que incurría entre su discurso y su práctica, sobre todo en lo relativo a la mujer. Es fácil suponer que esta postura, que tenía su correlato en los análisis dedicados a política nacional, les granjeara numerosas antipatías entre un sector amplio de las feministas de la doble militancia. Sin embargo, andando el tiempo, han quedado corroboradas muchas de las apreciaciones que por aquellas fechas hizo la revista.

Un escándalo al que se le dedicó un extenso espacio fue la intoxicación

padecida por el pueblo italiano de Seveso por efecto de un escape de dioxinas de una industria química, provocado, como decía la revista en su número 17, por la rapacidad y el crecimiento desordenado. Esta catástrofe ecológica contribuyó entonces a despertar la conciencia de muchos ante el problema de la degradación de medioambiental y *Vindicación* se sumó a todas las voces que se alzaron para alertar sobre esa incuestionable realidad, ligándola de un modo directo con la expansión de un capitalismo voraz con las personas y con el entorno.

En los apartados dedicados a internacional de nuevo vemos reflejada la solidaridad de la publicación con todos los oprimidos. Más allá de la propia causa feminista y coherentes con esa perspectiva globalizadora que querían dar a su lucha, las mujeres de *Vindicación* supieron ligar los problemas de la mujer con los problemas de toda la humanidad. Cuando se repasan las noticias y artículos dedicados a información nacional podemos constatar cómo, sin abandonar esa línea, la revista se ciñe a la particular andadura de la Transición, haciendo un seguimiento puntual de la evolución política del país en uno de sus momentos recientes más conflictivos. La derecha, la izquierda, la Ley de la Reforma, la redacción de la Constitución, las sucesivas elecciones y referéndums fueron diseccionados y criticados por las mujeres que se negaban a ser, una vez más, arrinconadas en la marcha del proceso histórico.

Desde una óptica feminista radical, y utilizando en muchas ocasiones un lenguaje mordaz, *Vindicación*, ridiculizará la peripecia ideológica en la que se embarcaron muchos de los partidos de la oposición para obtener acomodo en el nuevo diseño institucional. Veamos una muestra de lo que estamos diciendo en unos párrafos de un artículo publicado a raíz de la legalización del PCE:

“Después de treinta y ocho años y nueve días el Partido Comunista de España ha sido legalizado nuevamente (...) Los teóricos del PCE nos explicarán que este triunfo demuestra la justeza de las tesis del Partido, que empezaron a perfilarse en el Congreso de 1956, cuando abandonó la lucha violenta contra el franquismo e inventó el afortunado slogan de la reconciliación nacional....

(Pero) los teóricos del PCE no nos han ofrecido un análisis congruente con su ideología revolucionaria, ante la contradicción de aceptar la legalidad del régimen, basada en la Ley Orgánica del Estado de 1967, en la Ley de la Reforma Política de 1976 y aplicada por el gobierno de Suárez, el Consejo del Reino y el Consejo de Estado de creación franquista...

Los dirigentes del PCE no nos explican qué extrañas conclusiones

les han llevado a aceptar el limpio juego democrático del gobierno de la monarquía. Mediante qué argumentos han podido hacer abstracción de la realidad concreta de nuestro país, que se expone en explotación exhaustiva de las clases oprimidas, inflación, paro, miseria y represión social y cultural, para legitimar con su presencia legal en el país y sus actas de diputados, a un régimen político que el pueblo no ha escogido.

El mismo partido que hizo la propaganda de boicot al referéndum -las alianzas obligan- el 15 de diciembre de 1976 presenta candidatos a la Cámara en las elecciones del 15 de junio de 1977, aceptando las condiciones establecidas por la reforma aprobada en el mismo referéndum” (*Vindicación Feminista*, 11, 1977:12-13).

En el número siguiente *Vindicación* seguía ironizando a propósito de la renuncia del PCE a exhibir en sus actos la bandera republicana:

“Al PCE se le suceden los sabotajes. Apenas el brillante Secretario General ha sacado la lúcida conclusión, de que la diferencia entre la monarquía y la república es una cuestión de gusto estético, y realmente organizar una pelotera por un color más o menos no resulta fino, unos cuantos malcarados, saboteadores, provocadores y maleducados personajes, aparecen en las manifestaciones y en los elegantes mítines organizados por el PCE en diversas ciudades de la geografía española, con banderas tricolores. Y el servicio de orden del partido tiene muchísimo trabajo en expulsar a los comandos infiltrados, que se empeñan en hacer del color morado, tan feo, una cuestión política de principio” (*Vindicación Feminista*, 12, 1977: 12).

Este sarcasmo, independientemente de lo coherente de la crítica, no gustaba como es lógico a una de las principales fuerzas políticas del momento que, además, contaba entonces con una enorme influencia en los medios culturales del país. Pero no debemos engañarnos, las críticas también se prodigaban con el resto de las opciones políticas, fueran de derechas, de centro o de lo que entonces se denominaba extrema izquierda. Los pequeños partidos maoístas o trotskistas a la izquierda del PCE no se libraron tampoco de la ironía feminista que se mostraba particularmente ácida cuando enjuiciaba el proceso político que se estaba dando. La aceptación de la Reforma por parte de la oposición y el acatamiento a un Estado monárquico que había surgido de la dictadura franquista eran enjuiciados con extrema dureza en las páginas de *Vindicación* convirtiendo a la revista en una publicación radical que terminaba

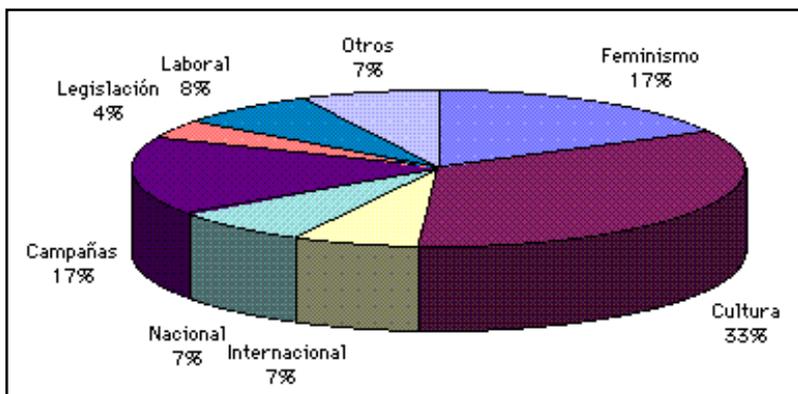
por enfrentarse al consenso que se estaba fraguando en torno a esta vía de cambios.

El conflicto que planteaban las reivindicaciones feministas frente a la mayoría social se veía agrandado en la medida que la revista sumaba a éste el cuestionamiento de todo el modelo de la Transición política. El desafío del feminismo radical terminaba por poner en tela de juicio el conformismo de una buena parte de la población y de prácticamente todos los partidos que pretendían representarla. Esto nos ayuda a entender también el cerco y aislamiento al que fue sometida la revista.

Una parte muy importante de la publicación feminista estuvo consagrada a la cultura. Si distribuimos temáticamente el contenido de los 30 números que aparecieron, sorprende ver el porcentaje tan elevado que ocupan en sus páginas los temas culturales. Sobre 1042 registros fichados, exceptuando la publicidad, 372 se corresponderían con entradas de distinto tipo referentes a actividad y producción cultural. Como se puede observar en el gráfico adjunto eso equivaldría a un 33% del conjunto de lo publicado en la revista. Sólo si sumamos las informaciones aparecidas sobre las campañas que llevó adelante el movimiento feminista y las noticias, artículos y debates sobre feminismo, dentro y fuera de nuestras fronteras, podemos equiparar el espacio que *Vindicación* dedicó a unos y otros temas. Este hecho tiende a subrayar el carácter y la calidad de la revista que no fue ni un mero instrumento ideológico, ni un simple boletín informativo, ya que en ella, a través de distintas secciones y apartados, encontramos constantes referencias a la cultura que se estaba haciendo en aquellos momentos y a otras manifestaciones ya históricas.

En la maquetación de la revista, las primeras páginas de la misma estaban reservadas a la sección de Cultura en la que se recogía puntualmente críticas de cine, teatro, música, fotografía, pintura y libros, así como noticias sobre otros aspectos, presentación de publicaciones, apertura de librerías feministas y un largo etcétera que llegó a abarcar todos las manifestaciones de la vida cultural, sobre todo en su vertiente barcelonesa, por ser la ciudad Condal sede de la redacción de la revista, pero también recogió los más importantes eventos en la capital del Estado y en otros puntos del país.

DISTRIBUCIÓN TEMÁTICA DE LOS ARTÍCULOS EN LOS 30 NÚMEROS DE VINDICACIÓN



Desde una perspectiva feminista encontramos en la revista todo tipo de trabajos de naturaleza cultural que van desde artículos monográficos dedicados a Federico García Lorca o a la figura de María Blanchard hasta otros que abordaban lo que habían supuesto los Rolling Stones para la juventud de aquel momento. Una especial atención se le dedicó al cine, mientras Ana Ma Moix cubría la crítica de los principales estrenos que se produjeron en el país, Gumer Fuentes, a través de toda una serie de colaboraciones, hizo un sagaz y acertado repaso a la cinematografía franquista y a la visión que ésta había tenido de la mujer en las décadas anteriores. Por supuesto que todas las obras feministas que aparecieron durante el periodo de publicación, y que no fueron pocas, tuvieron su comentario o su crítica a cargo de la redacción o de distintas colaboradoras.

La información sobre la marcha del feminismo internacional y nacional contó con una sección fija *Mujeres del Mundo y Vindicación* recogió las opiniones de todas las relevantes feministas que pisaron nuestro suelo durante aquellos primeros años de la Transición. En entrevistas hechas aquí, o aprovechando encuentros internacionales, destacadas mujeres en la lucha como Angela Davis, Vanessa Redgrave o conocidas teóricas como Luce Irigaray transmitieron sus puntos de vista u opinaron sobre la realidad del momento desde sus páginas.

Cuando desapareció *Vindicación* desaparecía el intento más serio por dotar de voz propia al movimiento feminista de nuestro país. Durante

tres años había sido, como muy bien dijo tiempo después Marisa Híjar, *la realización de un ideal compartido* por un grupo de mujeres que con tesón y trabajo la hicieron posible contra viento y marea, y ante la hostilidad e incluso la indiferencia de un importante sector del feminismo. Dejaba, no obstante, un rico testimonio de las luchas llevadas a cabo por las mujeres en aquellos años inciertos de la Transición, convirtiéndose así en el principal legado documental para reconstruir la historia del movimiento feminista en los inicios del cambio democrático.

GRACE AGUILAR O EL TRADICIONALISMO HECHO TRASGRESIÓN

Miriam LLORENS LÓPEZ
Instituto de Estudios de la Mujer
Universidad de Granada

La personalidad del autor queda muchas veces al desnudo en sus obras reflejada en sus personajes. A la mujer que era Grace Aguilar la vamos descubriendo de la mano de la madre-heroína de *Woman's Friendship* o de la escritora protagonista de *Home Scenes and Herat Studies*, mujeres ambas que expresan a través de las artes sus deseos de notoriedad y de sacrificio en pos del bien de la comunidad. ¿Fue Grace una mujer enamorada? No tenemos constancia de la existencia de ningún romance en la corta vida de la autora, pero sus historias de amor (*Romance of Jewish History*, *The Vale of Cedars*) dan cuenta de la sensibilidad de Grace Aguilar para amar. ¿Fue una judía piadosa? Grace Aguilar fue una judía convencida, concedora de la religión de sus antepasados y orgullosa heredera de la tradición criptojudía¹ que le habían transmitido unos padres de origen portugués. Obras como *The Spirit of Judaism* o *The Jewish Faith* están impregnadas de esa herencia sefardí².

Las historias de amor, sus poemas, los cuentos. Grace Aguilar se nos revela a través de sus escritos como una autora única en su versatilidad, conservadora en su interpretación del judaísmo pero al mismo tiempo reivindicativa. Mujer, escritora, romántica e inteligente. ¿Quién era Grace Aguilar?

Nacida en Hackney, Londres, en 1816 fue la mayor de los tres hijos del matrimonio Aguilar, descendientes de cripto judíos portugueses llegados a Inglaterra en el siglo XVIII. La influencia de esta herencia cripto judía va a ser determinante en la vida y obra de Grace Aguilar. Sara Aguilar, su madre, reproduce en su familia la costumbre sefardí de educar a las hijas (cuyo acceso a la sinagoga o *Jeder*³ está vedado) dentro del hogar en la tradición y prácticas judías. Gracias a este esfuerzo materno, y a diferencia de la mayoría de las jóvenes de su generación, Grace Aguilar recibe una amplia instrucción

1) Denominación dada en los reinos cristianos de la Península ibérica a los judíos conversos al cristianismo que seguían practicando en secreto la religión judaica.

2) Perteneciente o relativo a los judíos que habitaron la Península ibérica y en especial a sus descendientes después de la expulsión de 1492 hasta la actualidad.

3) Escuela religiosa judía para las niñas de 5 a 13 años

en la religión judía y la lengua hebrea. *Home Influence; A Tale for Mothers and Daughters* y *The Mother's Recompense: a Sequel to Home Influence* escritos en 1847 y 1851 respectivamente, son una alegoría de la labor fundamental desempeñada por estas madres educadoras.

Las inquietudes de esta joven londinense de principios de siglo XIX son cuanto menos singulares. Amante de la música, la naturaleza y literatura, su habilidad para expresar sentimientos y emociones a través de las letras se evidencia ya a edad muy temprana a través de las páginas de un diario que escribe desde los siete años hasta su muerte, en 1847.

El que Grace fuera educada dentro del hogar no solo responde al hecho de pertenecer a una familia tradicional criptojudía, sino a la propia condición física de la autora. De salud débil, las largas temporadas que tuvo que pasar recluida dentro de su hogar invitaron a Grace a la producción literaria, que fue extensa y variada como ya hemos comentado anteriormente.

Con 12 años concluye el drama *Gustavus Vasa* y con 19 sale a la luz pública *The Magic Wreath* una recopilación de poemas compuestos por la autora desde la edad de nueve años, que tuvo una gran aceptación entre la comunidad no judía, lo que va a animar a Grace a seguir publicando poesía para ambos, el público judío en periódicos como *Hebrew Review*, *Magazine of Rabbinical Literature*, *Voice of Jacob* o *Jewish Chronicle* y el no judío a través de rotativos como *Keepsake*, *La Belle Assemblée* o *Chambers' Miscellany*.

Y es que el contacto de esta autora británica con el mundo no judío, y en particular la comunidad cristiana, va a ser una constante en su vida con una fuerte influencia en su producción artística. En 1828, a la edad de 12 años y debido a los problemas de salud de su padre, la familia Aguilar se traslada a Devonshire. Es allí donde Grace y el mundo cristiano entran por primera vez en contacto y se produce el comienzo de una larga y productiva relación para ambos, la autora judía y la comunidad cristiana. Grace comienza a leer sermones protestantes y la conocida Biblia del Rey James⁴, además de entablar amistad con jóvenes cristianas de su edad. A ellas van dedicadas dos de sus obras más controvertidas, *The Friends*, *A Domestic Tale* y *Adah*, *A Simple Story*.

Grace es una mujer de su tiempo y vive como el resto de sus correligionarios las convulsiones de un periodo marcado en el Reino Unido

4) En la Biblia del Rey James, publicada por primera vez en 1611, la traducción del Antiguo Testamento que en ella aparece procede del conocido como "Texto Masorético" (masorético, de la palabra judía "masorah", o transmisión de la tradición) que es el texto de la Biblia hebrea.

por la polémica en torno a la forma de integrar a sus minorías religiosas en la sociedad dominante. Grace Aguilar toma partido en esta cuestión proponiendo un modelo cuanto menos innovador de convivencia: sobre la base de la ideología doméstica victoriana. Como aquella, la protagonista plantea un modo de coexistencia según el cual la vida de la comunidad judía se adapta en función de dos espacios vitales: el espacio público, donde el judío se presenta como un cristiano liberal asimilando aspectos como el vestido, la literatura o la música tradicionalmente cristianas; y el privado, donde en la intimidad del hogar se puede expresar libremente su particularidad judía.

Su forma tan particular de re-interpretar la ideología conservadora victoriana en pos de un modelo de convivencia cristiano-hebreo nuevo está íntimamente relacionado con la herencia criptojudía que Grace ha recibido a través de la educación de unos padres de origen Sefardí. Esta postura despertaría las críticas de la comunidad judía británica, que ve en la propuesta de Grace Aguilar la amenaza de la conversión (aceptar las costumbres cristianas es el paso previo a aceptar la religión cristiana); mientras que por otro lado le sirvió la aceptación del público cristiano, que la convierte en portavoz de la comunidad judía.

Toda esta filosofía queda reflejada en el que sería uno de sus grandes éxitos literarios en vida, *The Spirit of Judaism*. Fue publicado por primera vez en 1842 y recibió una muy buena acogida por unos lectores ávidos por descubrir las ideas de la autora sobre el espíritu humanista que se esconde tras los formales rituales del judaísmo. Y es que *The Spirit of Judaism* puede considerarse como el trabajo de carácter apologético más importante de esta autora británica y en el cual Grace plantea la necesidad de llevar a cabo una reforma de los rituales y la vida cultural judía al mismo tiempo que defiende los principios de judaísmo tradicional siempre que se desmarquen de cualquier tipo de formalismo estático y materialista. El título de la obra (El Espíritu del Judaísmo) ya recoge por sí mismo el mensaje que la autora trata de transmitir a su público: el “espíritu judío”, consolidado tras ser reformado, es capaz de entrar en contacto con el cristianismo sin perder un ápice de su integridad.

Siguiendo esta misma línea revisionista se enmarca otra de sus grandes obras, *The Women of Israel: or Characters and Sketches from the Holy Scriptures and Jewish History*. Uno de los motivos que lleva a Grace Aguilar a entrar en contacto con el cristianismo es la imposibilidad de acceder a los textos sagrados judíos por su condición de mujer⁵. Y para cubrir esas carencias

5) La enseñanza del hebreo, la lengua en la que estaban escritos los textos sagrados, no

doctrinales recurre a los textos cristianos. A través de su contacto con jóvenes cristianas, conocedoras de su religión en igualdad de condiciones que sus correligionarios, se da cuenta de la injusta situación en que viven ella y el resto de las jóvenes judías. Comienza entonces a reflexionar sobre la necesidad de reformar el judaísmo para que éste reconozca el papel fundamental otorgado a la mujer en los textos sagrados que les han sido negados durante siglos. Permitir que las mujeres judías ocupen el lugar que les corresponden dentro del judaísmo supone un afianzamiento de su religiosidad al mismo tiempo que las aleja del peligro de la conversión (al conocer mejor la esencia del judaísmo su identificación con el credo judío será más fuerte y resistente al contacto con otras religiones).

Women of Israel no es sino una compilación de biografías de las mujeres judías más representativas aparecidas en la Biblia, el Talmud y hasta los tiempos modernos. A través de esta relectura de la historia del pueblo judío de la mano de sus heroínas Grace pretende, por un lado, educar a sus lectoras presentando modelos nuevos de mujer respetable, simpática, doméstica y habilidosa. Por otro, quiere hacer llegar a su público femenino el mensaje de un Dios que se ha preocupado por ellas y les ha otorgado un papel en la comunidad como hiciera con el hombre, aunque distinto que el de éste.

428

De nuevo nos encontramos con otra faceta de la personalidad compleja de esta joven y sorprendente mujer: Grace reclama un espacio nuevo para la mujer dentro del judaísmo pero reconociendo la subordinación de ésta al hombre. Es decir, Dios reconoce la valía de la mujer y le otorga unas obligaciones específicas y diferentes de las del hombre.

Volvemos a ver en esta interpretación de Aguilar la influencia de su origen sefardí reconociendo el valor fundamental del ser femenino dentro de un espacio limitado (el hogar). Como ya comentáramos anteriormente, Grace Aguilar no va a poner en duda la ideología conservadora Victoriana, sino que la va a reinterpretar de acuerdo a sus propias concepciones en lo que a materia femenina se refiere. Y esta forma tan singular y única de entender el universo femenino de las judías de su época la volvemos a encontrar reflejada, aunque ya de forma más sutil, en sus novelas de ficción doméstica.

Este conflicto entre libertad y educación pero al mismo tiempo autocontención que propone Grace Aguilar es fácilmente palpable en sus novelas románticas, principalmente *The Vale of Cedars* (escrito entre 1831 y

les era enseñada a las niñas siguiendo un mandamiento del Talmud que reza así: “El que enseña a su hija Torah es como si le enseñase estupideces”.

1835, pero no publicado hasta 1851), *The Perez Family* (1843) o *The Scape* (relato breve incluido dentro de la obra *Records of Israel*, publicada en Londres en 1844), entre otros.

The Vale of Cedars es un relato que rinde tributo al origen cripto judío de la familia Aguilar. Escrito en plena adolescencia (entre los 15 y los 19 años de edad) es un claro ejemplo de romance histórico judío con una profunda carga ideológica. La historia se sitúa en la España medieval de la Inquisición y tiene como protagonista a Marie, una joven cripto judía que se enamora de Arthur, protestante de origen británico de visita en el país castellano. El amor que ambos se profesan no consigue sin embargo disuadir a la joven Marie para que abandone su hogar, su familia y la religión de sus antepasados, de manera que, siguiendo la voluntad paterna, se casa con un joven judío y deja de ver a su enamorado, protestante. Sin embargo el destino va a hacer que ambos vuelvan a encontrarse cuando, tras ser asesinado el marido de Marie, Arthur es acusado de ser el autor del crimen por la Inquisición. Marie se encuentra entonces en la difícil situación de salvar su vida o la de su amado, y opta por esto último, revelando al Tribunal de la Inquisición su auténtica confesión religiosa a cambio de la libertad de Arthur. La intercesión de la reina Isabel de Castilla salva la vida de Marie, que logra huir de un destino cierto de conversión, tortura y muerte, aunque no sin pagar un alto precio por ello. Marie, enferma y a causa del sufrimiento que le ha supuesto confesar su identidad judía, muere finalmente en la intimidad de su hogar rodeada de su familia.

La relación de amor entre estas dos personas dispares es una metáfora de la relación ideal de convivencia y respeto que Grace propone entre judíos y protestantes en su país. Si el amor es capaz de surgir entre ellos es porque, independientemente de representar dos credos distintos, en esencia comparten algo en común tan fundamental como es un espíritu bondadoso.

Marie es capaz de renunciar a la tentación de un amor verdadero por lealtad a su religión y a su comunidad. El ejemplo de Marie es la muestra que Grace quiere dar a sus lectores de la integridad moral de la que son capaces las mujeres judías, a menudo criticadas por los sectores masculinos de la comunidad de estar predispuestas a la conversión. Y una lección más, Marie es leal a su pueblo, pero también al hombre que ama y es por ello que decide salvarle a costa de su propia libertad. Con este gesto Grace pretende acallar las críticas de aquellos anti-emancipacionistas⁶ que consideraban a los judíos capaces de

6) El movimiento emancipacionista judío surge en el Reino Unido a propósito de la *Haskalah* o Ilustración Judía. La necesidad de replantearse su posición dentro de la

traicionar a Inglaterra en pos de los intereses de su propia comunidad. El título de la obra, *The Vale of Cedars* no fue elegido al azar por Aguilar. El *Valle de los Cedros* es el valle simbólico de la intimidad del hogar donde los cripto judíos se refugian para poder vivir su religión en libertad. Reconociendo su identidad judía, Marie se ve forzada a abandonar ese espacio seguro y protegido y salir al exterior. El sacrificio de la joven judía es la imagen del dolor padecido por la comunidad hebrea cuando son víctimas del ostracismo social y de la incomprensión a causa de su religión; Y es esto lo que Grace Aguilar quiere transmitir a su público, que es en gran medida protestante. Las estrategias de persuasión y coerción a que son sometidos los judíos contemporáneos de Aguilar son comparables con la persecución que padecieran en la Península los cripto judíos, y de ahí el paralelismo que presenta la autora entre ambas sociedades, distantes en el tiempo pero próximas en su padecimiento. Para Aguilar liberalismo e Inquisición son un mismo método de tortura si tenemos en cuenta que ambos castigan y persiguen al judío que expone su religión públicamente.

El género romántico, típicamente vinculado al mundo cristiano, fue sin embargo ampliamente explotado por escritoras judías contemporáneas a Grace Aguilar como fueron Marion y Celia Moss o Charlotte Montefiore. El motivo por el cual este tipo de literatura es tan aceptada entre las literatas hebreas y entre ellas Aguilar responde a varios motivos. Por un lado, la aparición de protagonistas judías en novelas románticas escritas por no judías no era nada nuevo, de manera que ya cuentan con la aceptación de un público que cada vez más demanda este tipo de publicaciones. Por otro, este género literario estaba comúnmente asociado con la reforma de la comunidad judía en lo que se refiere a la concesión de un mayor grado de libertad individual y de ahí que atrajera a estas escritoras reformistas.

Estas mujeres adoptan un género literario típicamente no judío para poder ser aceptadas como escritoras *per sé*, independientemente de su confesión religiosa. Pero no sólo utilizan este género para expresar sus ideas y presentarlas

sociedad británica y de poner un fin a las limitaciones legales y políticas a las que los judíos han sido sometidos por su condición religiosa, despierta un fuerte debate a nivel social y gubernamental en torno a la naturaleza de la identidad nacional y la necesidad de responder a las demandas de la comunidad hebrea. Personajes de la elite cultural y política del país como Thomas Carlyle (Escocia, 1795- Londres, 1881) critican el desafío que los judíos han planteado a la cada vez más liberal, pero declaradamente cristiana, nación británica.

a un público más heterogéneo, sino que adaptan el romance a sus propias necesidades e inquietudes como mujeres. A través de sus protagonistas, mujeres educadas y sabias, pero abnegadas y profundamente volcadas en la familia, se está planteando públicamente la necesidad de alcanzar la emancipación de la mujer dentro del mundo judío, y con ella la de la propia comunidad con respecto al mundo victoriano.

Este tipo de literatura escrita por una mujer, dirigida a un público eminentemente femenino y protagonizada por heroínas femeninas podría entrar en la categoría de literatura feminista si no fuera por el matiz conservador de sus argumentos. Por ello, si bien estas obras presentan un modelo de mujer participante en igualdad de condiciones dentro de la comunidad y conocedora de la religión judía, por otro son mujeres que viven ese conocimiento y esa igualdad de sexos sólo dentro del hogar y no abiertamente como sí hacen los hombres.

¿Fue o no fue Grace una feminista adelantada a su tiempo? Y de serlo, ¿Cómo se encaja su visión tradicional de la nueva mujer judía en el discurso feminista? Son estas preguntas sin respuesta que forman una pieza más del puzzle complejo que constituye la personalidad de esta escritora tachada de *sui generis* y que dan cuenta de la riqueza de emociones que despierta su pluma y que le han valido el reconocimiento literario de generaciones completas.

En el caso concreto de Aguilar, sus romances están impregnados de elementos que denotan su herencia sefardí, fundamentalmente en cuanto a la idealización de la figura maternal y del espacio doméstico se refiere.

Este es el caso del relato breve *The Scape*, que traslada al lector al Portugal de la Inquisición, concretamente al año 1775. Protagonizado por la joven Alma Díaz, una mujer que se ve forzada por las circunstancias a hacer frente a situaciones poco comunes para su sexo y que mucho menos responden al prototipo de mujer, madre y esposa que defiende Grace Aguilar. *The Scape* es un cuento moralista en el que la trasgresión de los espacios propiamente femeninos por Alma va a traer nefastas consecuencias para ella y su familia. Alvar, el esposo de Alma, ha sido hecho prisionero y ella decide hacerse pasar por hombre para organizar su huida de la cárcel. Sin embargo, ambos son descubiertos mientras escapaban y terminan siendo condenados a morir en la hoguera. Grace Aguilar “castiga” la osadía de su personaje retirándole el protagonismo que hasta entonces ostentara. Un terremoto inesperado sacude la ciudad y Alvar logra liberarse a sí mismo y a Alma, convirtiéndose en el nuevo héroe. Junto a su hijo, la pareja abandona la ciudad que les ha negado la libertad religiosa y les ha obligado a transgredir sus roles naturales. En su

nuevo hogar, Alma recupera su identidad primigenia como madre y como judía, siempre sometida a la autoridad del esposo.

The Perez Family (1843) fue escrito por Aguilar para su publicación en la *Cheap Jewish Library*, que dirigiera Charlotte Montefiore⁷ y como parte de una serie de cuentos moralistas y religiosos con un claro propósito educativo y dirigidos a las clases judías más desfavorecidas económicamente. Montefiore, que pertenece a la clase alta británica, recurre a Grace Aguilar, una escritora ya afamada, para que contribuya con su talento en este su gran proyecto “humanitario” y pedagógico. La originalidad de *The Perez Family* recae fundamentalmente en el hecho de ser la primera novela escrita por un escritor judío (mujer en este caso) con un argumento basado íntegramente en una descripción de la vida doméstica de una familia judía contemporánea.

Grace acepta esta propuesta atraída por el carácter moralista y educativo de la publicación y plantea su trabajo como una historia cercana a la vida y las experiencias de sus lectores potenciales pero desde una perspectiva ideal, sin recoger sus miserias y penurias económicas. Deja pues de lado el romance histórico para relatar la historia de una familia de clase trabajadora que sea ejemplo de la fe judía.

Raquel Pérez es la protagonista de esta historia ambientada en Liverpool. Mujer devota y conocedora de su religión, es tentada en su fe cuando en un incendio pierde a su marido y su hogar, su hija queda ciega y ella pierde la movilidad de una mano. La tragedia se repite cuando su hijo decide casarse con una cristiana y su sobrina tiene que abandonar el hogar. Raquel acepta con religiosa paciencia estas desgracias como designios divinos y su confianza en Dios se ve recompensada cuando su hija recupera milagrosamente la vista, su hijo retorna al hogar para casarse con su sobrina y su otro vástago decide convertirse en *hazan*⁸.

Las enseñanzas que este texto pretende transmitir a sus lectores son muchas: por encima de todo, Aguilar pretende con este libro mostrar los

7) Charlotte Montefiore (Londres, 1818-1854) perteneció a la aristocracia hebrea británica y dedicó gran parte de su influencia y esfuerzo a ayudar a los judíos más necesitados a través de organizaciones de caridad como la *Jewish Board of Guardians* (creada en 1859) o de la literatura. Dirigida a un público exclusivamente judío, la *Cheap Jewish Library* fue fundada y editada de forma anónima por Charlotte Montefiore con el fin de proveer a las familias judías de cuentos de contenido religioso y moral con un claro objetivo didáctico.

8) Bedel de la sinagoga.

beneficios de una fe fuerte y verdadera, que ayuda a sobrellevar la adversidad y que recompensa a los creyentes. Por otro lado los problemas que aparecen descritos en el cuento son los propios de una familia contemporánea a Aguilar, pero a diferencia del resto, la familia Pérez consigue mantenerse unida en torno a su fe y es ésta la que les ayuda a superar satisfactoriamente estos problemas.

La historia de la familia protagonista es también la historia de la familia ideal que Aguilar propone a sus correligionarios: tras el incendio, los Pérez deben trasladarse a un nuevo hogar donde reproducen el estilo de vida que ya llevaran en su antigua casa: el exterior sigue la moda cristiana de casas rodeadas por un jardín, que los Pérez cuidan y miman con esmero. El interior, y como buena familia sefardí que son, está protegido de las miradas de los curiosos y se encuentra bellamente adornado y limpio. De nuevo encontramos la dicotomía entre espacio público (según la costumbre cristiana) y espacio privado, que es el hogar (donde practicar la vida ritual y cultural judía).

The Perez Family, recordemos, es un libro singular. Por primera vez también en uno de sus libros, Aguilar va a describir un ritual judío sefardí tan íntimo y familiar como es la celebración del *Shabat*. La elección de este y no otro tipo de práctica no es aleatoria. El Sabbath es el ritual familiar y materno por antonomasia. La labor pedagógica de este relato va mas allá de la de mostrar las vehemencias de la tradición sefardí ya que lo que Grace está haciendo es enfatizar el rol de la madre educadora que sin posibilidad de recibir una educación completa en materia religiosa es aun así capaz de ofrecer a su familia una lectura comprensiva de la Biblia y transmitir así la fe de sus antepasados.

Hasta ahora hemos ido descubriendo a la Grace más tradicional y aún así reivindicativa dentro de un cierto conservadurismo en cuanto a los derechos de la mujer judía se refiere. Pero quizás hayamos dejado de lado a la Grace Aguilar más humana, a la mujer de sentimientos encontrados de contención y de deseos de éxito. La autora ambiciosa.

Una mujer correcta, según la ideología que ella misma predicara, era aquella cuyos actos respondían a satisfacer las necesidades de otros y no las propias, dando muestra así de la abnegación femenina. La literatura para las mujeres era un arma de doble filo en cuanto que los deseos de estas autoras por educar a través de sus escritos podían ser malinterpretados y tachados de ser un ejemplo de su ambición por adquirir fama y reconocimiento público.

En 1850 Grace Aguilar escribe *Woman's Friendship* y dos años más tarde publica *The Authoress*, incluida dentro de la obra *Home Scenes and Heart Studies*. Protagonizadas ambas por mujeres escritoras que combinan su

naturaleza creativa y artística con las responsabilidades familiares, se convierten una vez más en el instrumento ideal a través del cual descubrir a la verdadera Grace Aguilar.

The Authoress, por ejemplo, podría interpretarse incluso como un relato autobiográfico. Clara Stanley es la escritora llena de éxito y reconocimiento protagonista de esta historia. Su opción personal la aleja en un momento determinado del hombre al que ama el cual, temeroso de que la literatura y la fama sean incompatibles con las responsabilidades y el trabajo en el hogar propios de una esposa, decide no casarse con ella. Esta desilusión amorosa supone un impulso emocional para Clara, que adopta una nueva postura frente a su trabajo. Hasta ese momento, Clara no está interesada en el éxito que le reportan sus publicaciones, sino que vive deseosa de poder retirarse para dedicarse a la vida doméstica. La vida doméstica en este caso va más allá de lo que entendemos como tareas del hogar y maternidad para convertirse en una metáfora del “ser” íntimo de la protagonista. Abandonar su carrera como escritora significa pues dejar el espacio público por el espacio privado o espacio íntimo que es para la mujer el hogar, y donde puede sentirse plenamente realizada. Sin embargo, con el paso de los años Clara se da cuenta de que no es necesario renunciar a esa fama y al reconocimiento público para poder al mismo tiempo sentirse realizada como mujer. También ahora es capaz de aceptar la fama y reconocer el placer que ésta le reporta.

Grace Aguilar fue también una mujer ambiciosa y como Clara, intentó suprimir esos deseos de notoriedad tan peligrosos para una mujer judía victoriana, un tabú muy doloroso y traumático de superar. Clara pues se libera de los convencionalismos y represiones auto impuestas y acepta los éxitos literarios que le reportan sus publicaciones como una muestra de su valía no tanto intelectual, algo demasiado pretencioso, sino humana (atributo mucho más apropiado para una fémina). Clara ha encontrado una familia en sus personajes, a los que mimó y cuida en sus relatos como si de sus propios hijos se tratara, desarrollando así su instinto maternal. Se produce de esta manera la reconciliación esperada entre la autora pública y la Clara madre, esto es, entre el espacio público y el espacio privado. Se ha alcanzado el equilibrio que tanto predica Grace Aguilar y como madre que también es de los autores de sus obras, concede a Clara la posibilidad de ser plenamente feliz. La protagonista de *The Authoress* se casa finalmente con el que fuera su antiguo pretendiente, quien es capaz de valorar ahora a Clara en su doble faceta de escritora y mujer doméstica.

El final romántico y feliz de este relato es posible que fuera el final que Grace Aguilar quiso para ella misma. Si tuvo la oportunidad de enamorarse y vivir la pasión lo desconocemos, pero lo que está claro y de ello dan buena cuenta sus obras y personajes es que a través de la literatura pudo desarrollar un sentimiento de amor no tanto sexual cuanto maternal. La fama y el éxito fueron también para ella una forma de amar, de mantener una relación de amor-admiración con sus seguidores. Grace Aguilar aceptó al convertirse en escritora la puesta en escena de su ser más íntimo como una forma de expresar sentimientos y transmitirlos con el honesto propósito de educar y entretener, no de convertirse en un personaje famoso y público.

Grace Aguilar, tan preocupada por mantener esa separación entre los espacios público y privado como la clave para un nuevo modelo de convivencia entre judíos y cristianos, traspasa con su pluma los límites que le impone su tiempo como mujer, como judía y como literata. Como mujer se impone a las limitaciones que le impone su religión reclamando un espacio nuevo para el género femenino dentro de la comunidad en reconocimiento a su valía como educadoras y cohesionadoras del hogar. Como judía, se atreve a poner en cuestión el modelo de emancipación y reforma propuesto por sus correligionarios masculinos; frente a los cambios a nivel de dogma y práctica religiosa propuestos por estos, Grace plantea la reforma como la gran oportunidad para acabar con la discriminación de clase y género que han sufrido las mujeres de la comunidad judía durante siglos. Grace Aguilar, como también hicieran otras judías contemporáneas a ella, reclama un lugar para las mujeres en la sinagoga equivalente al ocupado por los hombres; acceso a los textos bíblicos y sagrados y una mejor y más completa educación.

Como escritora su pluma es única ya que logra traspasar la tan a menudo infranqueable barrera de la intransigencia religiosa. La gran mayoría de sus lectores fueron cristianos, incluso de aquellas obras de contenido eminentemente judío. Su contacto a nivel personal y espiritual con el cristianismo junto con el mensaje de tolerancia y convivencia pacífica que predicaban sus obras, bien le sirvió la comprensión y la admiración de cristianos y judíos por igual.

Sus obras fueron publicadas durante décadas después de su muerte y hasta bien entrado el siglo XX. Quizás este éxito se deba a la valentía de plantear a través de sus relatos un desafío a las nociones de sexismo y *conversionismo*, sin cuestionarse por ello los conceptos no menos tradicionales de liberalismo y patriarcalismo.

Quizá no fuera la única mujer judía que abordara temas tan controvertidos como el de la educación femenina o la necesidad de replantearse un nuevo modelo de convivencia entre judíos y cristianos. Quizás no fuera tampoco la única escritora judía victoriana que abarcara tantos géneros literarios (el romance histórico, ficción domestica, textos filosóficos, poesía, sermones...), y tampoco la que mejor lo hiciera. Pero lo que sí es cierto es Grace Aguilar sienta las bases de la nueva tradición teológica femenina dentro del judaísmo liberal del siglo XIX; que su trabajo supone una aportación fundamental en la creación de una nueva identidad judía femenina; y que gracias a obras como *Women of Israel* se convierte en pionera del estudio y la investigación de las biografías de las grandes mujeres bíblicas.

Una escritora *sui generis*, una Joven (Judía) Suficientemente Preparada, teóloga, romántica, madre y mujer por encima de todo. Grace murió con apenas 31 años el 16 de septiembre de 1847 en Frankfurt mientras visitaba a uno de sus hermanos. La muerte sorprendió a esta joven y prolífera autora en la plenitud de su vida literaria y dejó huérfanos de sus obras a judíos y cristianos, a mujeres y hombres, a conservadores y liberales por igual. Escribió doce libros, la mitad de ellos publicados por su madre tras la muerte de la autora, numerosos artículos y poemas, traducciones y algún que otro sermón. Sus textos y sus personajes nos han ayudado a descubrir a la mujer que se esconde tras la escritora, a la Grace romántica y compleja, judía pero sefardí, comprometida y ambiciosa, feminista y conservadora. ¿Quién da más?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUGDALE, M. *Grace Aguilar 1816-1847. Poet, Novelist and Theologian*. [en línea] <http://www.graceaguilar.info> [consulta: 13 de noviembre de 2006]

GALCHINSKY, M., *The Origin of the Modern Jewish Woman Writer: Romance and Reform in Victorian England*, Detroit, Wayne State University Press. 1996.

GALCHINSKY, M., "Modern Jewish Women's Dilemmas: Grace Aguilar's Bargains"

Literature and Theology, vol.11, n.1, pp. 27-45. 1997

GRACE, A., *Adah, A Simple Story*. 1838.

GRACE, A., *Gustavus Vasa*. Londres. 1828.

GRACE, A., *Home Influence; A Tale for Mothers and Daughters*. Londres, James Nisbet. 1847.

GRACE, A., *Home Scenes and Heart Studies*. Londres. 1852.

GRACE, A., *Romance of Jewish History*. Londres. 1843.

- GRACE, A., *The friends, a domestic tale*. 1834.
- GRACE, A., *The jewish faith*. Londres. 1846.
- GRACE, A., *The magic wreath*. Londres. 1835.
- GRACE, A., *The mother's recompense: a sequel to home influence*. Londres, d. appleton & co. 1851.
- GRACE, A., *The spirit of judaism*. Filadelfia, Sherman & co. 1864.
- GRACE, A., *The vale of cedars*. Londres, d. appleton & co. 1851.
- GRACE, A., *The women of israel: or characters and sketches from the holy scriptures and jewish history*. Nueva York, d. appleton & co. 1913.
- GRACE, A., *Woman's friendship*, Londres. 1850.
- HYMAN, P., "Gender and the shaping of modern jewish identities", *Jewish social studies*, vol.8, n. 2/3, pp. 153-161. 2002.
- TAITZ, E., HENRY, S. Y TALLAN, C. (EDS), *Jps guide to jewish women. 600 b.c.e. to 1900 c.e.*, Filadelfia, The jewish publication society. 2003.

**“EL SER INVISIBLE.
POESÍA ARGENTINA DE LOS AÑOS 80 ESCRITA POR MUJERES”**

*Erika MARTÍNEZ CABRERA
Universidad de Granada*

Mirar para otro lado significa figuradamente rehuir el compromiso. A veces, sin embargo, resulta conveniente disimular, hacerse la loca para llegar a implicarse con algo. Más que una ponencia, lo que presento a continuación es una ronda, un merodeo a las poetas argentinas de los años 80.

Como todos sabemos, esta etapa reciente de la historia argentina está marcada a sangre por una dictadura que, entre 1976 y 1983, sistematizó el terrorismo de estado, y a la que siguió una problemática democracia. La presidencia de Alfonsín, que abarcó el resto de la década, heredó de la Junta Militar una reforma económica irreversible y un genocidio encubierto de treinta mil personas, los bautizados como *desaparecidos*.

La represión, censura, exilio y desaparición de los intelectuales argentinos son algunas de las razones que explican la escasa actividad cultural de los primeros años de la dictadura, años a los que sucedería una etapa de reactivación cultural, verdaderamente intensa tras el regreso de la democracia. A partir de 1984, siguen en funcionamiento revistas fundadas a principios de la década (*La Danza del Ratón, XUL, Último Reino*) y se fundan otras nuevas como la fundamental *Diario de Poesía*. Lo mismo ocurre con las editoriales de poesía (*Último Reino, Libros de Tierra Firme*), que publican en esta etapa de transición más libros que nunca. El ecosistema poético argentino se reorganiza y empiezan a fraguar varias tendencias: el neoromanticismo, el neobarroco y el objetivismo son señalados por los medios y la crítica como las más importantes.

Observando este efervescente panorama cultural, un hecho llama nuestra atención: los textos centrales de cada una de estas poéticas no fueron escritos por mujeres, pese a que las mujeres escribieron y publicaron más poesía que nunca en esta década, y pese a que la eclosión editorial señalada estuvo acompañada por una nueva conciencia de género, vinculada a la difusión del feminismo y a la apertura ideológica de la democracia.

Comenzaremos, por ello, planteándonos una cuestión que cobra una curiosa relevancia en la obra de varias teóricas y escritoras argentinas del momento: “¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer?” (Reisz 2000: 2). Formulaciones paralelas a ésta de Susana Reisz hemos encontrado

en poetas como Tamara Kamenszain que escribe: “¿Quién, por boca habla de los sueños / cuando (...) se escribe?” (1987: 23); o como Paulina Vinderman que se pregunta en una entrevista: “¿Quién habla cuando hablo?”. Adoptar la voz de la autoridad para hablar desde un lugar diferente es una estrategia que comparten muchas escritoras; concretamente en nuestras poetas, esta estrategia será el origen –como ha determinado Alicia Genovese (1998)– de una tendencia muy marcada al desdoblamiento de la enunciación. Sus variantes metafóricas van desde los tópicos universales (proyección del yo en el espejo o en la *otra*, en animales, objetos o paisajes) hasta los más específicos (el ventrilocuismo desincronizado, la traducción fallida, el doblaje imposible). La imagen más característica de esta década es, a mi parecer, la de la escritura como un hilván zigzagueante que deja las huellas de sus costuras en el envés del texto (Kamenszain 1983)¹. Del poema “Littérature” (1984: 35) de Colombo son los siguientes versos:

para sentirse humano
ser
el bajo fondo de la única
historia
(...) latido
en celo
subterráneo

ese cáncer sobre el cuello del
toro
pidiendo aullar
más cierto
será una
cría salvaje aunque desconocida

Si existe una “única historia”, ésta esconde un “bajo fondo”, un “latido” subterráneo tan “salvaje” que emerge hasta la superficie de la historia dominante, esa historia violenta y fuerte como un “toro” donde coinciden patriarcado y dictadura. El contrario sumergido quisiera ser “más cierto”, lucha y se hace ver: crece un bulto sobre la piel que anuncia su presencia, se abre el espacio de su súplica con un verso doblemente quebrado.

1) Un desarrollo de esta metáfora lleva a cabo Tamara Kamenszain en *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (1983).

Este enfrentamiento entre una voz dominante y otra voz interna que la cuestiona deriva en algunos poemas de esta generación en una auténtica polifonía de discursos en conflicto². Cuanto más conflictiva es la relación entre los diferentes discursos, más anárquica resulta la polifonía, y más verosímil la disolución del sujeto lírico. Una identidad “multitudinaria” es la del poema “Mujer de cierto orden” (1987: 52) de Irene Gruss, que hace gala de sus contradicciones, de sus constantes cambios de punto de vista, de su ser una y todo al mismo tiempo:

Me veo terrible
y horrible.
Me veo graciosa,
agraciada, agradecida.
Claramente oscura
de verdad me veo calamitosa.
Sola
multitudinaria
querible;
sin saber hablar,
sin que nadie hable me veo mía y
mundana
cotidiana, tenebrosa,
y sin pena, ni / gloria
actual
temible, che, temible.

La subjetividad encuentra su razón de ser en el caos aparente, en esta “polifonía ordenada” donde casi todo es posible. La loca de ayer, la incongruente, la histérica vuelca sus fragmentos sobre la página en blanco, juega, los baraja, hasta que fraguan las coherencias de este autorretrato en risotada.

Un universo coral es el motor discursivo de dos libros de nuestro corpus: el *Blues del amasijo* (1984) de M^a del Carmen Colombo (del que forma parte el primer poema que hemos citado) y *Crucero ecuatorial* (1980) de Diana Bellessi. Ambos proponen una indagación en lo colectivo y parten de una poética común: la voz omnipresente y confesional de la lírica tradicional

2) Un claro exponente lírico de esta polifonía es Susana Thénon, poeta argentina que, sobre todo en *Ova completa* (1987), lleva el recurso hasta la exasperación.

deja espacio en sus poemas a otras voces, a las voces silenciadas de la América indígena, de los inmigrantes, de los habitantes de los suburbios. Si para Keats o Rilke todo poeta debía replegar su subjetividad, dejar de ser para dar voz a las cosas, en *Blues del amasijo* y *Crucero ecuatorial* el sujeto lírico *es* en los otros. Significativamente, el murmullo creciente de estas voces es también el del cuchicheo de las mujeres en la cocina. O el de las Madres de la Plaza de Mayo:

Cruza un aguilucho
con lento vuelo preciso. Lleva el coro
demente de la madre, y un pichón,
o dos, en el pico
(1994: 63).

Pues bien, esta búsqueda del coro, de la polifonía, es sólo una de las muchas razones que nos permite asociar los poemarios que analizamos con la tradición carnavalesca o lo que podríamos llamar *grotesco existencial*³. Han sido muchos los ensayos feministas que se han servido de las teorías bajtinianas para analizar los discursos de escritoras de diferentes continentes y épocas. Susana Reisz lo hizo en su *Voces sexuadas* (1996) para acercarse a las “Poéticas femeninas del fin del milenio” y profundizar específicamente en el caso de Susana Thénon. Nosotros intentaremos analizar la relación –a nuestro parecer contradictoria– que las poetas argentinas de los años 80 mantuvieron con este imaginario carnavalesco.

Empezaremos señalando que el *grotesco existencial* de los poemas que nos atañen procede de la simbiosis entre una visión del mundo subjetiva e individual, propia de la moderna perspectiva romántica, y una visión colectiva procedente del primitivo carnaval popular. Instalándose en la tragicomedia, numerosos libros participan (no necesariamente de forma consciente) en una revuelta contra el canon. Más que a la risa tradicional, recurren de forma sistemática a un humor que invierte la lógica oficial y desmitifica con la burla sus verdades. Los poemas acogen las formas carnavalescas de los espectáculos populares, su imaginario, sus recursos retóricos, su punto de vista sobre el mundo y el ser humano. La máscara y el disfraz son sus símbolos centrales, el lugar donde la mujer sustituye el *tener* por el *parecer*. En un poema del libro *Cartas* (1992) escribe Liliana Lukin:

3) El término “grotesco existencial” (aplicado a un corpus literario muy diferente) es de Beltrán Almería (2002).

Como un disfraz es un cuerpo vacío
frente al lleno de la desnudez.
Mi cuerpo busca ser lo visto y lo escondido
y en la propia ausencia de vestido viste más.
Como un disfraz al propiciar
el revés del enigma hace un desvío,
así yo misma cubro y descubro una verdad.
Ser cuerpo es mi extravío
y lo que viste es eso, como un disfraz.

En este poema el personaje poético da cuenta de una serie de paradojas: el vestido no cubre el cuerpo que hay debajo sino que lo revela; el disfraz, por el contrario, no es más que la máscara de un vacío, un intento de ocultar la ausencia de cuerpo. En el poema “Los nenes de Gaboto” (25), Colombo se sube al tren del carnaval y escribe:

aunque debamos arrancarnos los senos
detrás de las cortinas
y la aguja nos tiemble al deshacer
el traje
ya la pluma de rimel sin su mohín
obsceno entre ciegas serpientes de estrás
decapitadas

así sea el esperma un pellejo de joyas
al carnoso ronquido de nalgas
rasurando su balancear
de duna ese abanico
en celo contra la luz acabe

y no se dé a la voz más que el zarpazo
de nuestro maquillaje
o margarita agujereada

quien alcance su sombrilla
como violenta danza de resplandor
desfondará la noche
cuando el pétalo amargo del carnaval
nos turbe con delirios

La parodia y la ironía invierten, imitan y distorsionan, devoran lenguajes, registros, estilos, y los vuelven ajenos. De esta manera transforman el confesionalismo que caracterizó a la poesía argentina de la década anterior en un distanciamiento absoluto, que juzgamos íntimamente relacionado con la constante alusión humorística a la “falsedad”, la “ficción”, la “mentira”, el “robo” o el “plagio”. En el siguiente texto de *El mundo incompleto*, Irene Gruss se apropia desde el sarcasmo de una famosa frase de Freud y escribe (55):

Perras
la mujer es como una dulce perra
a la espera siempre
busca y espera confiada
el portazo, el amor, el
pantano o
una maravilla.
Perra mira con sus ojos dulces
la venganza, la prepara
despacio, elabora
su inocencia cruel
qué pretende
la mujer.

Y antes de seguir avanzando, nos preguntaremos *¿Dónde sucede el carnaval?* En resumen y simplificando, podemos afirmar que el carnaval sucede en tres espacios protagonistas, que son también tres formas de habitar: la casa, la ciudad y el paisaje. Atentas a la casa, observamos cómo se integran en ella tiempo y pensamiento. Su estructura superpone lo sucesivo y articula lo disperso. Con ella viajan los recuerdos de una infancia que nos protege mejor aún que sus cuatro paredes. Una protección muy necesaria cuando fuera, a sus anchas, campa el terror de la dictadura. Una casa, vista así, es un refugio, aunque repentinamente puede tornarse en cárcel. Y es en ese doble movimiento de escape y recogimiento donde se construye la casa de nuestras poetisas.

Si Gaston Bachelard (1965) escribió sobre la existencia de una casa vertical, Irene Gruss escribe sobre una mujer “de un solo piso”. El hogar de *El mundo incompleto*, que así se llama su segundo poemario, es un ser oscuro, al mismo tiempo sótano y desván. Los seres que allí habitan se mueven más lentos, menos vivos, amedrentados por el “señor”. El señor, en este caso, viste de militar, está en la calle y es una verdadera amenaza. Consciente de ella, la voz

de *El mundo incompleto* construye su propio refugio, una casa que se estrecha como un abrazo protector. Pero no es la persiana o el cristal embarrado lo que separa el horror de afuera de la salvación interior: es el canto, ese verso que la madre entona como una nana. Es necesario cantar y limpiar adentro, hasta la locura, para contrarrestar el afuera. Por eso escribe Irene Gruss (17):

Yo estuve lavando ropa
 mientras mucha gente
 desapareció
 no porque sí
 se escondió
 sufrió
 hubo golpes
 y
 ahora no están
 no porque sí
 y mientras pasaban
 sirenas y disparos, ruido seco
 yo estuve lavando ropa,
 acunando,
 cantaba,
 y la persiana a oscuras.

Dentro de la ciudad, por contraposición, cobra relieve el subsuelo: algo hueco y siniestro se deja oír como un murmullo, perfora las calles y amenaza con hundirlas en cualquier momento. Caminando sobre ellas los transeúntes se transforman en actores obligados. En la superficie, mientras tanto, se extiende el suburbio, esa boca negra de la ciudad que devora a sus habitantes.

El *Blues del amasijo* de M^a del Carmen Colombo sucede en los bajos fondos de la ciudad, en lo que su voz lírica llama “el aguantadero⁴ de mi alma”. Las calles del tango se miran en un espejo roto y el libro recoge sus fragmentos, un balcón, el rincón de un conventillo, la esquina de un burdel. El mundo del cabaret y los salones de baile de la rica Argentina se ha vuelto irreconocible: bajo una mirada perversa, su imaginario revela su rostro más siniestro. Como el tango, el *blues* de Colombo es una canción triste; su *amasijo* lo conforman los seres que devora la ciudad en sus márgenes, pero también los que yacen

4) “Aguantadero” puede significar en lunfardo guarida, pero también vertedero.

debajo de ella, enterrados por la dictadura. En el poema “Museo de ciencias naturales” (29) hay “ceniza de seso / bajo el parque centenario”. Todo lo que brota es podado: “somos / rapada respiración”. La ciudad es un cementerio y de nosotros sólo queda un “cuerpo persona”. El caminante es un cadáver, “un esqueleto fuera de la lluvia”, “certezas / óseas para seguir / así al descubierto”.

Cambiando de ámbito, nuestros poemas sitúan en la intimidad del paisaje la representación colectiva. Describir un paraje natural es en ellos devolverle el rostro a lo borrado: inmigrantes, indígenas, marginales, mujeres, desaparecidos. El espacio se comprime en el tiempo y el tiempo se comprime en el espacio. Conocer la naturaleza no puede ser otra cosa que conquistar la propia intimidad, dejándose habitar por *lo otro*. Lejos de la visión idílica, presenciamos cómo el genocidio es capaz de irrumpir en el paisaje. En Santa Cruz —escribe Diana Bellessi— “abundan las tortugas gigantes, / los refugiados nazis y los manglares” (*Crucero*: 13).

De la misma manera y aunque el color festivo sea la tónica característica del carnaval, un elemento siniestro viene a enturbiar la atmósfera de nuestros poemas, tiéndola de negro e inclinando la balanza de la tragicomedia hacia su primer término. Como explica Jorge Monteleone, la poesía de los años 80 parte de la experiencia de una dictadura que alteró con la ficción de su discurso la entidad de lo visible. El horror se fue volviendo mudo e invisible como mudas e invisibles eran las víctimas del genocidio. La memoria se vio cuestionada. En el caso concreto de nuestras poetas, a la conflictividad de este silencio político, se suma la del silencio de las mujeres como imposición de género y las respuestas que éste provoca: la digresión, el cotorreo, la sinrazón, su alternar en la esfera pública el rol de la Muda y el de la Loca. De Colombo es este “Chamuyo de la loca” (19):

si la gila/da
abriese su párpado cosido
tantos años
después diría saquen
los estiletes muchachos/as
desmenucemos
punta al fin
como quien se rasura
la lengua
de papilas vaciar
al gran reptil de los adentros

cólico
 tan mudo
 muro de contención ella
 diría
 ojo
 que desnuda se caiga
 y caerá de pulpo
 la cabeza
 sobre un charco de nafta
 coletazo

Por otro lado, la inscripción específica de la violencia en el cuerpo de la mujer explica que éste sea conceptualizado por nuestras poetisas como un campo de batalla, como un lugar de sufrimiento, pérdida de la identidad y aniquilación. La batalla librada a través del cuerpo enfrenta en los poemas la voluntad de dominación ajena con la propia voluntad de poder. La violación o la plenitud erótica son sus dos resoluciones posibles, ambas de índole sexual. En ellas se juega una identidad que no acaba de resolverse, acuciada por esta lucha infinita entre la desposesión y la autonomía. La alienación del individuo sometido a la violencia (cosificación, descuartizamiento, pérdida del cuerpo o desaparición) convive con una reafirmación enérgica del propio existir, que se nutre de la energía constructiva de la maternidad y el hedonismo de Eros.

En el libro *Descomposición*, Liliana Lukin se deleita en la realidad física de un hombre que atraviesa la calle y que es “elegido” tan sólo por su forma de caminar. La razón es aparentemente caprichosa, pero esconde una verdad trágica: su paso revela la existencia de un cuerpo que ven al mismo tiempo la mujer que lo desea y el torturador (1986: 59):

Ese hombre al caminar
 altera el movimiento del aire
 la línea suave o brusca
 de una danza que se imprime a los ojos:

pie quebrado encabalgamiento roto
 natural ritmo de ese vuelo
 cruzando sin cesar

él creará que había en su vida

otros detalles significativos
elocuentes. No comprende
es probable que no comprenda nunca
la casualidad de ser el elegido
(la insignificancia de sus maneras
al cruzar la calle: esa combinación
artificial de fenómenos que nutren
líneas temblando en la luz
líneas devorando demorando todavía
ese pie la curva de un zapato el brillo

única carne que se revela al pasar)

Poco a poco sin embargo el cuerpo humillado, doblegado y finalmente reducido a su materia comienza un lento proceso de rehumanización, que es también un proceso de reapropiación de la palabra. Como explica Monteleone, la poesía de los años 80 “atraviesa la década desde la lengua culpable de la dictadura hasta el discurso abierto de la democracia”. Inicia un proceso de crítica y reconstrucción de la mirada, y concluye con una recuperación del relato. Acercándonos a los 90, los poemas se alejan de la trascendencia y del enigma, vuelven a contar con la experiencia. El mundo se va acotando, se regresa a lo local, a lo concreto, con la intensidad de una “epifanía laica”⁵.

A esta curación de la mirada se añade una crítica encubierta al mundo de lo carnavalesco. Su inversión de la lógica oficial puede ser leída no sólo como una subversión sino también como el síntoma de una falta. En muchos de los poemas, el reconocimiento del hueco derivará en un rechazo final de las formas del carnaval. Si el espectáculo tiene como razón de ser la ocultación de un vacío, entonces debe ser destruido o convertirse en un instrumento de discusión de toda identidad. Un disfraz barroco, un encaje discursivo protegía el cuerpo de la mujer; su caída supondrá en muchos poemas la ruptura de lo sagrado. Con el disfraz caerán también las máscaras del carnaval. Los diferentes planos (la doble voz, el cuerpo y la escritura, la poesía y la subjetividad) dejarán de superponerse y empezarán a mezclarse unos a otros fundando una nueva realidad.

5) El mismo tema fue estudiado por Beatriz Sarlo en “Los militares y el silencio, los perros y el olvido” (1987, *Punto de vista*), donde se pregunta por las fisuras del lenguaje poético tras la dictadura.

En el poema “costurerita” (62), del libro *Descomposición*, el empeño de la costurera /poeta por ocultar su cuerpo, su labor artesanal sobre el “género”, se invierte progresivamente hasta dedicarse a la apertura de huecos por donde mirar la carne. Así Liliana Lukin convierte la costura en un ejercicio voluptuoso:

Urdir la forma en el género
pegar partes tocar cuerpos
plegar hundiendo agujas sellando
el futuro del cuerpo su disfraz inútil
esa copia de la memoria primera
que añade y recorta tras el brillo
el zumzum de las hojas abriendo
bordes
tajeando ranuras por donde mirar.

Al terminar la década, un placer desconocido asoma en los versos de nuestras poetas: el placer de contar. El carnaval negro da paso a una fiesta pequeña y alegre. Títulos como *Eroica* (1988) de Diana Bellessi, *Carne de tesoro* (1990) de Liliana Lukin, o *La calma* (1991) de Irene Gruss anuncian una nueva celebración de lo cotidiano. En *Eroica*, Bellessi hace posible una nueva épica erótica, una invocación esperanzada de la luz con la que nos despediremos:

En estas islas
hay una casa
Los tejados barren
celajes de humo

y flota

sin sótanos
sobre las aguas
Ven
líquida luz

estrella en torno

de la llama (1988: 92)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México DF, FCE, 1965.
- BELLESSI, D., *Eroica*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988.
- BELLESSI, D., *Crucero ecuatorial. Tributo del mudo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994.
- BELTRÁN ALMERÍA, L., *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Madrid, Montesinos, 2002.
- COLOMBO, M^a C., *Blues del amasijo y otros poemas*, Buenos Aires, Alicia Gallegos, 1984.
- GENOVESE, A., *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- GRUS, I., *El mundo incompleto*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987.
- KAMENSZAIN, T., *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México DF, UNAM, 1983.
- KAMENSZAIN, T., *La casa grande*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- LUKIN, L., *Descomposición*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.
- LUKIN, L., *Cartas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.
- MONTELEONE, J., “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta”, en Jorge DUBATTI (comp.), *Poéticas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1998, pp. 213-229.
- MONTELEONE, J., “Poesía argentina 1980-2002: del horror mudo al relato social”, *La Estafeta del Viento*, 2 (2002), pp. 20-36.
- MONTELEONE, J., “Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía”, *Mil Palabras*, 5 (2003), pp. 27-32.
- REISZ, S., *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.
- REISZ, S., “¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer?”, *Ciberletras*, 2 (2000). Internet
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Reisz.htm>

EL DISCURSO LÉSBICO DE RENÉE VIVIEN EN *UNA MUJER SE ME APARECIÓ* A TRAVÉS DE LA MUJER FATAL COMO SUBVERSIÓN AL CÓDIGO ANDROCENTRISTA

Mado MARTÍNEZ MUÑOZ
Universidad de Alicante

El presente artículo analiza el tratamiento de la figura de la mujer fatal por parte de Renée Vivien. Nuestro cometido se ceñirá exclusivamente a la valoración de la imagen de la mujer fatal en una obra concreta de la autora. Se trata de un oasis, en lo que a su producción literaria se refiere, pues fue la única novela que escribió. Con el título de *Una mujer se me apareció...*, la edición en la que basamos nuestro estudio corresponde a 1905, siendo la primera de 1904. El motivo que nos ha llevado a la elección de la segunda edición, sin entrar aquí en detalles de crítica textual, fue el de que la autora llevó a cabo una labor de revisión y reelaboración que nos llevan a considerar la edición de 1905 como definitiva.

La obra de Renée Vivien se inserta dentro de los que conocemos como simbolismo decadente. La imagen de la mujer fatal todavía impregnaba el panorama literario, y llevaba haciéndolo ya desde el Romanticismo. Hablar de *femme fatale* no es hablar sólo de un estereotipo cultural que se plasmaba en las artes, sino de una idea vital fuertemente emparentada con los acontecimientos políticos y sociales que convulsionaron el siglo XIX. Aquel fenómeno político que promulgaba “Egalité, fraternité et liberté” fue ante todo romántico. El siglo se fue fragmentando cronológicamente en periodos fácilmente remarcables dependiendo de los acontecimientos políticos, e igualmente fue transformándose el tan omnipresente *mal du siècle*.

Fue Napoleón un romántico por excelencia, al menos vitalmente, pues estéticamente gustaba más del clasicismo. Hombre de letras, deja escapar sus impulsos en las largas misivas dirigidas a su esposa Josefina durante sus campañas militares. Le escribe dos veces al día, pero ella no contesta, y pone excusas interminables para no reunirse con él en el frente, prefiriendo los placeres de París. En una carta del 13 de noviembre de 1796, Napoleón se muestra desesperado, dice no amarla, detestarla, y entre lamentos de amor que se mendiga, la llama “Cenicienta Malvada”.

La imagen de la mujer fatal ofrecía muchas caras. También las *femme auteur* o *bas-bleu* podían saltar de la vida real al panorama literario convertidas en *femme fatale*. George Sand, una de las escritoras más prolíficas, se viste de

hombre, fuma cigarrillos, abandona a su marido y se marcha con sus hijos para vivir su vida libremente. Multitud de amantes, pertenecientes a la élite cultural más selecta, entre los que se encontraba el célebre pianista Chopin, caen rendidos ante la fuerza de esta mujer. George Sand ya contaba con una de las condiciones que caracterizarían a la mujer fatal: una ambigüedad andrógina.

Courtivron reconoce en un artículo la huella que la imagen de esta escritora dejó a lo largo del siglo XIX en los estereotipos literarios de mujer fatal, abriendo su estudio a con una cita baudelairiana bastante reveladora respecto del asunto, que viene a decir que la mujer que desea ser como un hombre, es un gran signo de depravación. Pero leamos que nos dice a propósito de Sand:

Su provocativa personalidad [la de Sand] y su forma de vida, las leyendas a las cuales éstas dieron lugar, la fascinación que ejercía, y los temores que evocó dominaron la imaginación francesa durante una buena parte del siglo XIX. Dejó una huella indeleble en la conciencia de muchos importantes escritores de la época y, a través de sus obras, en la mente popular (Courtivron, 1990: 210).

452

La segunda mujer en ocupar los primeros puestos entre las más retratadas en la producción literaria de la época, llegaba unos años más tarde desde Estados Unidos y se llamaba Natalie Clifford Barney. Fue una de las escritoras más controvertidas de la época, tanto por sus escritos como por los avatares de su vida. La joven Natalie se desplazó a París para vivir en y a lo francés. A la edad de 24 años conoció a Renée Vivien cuando ésta sólo contaba con 21 años. Del primer encuentro entre ambas autoras, surgió un flechazo amoroso que desembocaría en un romance con varios altibajos de la cual ambas ofrecerían varios frutos literarios. *Una mujer se me apareció...* es uno de ellos. En ella no había nada ambiguo: era homosexual y hacía gala de ello, tanto vitalmente como literariamente. Esa condición vital, sería todavía más depravada para Baudelaire, pues las lesbianas serían sus “Femmes Damnées” o “Mujeres Condenadas”. Precisamente en esta mujer se inspiró Renée Vivien para escribir su novela. Centramos pues nuestro análisis sobre la caracterización del personaje de Lorély como mujer fatal y otros aspectos relacionados.

¿Qué era una mujer fatal, básicamente? ¿Qué rasgos representaba? Era una mujer que arrastraba a la miseria a los hombres embaucándolos con sus encantos, aquellos que disfrazaban su verdadera naturaleza maligna. Así es

como lo percibimos en multitud de obras. Pongamos por ejemplo *Naná* de Zola, *Afrodita* de Pierre Louÿs, *Salambó* de Flaubert, *Cleopatra* de Gautier... Son las Salomés y otras “cenicientas malvadas” de la historia. Cuando Erika de Bornay trata de definir el concepto de *femme fatale* y los principales rasgos que la definen, apunta, entre otras características, que:

“Sobre la apariencia física de esta mujer, aspecto que más adelante desarrollaremos de manera pormenorizada, hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su espacio físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones” (Bornay, 1990: 114-115).

Pero, para Renée Vivien, ¿qué era una mujer fatal? Pues sepámoslo indagando en las características que rodean a Lorély, la *femme fatale* de su novela y la que justifica su título. Formalmente, Lorély reúne múltiples aspectos que nos permitirían calificarla como mujer fatal, de acuerdo con los cánones estéticos finiseculares. Ya desde su primera descripción física así se percibe: “Era pálida y de un rubio casi sobrenatural” (Vivien, 1905: 7).

Aquí aparecen dos tópicos fundamentales de la imaginería de fin de siglo que hacen referencia a la mujer fatal. La piel blanca y los cabellos rubios son dos atributos físicos frecuentes en la recreación artística. En lo que al terreno plástico se refiere, los Prerrafaelitas recrean en sus composiciones modelos femeninos con largas cabelleras rubias o pelirrojas, que caen sobre sus cuerpos extraordinariamente pálidos. Renée Vivien, originariamente de nacionalidad inglesa, conoce este grupo pictórico inglés de época victoriana que busca a través de su arte el alejamiento y la purificación espiritual. Algunas de sus recreaciones literarias nos evocarán en más de una ocasión los modelos de Edgard Burne-Jones y Dante Gabriel Rossetti.

En cuanto al simbolismo cromático de la novela, el personaje de Lorély reúne, entre otros, dos colores básicos que se repetirán en su caracterización a lo largo de la novela. Su tez blanca se trastoca a veces en verde, un verde que igualmente se refleja en sus cabellos rubios. El blanco igual irradia ya de sus piel, ya de sus ropas, ya de su ser. Sobre el verde, hemos de fijarnos en las connotaciones que de la novela se extraen. Será el color atribuido directamente a Lorély, pero también el atribuido a los bosques donde Merlín quedó preso de

los encantos de Viviana, así como el verde de Nuestra Señora de las Fiebres. La autora hace comparaciones de estos dos últimos personajes con Lorély, pues reconoce en ella a “la hermana remota de Viviana” y compara su visión de la Virgen de los Apestados o Nuestra Señora de las Fiebres de Toledo con la “imagen mortal de Lorély”.

Es el tono verdoso de Lorély un elemento angustioso y terrible, que presagia desgracias, siendo este color el cultural y tradicionalmente asociado con los venenos y los reptiles, detalle que no se le escapa a la autora, sino que apunta conscientemente, pues no podemos entender como casual que en una de las caracterizaciones de Nuestra Señora de las Fiebres leamos lo siguiente: “Un verde gangrena, un verde de veneno bulle, y la noche se arrastra como un reptil” (Vivien, 1905: 156).

Sobre el blanco, es en el capítulo III donde más detalles obtenemos. La nieve es ya un elemento dominante en este capítulo. Lorély aparece totalmente envuelta en pieles blancas y forma parte del paisaje que la rodea. Todo es blanco, hasta el punto en que leemos: “A nuestro alrededor estaba la tarde de invierno, una tarde de matrimonio místico. En torno a nosotras y en nosotras una castidad nupcial, una voluptuosidad blanca” (Vivien, 1905: 15).

Atendiendo a las connotaciones culturales que el color blanco posee, la pureza y la virginidad serían sus atributos. Podría parecer a primera vista una paradoja intencionadamente perversa por mórbida en la expresión “voluptuosidad blanca”, es decir, voluptuosidad pura, cuando claramente la voluptuosidad sugiere la complacencia en los deleites sensuales al tiempo que lo puro se opone a la sensualidad. Sin embargo, la paradoja es sólo aparente, y desde este momento podemos empezar ya a discernir la caracterización formal del personaje de Lorély, y otros elementos de la novela, de la lectura simbólica de dicha caracterización y de esos otros elementos. Veremos por qué René Vivien, a pesar de manejar los mismos elementos y símbolos formales de la imaginería de fin de siglo, construye un discurso del gineceo, totalmente opuesto al discurso literario patriarcal, entiéndase, nos referimos al discurso literario patriarcal decimonónico como aquel sobre el que se sustenta la tradición estética y literaria del siglo XIX.

Habíamos dicho que con “voluptuosidad blanca” nos enfrentábamos a una paradoja que no era tal. La sensualidad y los placeres sensuales se adivinan virginales en la novela. Es más, se exigen. Lorély se describe como “la sacerdotisa del amor sin esposo y sin amante”. Es la “remota discípula de Safo y su lesbianismo es excluyente, como su discurso. No permite ni concibe otra opción amorosa ni sexual. El discurso de Lorély atenta contra la

heterosexualidad y denota la reivindicación de la homosexualidad femenina como la única unión que permite conservar la pureza virginal al tiempo que disfrutar de los deleites sensuales, es decir, la única que podría describirse como una “voluptuosidad blanca”.

En el capítulo X, una joven a la que se describe como “pequeña virgen”, anuncia a Lorély su inminente matrimonio, y ésta le responde: “Tú no entiendes lo que la unión legítima tiene de humillante y de inmoral. Y sobre todo, acepta hoy, y mañana sentirás el celo envilecedor del macho...” (Vivien, 1905: 54). Más adelante leemos: “Has elegido la mediocridad y la fealdad... Has llamado al matrimonio y a la maternidad” (Vivien, 1905: 57).

Después, Lorély continúa describiendo, esta vez de manera simbólica, la tristeza que le producirá acordarse de la sacrificada virginidad de la joven: “Te evocaré tan cruelmente, cuando venga la pesada estación de recolectas y vendimias. Ya la odio, odio esa hora donde todo el amor trae su fruto. Las hojas ya no tienen frescura, ni flores de virginidad. La tierra es asesinada y la fecundidad la lleva sobre el amor” (Vivien, 1905: 58). Odiar el momento en que la tierra es asesinada es odiar el momento en que la tierra ha sido fecundada, es odiar el momento en que la tierra ha perdido su virginidad y se prepara para dar su fruto. El término “asesinar” implica graves connotaciones violentas que se atribuyen al sexo masculino como verdugo que decapita la “sacrificada primavera”.

Por otra parte, Lorély tiene comportamientos para con otras mujeres enamoradas de ella, en especial para con la narradora, tales como infidelidades, inconstancia amorosa, capricho o banalidad. Estos rasgos siguen caracterizándola, formalmente, como mujer fatal, pues la protagonista que narra la novela sufre una atracción y un amor irresistibles hacia ella, que no se ven correspondidos, provocando así la desgracia. De nuevo, podemos en este caso discernir la forma de sus actuaciones, que coincide plenamente con el esquema de mujer fatal que predominaba en el discurso literario patriarcal, del contenido que se extrae de la novela, que es radicalmente opuesto.

Lorély aparece como una víctima del amor que despierta en las mujeres. Reúne, en su descripción, los rasgos de una mujer fatal pero el contenido de ese mismo símbolo desemboca en connotaciones contrarias al imaginario finisecular. Podríamos analizar en primer lugar el nombre de Lorély. Este nombre pertenece a la leyenda literaria. El poeta Clemens Brentano, un romántico alemán, tomó el nombre de un peñasco peligroso del Rhin. Su Lorély, la sirena de su composición poética, es víctima del efecto letal de su propia belleza. En la novela se hace referencia en más de una ocasión a Lorély

como a una sirena, pues la narradora dice: “Y sobre todo, encuentro en ella el armonioso peligro que simbolizan las sirenas” (Vivien, 1905: 32-33). Y armonioso será porque este peligro será compartido, ya que trae la desdicha tanto a la sirena como al navegante. La misma Lorély insiste en su propia tragedia a lo largo de la novela: “Amo tu amor –murmuró Lorély-. Tengo miedo de comprenderte, y tiemblo al atraerte irremediamente” (Vivien, 1905: 16).

Si Lorély desea el amor de la protagonista y la protagonista el de Lorély, ¿cómo es posible la tragedia? Pues la tragedia reside en el hecho de que Lorély “ama el amor eterno más que a las efímeras criaturas que lo encarnan para ella”. Es decir, que Lorély es infiel, porque no encuentra la perfección amorosa en un solo ser, y es por ello que lo busca en la conjunción armoniosa de todos ellos. Es consciente, no lo oculta, pero nunca logra encontrar la perfección, y envidia a las que lo experimentan como ella querría experimentarlo, con una sola persona. Así se expresa con aquella que la ama en el capítulo V: “Es a mí a quien hay que compadecer y es a ti a quien hay que envidiar. Puesto que tú has sabido descubrir el amor que yo busco en vano después de tantos años perdidos, ¡revélmelo! Yo querría amarte tanto...” (Vivien, 1905: 24). En el capítulo XX dice: “Es necesario envidiar a las esclavas... Yo soy libre, ¡yo!, terriblemente libre...” (Vivien, 1905: 110).

Para concluir este artículo nos acercaremos a la figura de Viviana, la Morgana del mago Merlín, como todos la conocemos. En la novela se hace una recreación del bosque de Broceilande donde el mago quedó preso, estableciendo una comparación entre Vivian y Lorély. Renée Vivien dedicó un poema a este personaje que pasó a la historia como “bruja” más que como maga, tal vez para denotar con ello su carácter perverso. Dedicó igualmente poemas a otras figuras históricas, bíblicas o legendarias, que pasaron a la historia como mujeres fatales. Y en todos los casos el resultado poético es el mismo: la subversión del discurso patriarcal. Lilita, Casiopea, Rodopis, Betsabé, Cleopatra, etc., no cometen a los ojos del lector de los poemas de Renée Vivien más que un único *pecado*: el de ser Bellas.

Ciertamente, el planteamiento de la autora es razonable. Si ponemos el caso de Viviana, Merlín no fue engañado, sino que se sometió voluntariamente, mientras hacía gala de su máximo poder, a permanecer prisionero toda la eternidad a causa del amor que sentía por ella. Para nuestra autora, es bastante obvio que el poder de la femineidad es el de la belleza intrínseca a éste y el amor que inspira esta belleza. El único pecado de Viviana, pues, para Renée Vivien, es el de ser bella, y todo el sacrificio humano al que los sujetos se vean

abocados por tal belleza, no es tal en realidad salvo el que uno mismo quiera imponerse.

En la novela *Une femme m'apparut* no sólo se pasa de transformar a la mujer fatal de perversa a víctima, sino a justificar todos sus comportamientos y actitudes simplemente por el hecho de ser mujer: “Las injusticias de las mujeres y sus cóleras son parecidas a las injusticias y las cóleras de los dioses. Es necesario aceptarlas con amor y sufrirlas con resignación. Y ciertamente, ningún ser es culpable de no amar a otro ser” (Vivien, 1905: 212).

Por otro lado, Lorély no causa efectos devastadores en la vida de la protagonista, sino que cumple su objetivo inicial, según se anticipaba en la primera página: el de hacerle conocer el amor verdadero, el amor entre mujeres. Y además: “Tú la amarás y sufrirás a causa de este amor. Pero jamás te arrepentirás de haberla amado” (Vivien, 1905: 2). En el imaginario finisecular, el amor entre mujeres era descrito generalmente en escenas destinadas a excitar, mediante fuertes dosis de depravación y morbidez, la imaginación de un público patriarcal. La novela que aquí presentamos es una novela de gineceo, que no admite el *voyeurismo*, y en la cual el amor entre mujeres se descubre como un segundo nacimiento, un renacimiento hacia un amor más elevado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNAY, Erika de, *Las hijas de Lilit*, Madrid, Cátedra, 1990.
- COURTIVRON, I. de, “Weak Men and Fatal Women: the Sand Image” en G. STAMBOLIAN y E. MARKS (eds), *Homosexualities and French Literature. Cultural Contexts/Critical Texts* (1979), London, Cornell University Press, 1990.
- VIVIEN, R., *Une femme m'apparut*, Paris, Lemerre, 1905.
- VIVIEN, R., *Una mujer se me apareció*, ed. de mado Martínez Muñoz, Arciel editores, Sevilla, 2007.

LA MUJER Y EL LENGUAJE DE LA SEXUALIDAD

Patrizia MAZZOTTA

Universidad de Bari

(Traducción de Jesús Pichardo Castellano)

El análisis de la relación entre mujer y lenguaje sexual no puede prescindir de la cuestión del dualismo *masculino-femenino* en el lenguaje, central en el último ventenio del Novecento por obra de lingüistas post-estructuralistas y filósofas como Luce Irigaray, Hélène Cixous, Rosi Braidotti etc., partidarias del pensamiento de la “diferencia sexual” como valor positivo sobre el que fundar la redefinición del argumento mujer. La superación del dualismo sexual se acerca también a los *Gender Studies*, que sin embargo, viendo en el género sólo una categoría de matriz patriarcal construida con fines normativos, llegan, en las posiciones más extremistas, a postular la definición de una identidad asexuada, que trasciende los géneros. Desde los años ochenta-noventa hasta hoy, el concepto de “diferencia” se enriquece por las posteriores aportaciones del pensamiento feminista francés e italiano (Luisa Muraro), por la de la tradición alemana de la escuela de Frankfurt (Benjamin, Flax) y del feminismo étnico y de color (Gayatri Spivak), adquiriendo una dimensión más elaborada que incluye variables como raza, clase social, tradiciones culturales, etc. La “diferencia” se constituye como fundamento teórico “de una recodificación o de una renominación del argumento femenino feminista [...] como entidad múltiple, abierta, interconectada” (Braidotti 1995: 79). En la óptica de la diferencia se medita también sobre el concepto de igualdad, que – afirma Luce Irigaray en el artículo *Égales a qui?* (1987) – corre el riesgo de producir nuevas formas de asimilación a un modelo dominante si no se traduce en espacios de representación simbólica de todas las alteridades.

El lenguaje simbólico, sostiene Irigaray (1991), no es neutro, sino que es la representación del imaginario masculino, asumido como valor universal, como categoría desencarnada de lo humano, respecto a la cual la diferencia, cualquier diferencia, es desviación, es lo que no tiene connotaciones de categoría, es lo excluido. Siedo definida sólo en negativo, la diferencia se convierte – como ya subrayaba Simone de Beauvoir en 1949 en *El segundo sexo* – en signo de desvalor e inferioridad.

Las lingüistas post-estructuralistas hallan el reflejo de la huella masculina del habla en la forma léxica no marcada y por ello primera del masculino, a la que se contrapone la forma marcada del femenino, de modo

que se llega a anular la diferencia entre los antónimos *masculino* y *femenino* y los términos que, en base al cuadrado semiótico propuesto por Greimas (1969), los contradicen directamente, es decir, *no masculino* y *no femenino*. El aceramiento del *no masculino* al *femenino* y viceversa excluye, pues, todas las posiciones intermedias de género, toda la esfera de la sexualidad homosexual y lésbica que no puede reconducirse a la simbolización prototípica del macho y de la hembra. En esta óptica no puede causar asombro que, en el universo homosexual, los atributos típicos que identifican el prototipo se convierten a menudo en objeto o de una exhibición exasperada, como en el travestismo, o en la reivindicación de una pseudo-normalidad de *status* sexual-social (matrimonios gay, adopción de hijos, etc.).

El objeto principal de contestación es la idea saussuriana de la arbitrariedad del signo, porque atribuiría la formación de la categoría de género a mecanismos reguladores internos de la lengua, siendo así inmotivada la relación con la corporeidad del argumento y de la realidad. Según Saussure (1962), de hecho, significante y significado son entidades distintas pero inseparables como las dos caras de una misma moneda, de modo que el nexo que los une, aún siendo en sus orígenes arbitrario, adquiere un carácter de necesidad en el interior de la *langue*; permanece, en cambio, fuera del sistema lingüístico, manteniendo intacta su arbitrariedad, la relación entre signo y referente, con la consecuencia de que “la capacidad simbólica de la diferencia sexual está oculta, escondida, reducida en el mejor de los casos, a un determinista, pero casual, efecto psicológico de adecuación a las estructuras lingüísticas dadas” (Violi 1986: 57). En definitiva, el que está oculto sería el proceso prelingüístico y pulsional de la significación, que Kristeva denomina “semiótico” (1979: 25), anterior al lenguaje simbólico y en el que un sujeto de carne y hueso representa la realidad según sus propios deseos, miedos, y emociones. En una palabra, según su propio imaginario inconsciente.

Sin embargo hay que destacar que, aún siendo constante en el indoeuropeo la polarización basada en oposiciones binarias, la categorización de género es secundaria respecto a las categorías animado/inanimado, la primera de ellas (*animado*) connotada por el movimiento y por la individualidad y, en otro orden, para los objetos animados, por el género. En los objetos inanimados, en cambio, la oposición de género habría que atribuírla, según Hjemslev (1981), a alguna forma de personificación ahora ya desaparecida en la consciencia de los parlantes, que sin embargo continua sugestionando y dirigiendo las formas de la imaginación, tanto en la poesía como en lo cotidiano (Hjemslev aduce por ejemplo la palabra *die Sonne*, femenina en alemán, mientras en italiano y

en francés es masculina). Una opinión parecida es la de Lazzeroni (1993), que hipotiza que la atribución a los inanimados del género masculino o femenino “no depende de una propiedad del referente o del significante, sino por ser asumida como metáfora lingüística de la polarización”. Una polarización que, por otro lado, no se encuentra en las lenguas no indoeuropeas uralo-altáicas (finés, húngaro, turco), en las cuales se puede encontrar un estilo expresivo femenino (cfr. Szabó 1995: 159-164).

La cultura occidental da prioridad al género, que habría instituido una estructura de relaciones de poder y de saber, un orden al mismo tiempo material y del discurso (Foucault, 1972), en el que está inscrito el sujeto sexuado, por lo que las categorías del lenguaje son las que determinan el modo en el que el sujeto se representa. Se instituiría así, sostiene Rosi Braidotti (1994: 190), “una dialéctica del uno/otro [...] que organiza los sexos en una relación de poder. Asumiendo el dualismo sobre la cuestión de la diferencia, el pensamiento patriarcal ha asociado a la mujer con la naturaleza, con el cuerpo, lo físico, con la materia por domar y domesticar. Esta estigmatización de la mujer la transforma en la “extraña”, o más bien, en la imagen límite, fuera del orden cultural y simbólico”.

La lingüística del Novecento, según Foucault (1967), rompiendo la unión directa que hace de las palabras la representación de las cosas, acaba por teorizar un lenguaje que se autolegitima y se autoregula, precindiendo de la relación con la realidad corporea. De hecho la palabra, afirma Irigaray (1991: 147), “no produce ni reproduce, sino que sería condición de producción y reproducción necesaria para la transformación de supuestas materias brutas en bienes y servicios útiles”.

En el lenguaje no serían representados, por ello, los sujetos en su especificidad y experiencias corporeas, sino las categorías en las que son colocados después de un proceso selectivo – que no tiene origen en el lenguaje, pero que en el lenguaje encuentran su legitimación – que establece, en el consunto de un cierto número de connotaciones comunes, la preferencia de algunas respecto a otras. Un proceso de tipo interpretativo, pues, que se rige sobre todo sobre la dimensión metafórica, que no dice el objeto, sino que establece “correspondencias de cruces de categorías”, ratificando “el uso del lenguaje y de los pattern inferenciales del dominio de origen para los conceptos del dominio target. La correspondencia es convencional, es decir, es una parte fija de nuestro sistema conceptual” (Lakoff 1993: 203, 208). Uno de los ejemplos más conocidos citados a propósito por Lakoff y Johnson (1980) es la metáfora de la discusión como guerra, que por desgracia en el mundo

occidental actual orienta buena parte de las relaciones interpersonales y no sólo las que se dan entre hombre y mujer.

Los que están encerrados en las categorías metafóricas de un metalenguaje son tanto el pensamiento consciente y racional, como, y sobre todo el sentir irreflexo, pulsional y emocional, que es parte conspicua e irrenunciable de la sexualidad. Dichas categorías no representan la corporeidad de lo real, sino su representación simbólica y trascendente por parte de un argumento interpretante sexualmente definido. En el lenguaje sexual, de hecho, la metaforización influye de forma relevante en la esfera de la libido, prohibido fuera del matrimonio, que antes de ser una institución religiosa, es el instrumento mediante el cual se garantiza la pertenencia del objeto mujer al macho y la propiedad de los hijos: no por casualidad, los hijos nacidos fuera del matrimonio son considerados *ilegítimos*, o sea, de descendencia/pertenencia/propiedad no legítima, y ofensivamente definidos *bastardos*. De forma parecida la virginidad demuestra que no ha sido adquirida una mercancía usada.

Sin embargo, hay que destacar que el tabú sorteado por el proceso de metaforización es el de la libido masculina, porque es potencialmente peligrosa para la estabilidad de un sistema social basado en la propiedad, mientras que la libido femenina simplemente es negada mediante un doble proceso, primero de metonimización, por el que el todo mujer es identificado con el útero, es decir, con el vientre materno, y más tarde de metaforización, por el que el útero que acoge al feto es representado como receptáculo/destinatario del *semen* masculino. Identificada así, la mujer llega a ser en la categorización del lenguaje sexual (y no solo en este) el polo pasivo contrapuesto al polo masculino activo. El léxico de la sexualidad está cargado de metáforas que se refieren al actuar viril (por ejemplo: *farsela*), connotado normalmente por la idea de la potencia o a veces, más comúnmente, del movimiento, como en la voz regional septentrional *pirla*, “miembro masculino”, probablemente derivada por desviación del verbo dialectal *prillare*, “girar en torno a sí mismo”.

La potencia masculina, entendida en sentido extenso como supremacía, se despliega en varias formas:

1. como ejercicio del derecho de propiedad sexual sobre una mujer no sólo cosificada, de *possedere*, sino más bien reducida a mera mercancía de consumo (cfr. Yaguello 1978), que puede ser *passata*, en el sentido de “usada” (*quella me lo sono passata*), o estropeada con el uso: *sciupafemmine*, sinónimo de *putero* o *Don Juan*.

2. como prestigio del *fallo*, que para los latinos era la representación ígnea del miembro masculino llevada en procesión en las Bacanales y, por

extensión, es hoy el icono de la masculinidad;

3. como acción de fuerza, más bien bélica: *trombare*, toscanismo sinónimo de *pompare*, del cual viene *pompino*, con otro significado, pero con idéntico tema metafórico; *chiavare*, con el significado de *inchiodare*, del latín *clāvus* (“clavo”); el regionalismo meridional *mazza*; con una relación específica a la guerra, *vagina*, que en latín quiere decir “vaina de espada”, y *eiaculare*, del latín *iāculāri*, “lanzar la jabalina”.

Frente a la idea de hiperactividad difundida por los términos de la sexualidad masculina, la mujer puede sólo *concedersi* o *darla*. De esta restricción lingüística que afecta a la sexualidad femenina no está exento ni siquiera el lenguaje especial, en el que sin embargo, la pobreza no respecta la terminología en sí, sino las imágenes mentales difundidas también por términos en apariencia neutros, los cuales son invariablemente reconducibles a la metáfora conceptual de la cavidad, del receptáculo: valga como ejemplo para todos *cunnilinguo* / *connilinguo*, prestamo latino adaptado, formado por *cunnius*, “algo cavo”, que tiene la misma raíz del sanscrito *çush-is*, “agujero, hueco” (*Vocabolario etimologico della lingua italiana* 1994: s.v.).

En la norma de uso la gran parte de los términos sexuales pertenece ya a un registro coloquial – por lo general vulgar o injurioso – incluso cuando se trata de palabras de origen literario, como en el caso de *passera*, hoy sinónimo de *vagina*, traducción al femenino de la palabra latina *passer*, utilizada por Catulo en la famosa poesía *A Lesbia*, con alusión a la parte sexual de la mujer objeto de su deseo. Hay que observar, por otro lado, que es más bien arduo determinar en el lenguaje sexual un registro coloquial en sentido estricto, es decir, utilizable sin una degradación en la vulgaridad, esto es tan cierto que, en muchas acciones cotidianas, se recurre a locuciones alusivas implícitas o indefinidas con función eufemística (*là, quel posto, il coso* ecc.) o bien, en situaciones de intimidad, en las formas alteradas comunmente adoptadas en el *baby talk/mother talk*, como *passerina, farfallina, pesciolino* ecc.

No se libran de la metafóricación ni siquiera los términos del registro formal-especial, que enlazan con aquellas mismas categorías metafórico-conceptuales de aquellos vulgares, aún habiendo perdido la connotación obscena después de su adopción en el léxico microlingüístico: por ejemplo, el término *fellatio*, prestado por el latín, indica ni más ni menos, en la variante vulgar, la acción de chupar, en la que la mujer desarrolla excepcionalmente un papel activo, pero siempre sometido; *pene*, del latín *pēnis*, “cola”, está relacionado con una parte anatómica que seguro que es menos noble que la indicada por el latín *caput*, de la que derivan tanto *capezzolo* como, con una

contracción, la palabra vulgar *cazzo*; el ya citado *eiaculare*, que reclama la idea de la guerra y evoca la contraposición hombre-mujer con mayor violencia que la forma vulgar *sborrare*, con el significado más inocuo de “desbordarse” (de “borro”: torrente).

Finalmente, sería interesante analizar las transmutaciones gestuales, por lo general fuertemente obscenas, a las que el léxico sexual ha dado lugar. En questa ocasión se limitará a indicar el bien conocido gesto insultante del puño cerrado con el dedo corazón alzado, llamado en latín *medium unguem ostendere* y en italiano *fica*, por una similitud, según afirma la Crusca, con la “parte vergonzosa de la mujer, que también se llama potta”; de la que derivarían la locución italiana *far le fiche*, usada incluso por Dante (“Tras sus palabras, el ladrón impío las manos levantó con sendas higas, grrtando: Toma, Dios, te las envío!”, *Inferno* XXV: 1-4), y la suiza *faire la potte*, en la que la voz *potte*, de origen alemana, igual que la irlandesa *pota* y la latina *cónca*, reuniría los dos significados de “vaso” y “vulva” (*Vocabolario etimologico della lingua italiana* 2004: s.v.). Gestos relacionados con idéntico valor de desprecio serían el gesto chino con el índice y el corazón formando una “V”, con la nariz apoyada en el hueco entre los dedos (*Ibidem*), y el extremo-oriental del puño cerrado con el pulgar alzado (Balboni 1999).

Del análisis del lenguaje sexual lo que emerge es seguramente la diferencia secular entre un sujeto masculino parlante y una mujer plasmada en el silencio por un sistema social patriarcal y por una lengua que lo perpetua, simbolizándolo en categorías cognitivas y perceptivas universales y trascendentes. Las enmudecidas son sobre todo *las* mujeres, en su individualidad, las cuales, no reconociéndose ya en el prototipo consignado por la tradición, buscan no sólo el modo para expresar las propias identidades de otros sujetos respecto al hombre y entre ellas mismas, sino también las vías culturales para salir de la dicotomía innatural entre consciente e inconsciente, entre pensar y sentir, entre el sí estático, siempre idéntico a sí mismo, y el sí dinámico, forjado por la experiencia y por el diálogo con la alteridad. De esta dicotomía, de la que la polarización de las categorías lingüísticas es el icono, son víctimas, no menos que las mujeres, los hombres, obligados a estar condormes con un modelo de superioridad y de fuerza, que no concede flaquezas y no admite críticas, sufre la pérdida de una identidad segura, pero pagada al caro precio de la frustración de la emotividad. La certeza de la identidad es, quizás, lo que hoy, hombres y mujeres juntos, deberían tratar de perder, para construir una nueva forma de identidad múltiple, abierta, que acoge la zona gris que está en cada uno de nosotros y en los demás. La zona de sombra de los deseos, de las fantasías,

de la simbología del inconsciente, que, como observaba Benveniste (1971), se insinúa en los procedimientos estilísticos del discurso, manifestando la subjetividad.

Perseguir el cambio con el rechazo o la imposición oficial de nuevas palabras de la sexualidad se revelaría, sin embargo, como una operación fracasada, como han demostrado en el curso de la historia los intentos de sustitución verbal de la dictadura fascista y de otros regímenes totalitarios. Los motivos de fracaso son de orden lingüístico y cognitivo.

En el plano lingüístico, muchas metáforas sexuales se han congelado ya, habiendo perdido su transparencia semántica inicial, son adoptadas como interjecciones (*Cazzo! Ch cazzo/minchia fãidici!*) (cfr. Mazzotta 1999) o bien entran en locuciones idiomáticas (*testa di cazzo*), dando origen, especialmente en el lenguaje juvenil, a derivados declinables de tipo ofensivo (*cazzone/cazzona*, “persona estúpida”) o apreciativo (*fico-al/figo-a*, “persona de buen aspecto físico”; *fichetto-al/fighetto-a*, “persona elegante”). Se cargan, por lo tanto, de polisemia, por la que el significado metafórico original termina siendo percibido por el hablante como significado literal.

En el plano cognitivo, en cambio, las “expresiones metafóricas que realizan lingüísticamente el universo conceptual metafórico – afirma Cardona (2004: 138-139) – son [...] la realización de superficie de una estructura profunda dada por las proyecciones de diversos dominios conceptuales”. La revolución de los paradigmas consolidados debería, por lo tanto, afectar contestualmente a las estructuras materiales – sociales, económicas, político-institucionales – de la existencia y las categorías metafóricas conceptuales que estructuran a nivel profundo nuestro sistema de representación de la realidad, orientando nuestro modo de interpretar y de actuar.

No parece factible, pues, la propuesta de Luisa Muraro (1981) de contener el uso de la metáfora, desarrollando el carácter metonímico del lenguaje, que ella considera más encarnada en la corporeidad de las cosas. Realmente no sería ni siquiera deseable, visto que la metáfora es uno de los principales procedimientos de innovación conceptual y lingüística, en cuanto consiente la reestructuración de los sistemas cognitivos y, mediante un mecanismo de proyección, la transferencia de informaciones de un ámbito a otro sobre la base de correspondencias inferenciales entre elementos conocidos y elementos nuevos (cfr. Cacciari 2001). En cambio, parece más útil y productivo una tarea común y conjunta de tipo social, cultural y lingüístico, que sustituya las metáforas de la contraposición y de la guerra con las metáforas de la cooperación y del diálogo entre personas diferentes, haciendo de ella la

categoría interpretativa base sobre la que construir un sistema conceptual y simbólico en el que, como desearía Luce Irigaray (1985), las mujeres, pero se debería añadir *no solo* las mujeres, encuentren una casa propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALBONI, P.E., *Parole comuni culture diverse*, Marsilio, Venezia, 1999.
- BENVENISTE, E., *Problemi di linguistica generale*, trad. it. di M.V. Giuliani, Il Saggiatore, 1971, Milano.
- BRAIDOTTI, R., *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, trad. it. di E. Roncalli, La Tartaruga, Milano, 1994.
- BRAIDOTTI, R., *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, trad. it. di A.M. Crispino e T. D'Agostino, Donzelli, Roma, 1995.
- CACCIARI, C., *Psicologia del linguaggio*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- CARDONA, M., *Apprendere il lessico di una lingua straniera. Aspetti linguistici, psicolinguistici e glottodidattici*, Adriatica, Bari, 2004.
- CIXOUS, H., *Entre l'écriture*, Ed. Des femmes, Paris, 1986.
- DE BEAUVOIR, S., *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1949).
- DE SAUSSURE, F., *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1962.
- FOUCAULT, M., *Le parole e le cose*, (trad. it.), Rizzoli, Milano, 1967.
- FOUCAULT, M., *L'ordine del discorso*, trad. it., Einaudi, Torino, 1972.
- GREIMAS, A., *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano, 1969.
- HJEMSLEV, L., *Saggi di linguistica generale*, Pratiche, Parma (ed. or. 1959), 1981.
- IRIGARAY, L., *Etica della differenza sessuale*, trad. it. di L. Muraro, Feltrinelli, Milano, 1985.
- IRIGARAY, L., "Égales a qui?", in *Critique*, 480, pp. 420-437, 1987.
- IRIGARAY, L., *Parlare non è mai neutro*, trad. it. di G. Cuoghi e G. Lazzarini, Editori Riuniti, Roma, 1991.
- KRISTEVA, J., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, trad. it. di S. Eccher dall'Eco, A. Musso e G. Sangalli, Marsilio, Venezia, 1979.
- LAKOFF, G., "The contemporary theory of metaphor", in ORTONY A. (a cura di), *Metaphor and thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- LAKOFF, G. Y JOHNSON M., *Metaphors We Live by*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- LAZZERONI, R., "Il genere indoeuropeo. Una categoria naturale?", in M. BETTINI (a cura di), *Generi e ruoli nelle culture antiche*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- MAZZOTTA, P., "Le interiezioni: un aspetto glottodidattico trascurato", in

SELM, XXXVII, 2, pp. 4-11, 1999.

MURARO, L., *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Feltrinelli, Milano, 1981.

SZABÓ, G., “Una lingua asessuata al femminile: l’ungherese delle donne”, in G. MARCATO (a cura di), *Donna e linguaggio*, CLEUP, Padova, 1995.

VIOLI, P., *L’infinito singolare*, Essedue, Verona, 1986.

VOCABOLARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA, 2004, Dizionario etimologico on line, <http://www.etimo.it>

YAGUELLO, M., *Le mots et les femmes*, Payot, Paris, 1978.

APROPIACIÓN VIVENCIAL Y EPÍTETO VISUAL EN CUENTOS ORIENTALES DE MARGUERITE YOURCENAR.

M^a Eulalia MUÑOZ HERMOSO
Universidad de Sevilla

“Una ráfaga de viento abrió la ventana; el aguacero penetró en la habitación. Wang – Fô se agachó para que Ling admirase la lívida veta del rayo y Ling, maravillado, dejó de tener miedo a las tormentas”
(Yourcenar, 1993: 17).

...”Aquella noche, Ling se enteró con sorpresa de que los muros de su casa no eran rojos, como él creía, sino que tenían el color de una naranja que se empieza a pudrir” (Yourcenar, 1993: 17).

Así comienza Marguerite Yourcenar legándonos una percepción nueva de la realidad por medio de la contemplación directa y de la transformación operada en uno de los personajes de su primer cuento *Cómo se salvó Wang – Fô*; el fiel discípulo Ling, que admira con arrobó la pasión del viejo maestro por la pintura. Y a través de este milagro plástico todo un desfile cromático se resuelve ante nuestra mirada expectante: glaucos, escarlatas, dorados, azules, pardos, blancos, violetas,...se encarnan en formas vitales que pueblan estas páginas y se deslizan a veces en una distorsión fovista que escinde la realidad y la transmuta con un halo místico en una virtualidad de efectos donde todo es posible y en que la fantasía adquiere un valor esencial y totalizador con estos colores que saltan a la palestra y nos hostigan, nos conmueven, nos deleitan, subyugan nuestros sentidos e incluso nos distancian y enfrentan en un duelo de conciencia en el que la redención sólo es posible a través de la inmanencia del Arte.

El Arte puede superar a la vida porque vive en un presente intemporal que es capaz de eternizar los momentos y de rebasar la frontera del propio presente. Esta es la tesis que nos propone implícitamente Marguerite Yourcenar en sus *Cuentos Orientales*, donde:

“personajes fronterizos, ... visionarios, poseídos por lo absoluto [están] marcados por el encuentro con lo imposible o lo irreversible, ... [en que] el enigma apunta con un dedo invisible, riéndose de las apariencias usuales que, pasan a ser un respiro para los humanos, una base aparentemente firme donde acomodarse para no enloquecer y no ser desbordados por lo desconocido” (Méndez, 2004: 3,4).

Este universo de soñadores que consigue materializar sus anhelos es sólo a través del Arte o la comprensión de la Belleza; el resto queda relegado a la absorción de su propio destino, minimizado en su carácter humano por el repliegue de fuerzas sobrenaturales que lo atenazan y le infligen el sesgo de la tragedia clásica griega a veces.

Así, este poder transformador de la realidad que el Arte posee es claramente visible en el primer cuento *Cómo se salvó Wang - Fò* que además de verificarse en un nivel intratextual, en el que los personajes consiguen incluso salvar sus vidas a través de la inclusión y proyección espiritual en los límites de un cuadro, queda reflejado en un mecanismo extratextual más amplio, donde principio y fin están conectados, conformando este primer cuento y el último: *La tristeza de Cornelius Berg*, el círculo del infinito; prólogo y epílogo que consuman la síntesis del ACTO CREATIVO, que cifran el significado del Arte como sustituto de la vida con potencialidad de REINVENTAR la realidad bajo el prisma de la Belleza. Pero en esta dimensión no importan las emociones humanas, sólo la FRUICIÓN ESTÉTICA; al distanciarse de la vida se produce una deshumanización cruel a nuestros ojos, pero sólo si la comparamos con la Vida; el reino de la Belleza es Autónomo e Inmanente y por tanto la Verdad va consustancialmente unida a este principio configurador. De este modo, lo que ocurre al final del primer cuento es auténtico en el sentido de que el Arte SE SOBREPONE A LA VIDA.

Este deseo de cincelar formas, coagular esencias, cristalizar matices, lo ejerce Yourcenar a través de un potente recurso literario: el epíteto, que intensifica y destaca la cualidad plástica de los elementos. Pero es sobre todo, el potencial visual el que emerge con primacía en la generalidad de los cuentos, condensándose preferentemente en este "proemio – epílogo" metapoético y simbólico que vincula la metáfora del proceso creativo literario a la pintura (como arte excelso por encima de los demás), que enlaza con la tradición y nos trae a la mente [el dicho de Simónides, difundido por Plutarco, de que "la pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla"¹]; eco que resuena y se funde con su visión particularísima y esencial del Arte.

Este concepto emana de las propias palabras del principal protagonista del primer cuento, el viejo pintor Wang – Fò y así se nos refiere: "El alcohol

1) Entendiendo en un sentido etimológico obviamente la palabra "poesía" equivalente a CREACIÓN; a lo que se añade una máxima célebre de Horacio extraída de su *Epistula ad Pisones*: "ut pictura poesis", Vitor Manuel De Aguiar e Silva, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1984, p. 105.

de arroz desataba la lengua de aquel artesano taciturno, y aquella noche, Wang hablaba como si el silencio fuera una pared y las palabras unos colores destinados a embadurnarla”. (Yourcenar, 1993: 17).

Se concreta también en la descripción paisajística que la Dama – del – pueblo – de – las – flores – que – caen efectúa, dirigiéndose al príncipe Genghi, en el cuento titulado precisamente: *El último amor del príncipe Genghi*, donde la voz se convierte en un instrumento de canalización cromática; “en los ojos del príncipe” que no puede captar la belleza plástica porque está ciego.

Además es revelador el hecho de que tanto el protagonista del primer cuento, como el del último sean pintores y vivan con intensidad esta dimensión creativa que les transfiere a un mundo imaginario lleno de sentido. Hay que decir que el personaje del pintor no es casual ni específico de esta obra. Es algo causal en relación con la estructura arquitectónica del relato y tiene su antecedente más próximo en la figura de Clément Roux de *Denier du rêve* publicado en 1934.

Esta avidez por plasmar el color se logra, como ya hemos mencionado antes, a través del epíteto explícito o mediante referencias implícitas en las que intervienen distintos elementos.

He abordado el estudio de esta figura articulándolo en cuatro apartados: el epíteto explícito, el simbólico, el implícito y el “neutro”.

A.- EPÍTETO EXPLÍCITO

Ejemplos de epíteto explícito se aprecian a lo largo de toda la obra:

“La llama, que se filtraba a través del papel de colores, ponía luces rojas y azules en sus cascos de cuero”. (Yourcenar, 1993: 21); “...llegaron a la puerta del palacio imperial, cuyos muros color violeta se erguían en pleno día como un trozo de crepúsculo ...” (Yourcenar, 1993: 21); “Era una sala desprovista de paredes, sostenida por unas macizas columnas de piedra azul” (Yourcenar, 1993: 22); “...reposando la palma de mis manos vacías en mis rodillas de amarilla seda ...” (Yourcenar, 1993: 25); “Un vaho de oro se elevó, desplegándose sobre el mar...” (Yourcenar, 1993: 32); “...Jules Boutrin, bebía ante una mesa redonda de zinc, a la sombra de una sombrilla color de fuego, que recordaba desde lejos una gruesa naranja flotando en el mar” (Yourcenar, 1993: 54), etc., etc.

En este último caso, la función del epíteto queda resaltada aún más por el símil que se establece entre el color particular del objeto concreto sobre

el que se focaliza la atención y la proyección analógica de otro elemento que presenta esa cualidad de modo permanente e indisoluble, como aquí, “la naranja”. La misma regla se cumple en el ejemplo segundo, ya mencionado.

Otras veces, lo encontramos engarzado en estructuras metafóricas: “... sin que aquella súbita escapada azul sirviera de otra cosa que no fuera añadir un color más a lo abigarrado del mercado” (Yourcenar, 1993: 53); haciendo referencia dicha metáfora al mar Adriático que lleva después una ampliación explicativa que no hace sino incrementar enfáticamente al adjetivo – epíteto “azul”. O bien, siguiendo con esa misma recurrencia del azul y señalando al mismo referente, el mar, donde la cualidad se impregna de ese valor animista, personificador, que tiene la metáfora impura: “Y el pico del pájaro o las mejillas del niño te hicieron olvidar los párpados azules de las olas” (Yourcenar, 1993: 28).

Una efusión más amplia del epíteto se halla en la descripción detallada que le hace la Dama – del – pueblo – de – las – flores – que – caen al príncipe Genghi; su amor eterno, imperturbable a lo largo de los años, en el cuento titulado precisamente *El último amor del príncipe Genghi* (referencia ya mencionada anteriormente al comparar el proceso creativo literario con el pictórico), cuando ha llegado el otoño y se esboza en la naturaleza una nueva sintonía plástica de matices en que predominan las gradaciones híbridas; las dualidades cromáticas amalgamadas. Y así nos refiere el texto:

“La Dama le describía a Genghi todos aquellos pardos grises, castaños dorados, marrones malvas, poniendo gran cuidado en no hacer alusión a ello sino como por casualidad, y evitando siempre parecer que le ayudaba demasiado ostensiblemente” (Yourcenar, 1993: 81).

Donde se percibe un deseo de que la palabra transcriba la emoción visual directa, la impresión exacta para un ser que no puede captar la realidad a través de sus ojos, ya que se ha vuelto ciego.

En el último cuento *La tristeza de Cornelius Berg*, el color se condensa en un clímax cuantitativo y cualitativo de esencias que rebasa las propias formas concretas con una exaltación que se cifra en el infinito y vuelca la propia estructura del epíteto tras el proceso de sustantivación aglutinante potenciado por la acción contrastante de su proyección sobre una superficie única monocroma, que implica precisamente la negación del color: “el negro”, en este caso concreto “la tierra rica y negra”. Así nos confirma el ejemplo: “Nadie hubiera podido indicar con palabras la diversidad infinita de blancos,

azules, rosas y malvas. Frágiles, rígidos, los cálices patricios sobresalían de la tierra rica y negra...” (Yourcenar, 1993: 158), haciendo alusión a la variedad de tulipanes de un jardín.

Esta insistencia en la adjetivación visual busca, en muchas ocasiones, el concierto entre los elementos mínimos y el universo, como es claramente apreciable en el siguiente ejemplo contenido en el cuento *El hombre que amó a las Nereidas*: “El azul desvaído de su camisa armonizaba con las tonalidades del cielo desteñido por la luz del verano” (Yourcenar, 1993: 89); y en que el soporte nuclear del adjetivo es también una referencia explícita al color, o en el caso de “cielo”, asociada.

O bien, en dos muestras correspondientes al primer cuento *Cómo se salvó Wang – Fô*; en el primer caso, cuando está describiendo las vestiduras del emperador, la autora nos dice: “Su traje era azul, para simular el invierno, y verde, para recordar la primavera” (Yourcenar, 1993: 89), con el simbolismo añadido que comportan estos dos colores y que más tarde analizaremos.

En el segundo caso: “Levantó su mano derecha, que los reflejos del suelo de jade transformaban en glauca como una planta submarina” (Yourcenar, 1993: 23), esta transposición fovista que hace saltar los colores de un objeto a otro, acentúa la simbiosis entre los elementos que quedan integrados en un tono y un todo armónico de color cual si de un cuadro se tratara en esta delectación plástica que manifiesta la escritora mediante la apropiación del potencial visual que tienen las palabras. Aquí, se cumpliría ese ideal de Mallarmé, de “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu” (De Aguiar e Silva, 1984: 25), pero aplicado al ámbito narrativo, en el sentido concreto de presentar los vocablos bajo una luz nueva, con “un nuevo rostro y una nueva intimidad... [depurados] de la ganga secular que el uso les ha impuesto” (De Aguiar e Silva, 1984: 25), insertos en redes asociativas cromáticas inéditas con un fuerte poder evocador y sugestivo dentro del tejido lírico de su prosa.

Este “epithetum ornans” se expresa a veces resaltando el más alto grado de la cualidad con una especie de superlativo sui generis que alude al concepto del color de forma global matizado por una estructura restrictiva a través del adverbio “casi” y una adyacencia negativa desde un punto de vista lógico. La cualidad así está contemplada como un “exceso”, con una intensidad que fluye más allá de los objetos o elementos que la portan y que implica al sujeto o lector que se siente identificado con la perspectiva de Margherite Yourcenar y que se ve determinado por tanto a enjuiciarla (la cualidad) en términos de molestia o desagrado, oprimido por el peso del color que se desborda a raudales como ráfagas de infinito filtradas en moldes finitos. Ello es manifiesto

en los siguientes ejemplos: “Un hedor pestilente ascendía de un montón de desperdicios de pescado que estaban limpiando unas gaviotas, de blancura casi insoportable” (Yourcenar, 1993: 54)

O bien: “Las campanas tocaban a muerto en el cielo casi insoportablemente azul” (Yourcenar, 1993), donde se repite prácticamente la misma estructura sintáctica y léxica (con referencia al grado de la cualidad). En este caso el juicio restrictivo es anterior a la enunciación de la cualidad.

Uno de los casos que contrasta, con una matización atenuada del color, en que la cualidad se presenta de forma equilibrada y armónica sin interferir sobre el sujeto alterándolo, puede ser este ejemplo: “Las copas de los cipreses agujereaban el cielo pálidamente azul” (Yourcenar, 1993: 160).

B.- EPÍTETO SIMBÓLICO

A veces, estos epítetos no tienen tanto un valor ornamental como una fuerte carga simbólica arrastrada secularmente o bien impuesta subjetivamente.

En el cuento de *La leche de la Muerte*, en que tres hermanos serbios construyen una torre y emparedan viva a su cuñada, es decir, a la mujer del hermano pequeño (al que matan también por constituir un obstáculo en la consecución de sus objetivos), guiados ciegamente por la tradición que confirma la leyenda de que ninguna torre se mantendrá en pie si no soporta en sus cimientos el peso de un esqueleto humano e implicando en caso contrario de no llevar a término esta “obra” el hecho de ser vulnerables a la invasión de cualquier pueblo, en concreto a los turcos, de los que se teme ostensiblemente su crueldad; es visible la centralidad del epíteto simbólico “negra”, que en términos de teoría pictórica implica la negación del color (como hemos mencionado en otra ocasión), significado al que se suman connotaciones nihilistas y de luto en otro plano.

Hay una recurrencia de este epíteto que aparece en un juego de estructuras invertidas. En el primer ejemplo, que está inserto, además en una metáfora: “...esa negra prolongación del hombre, que tal vez sea su alma...” (Yourcenar, 1993: 57), el adjetivo, antecede al sustantivo cargando las tintas en esta cualidad negativa, ya que ahora el alma, es una sombra, al estar separada del cuerpo. Por otra parte, es “negra” porque absorbe toda la maldad que proyecta ese hecho atroz, inicuo, que han cometido los dos hermanos, sus pensamientos mezquinos y sus deseos egoístas.

En el segundo ejemplo, el epíteto aparece pospuesto, conciliándose con el sustantivo nuclear en un todo metafórico “...por miedo a que alguien se le

acercara cautelosamente por detrás, le arrojara un saco sobre su sombra y se la llevara, medio estrangulada, como una paloma negra” (Yourcenar, 1993: 57). Este epíteto que forma un todo irreductible con la sustancia vuelca el sentido universal del símbolo de la paloma asociado a la paz, a la concordia, a la pureza y al color blanco con que se identifican todos estos significados habitualmente, para marcarlo con el lastre de la condena, del vacío, de la negación a la trascendencia y en suma, de la muerte.

En el cuento de *La viuda Afrodisia* encontramos una sobreabundancia de alusiones al color “rojo” impregnado de una fuerte carga simbólica. El rojo es el tono implícito que conecta, podríamos decir, con el argumento esencial, con el desgarró, la crudeza y el dolor. Es la historia de un amor ilegítimo encubierto, de una pasión devastadora por encima de las convenciones sociales, de venganza y de muerte, en que la paz se ha quebrantado para siempre y los personajes parecen ser víctimas de un destino atroz. Y entre ellas, la mayor es precisamente la viuda Afrodisia, mujer de un pope griego marcada tres veces por la sangre y la muerte e inmolada al final del relato como una ofrenda sacrificada al azar de la vida por culpa del peso de “su pecado”; el cual ha sido amar desesperadamente a Kostis, hombre bravucón y salvaje que la despoja de su marido, al que considera un obstáculo para la consecución de sus deseos (1ª muerte). Después, el destino le privará a ella también de él (de Kostis) (2ª muerte), asesinado a manos de los partidarios y restauradores del honor de su cónyuge. Y por última vez, la idea de la muerte apresará su alma obligándola a estrangular a su propio hijo, fruto de ese amor clandestino y al que la maledicencia niega su futura existencia. Al final, la tragedia parece reclamar su propia vida, deudora del restablecimiento de un orden cíclico y así accidentalmente y huyendo de la vista de profanos cae, despeñándose por un precipicio al intentar salvar la cabeza de su amante, descoyuntada y expuesta a la mirada y a la burla de todos en esa venganza pública.

Kostis el Rojo, centro de todos los desvelos de Afrodisia, aparece él mismo identificado con una serie de “atributos rojos”. El primero, el propio apodo a través de este epíteto sustantivado que hace exclusiva la cualidad por antonomasia. Después en la descripción que abre el relato se nos especifica mediante una enumeración explícita de epítetos, el significado que aglutinan en la demarcación de dicho sobrenombre. Estos epítetos que aluden a características externas, como al pelo, “de color rojizo” y a una “chaqueta roja” que lo distinguía, son reflejo del determinismo psíquico que encierra la personalidad de este personaje. La causa nos la revela el propio texto manifiestamente: “...porque su conciencia se hallaba manchada con una gran

cantidad de sangre vertida...” (Yourcenar, 1993: 119). Es decir, se trata de un personaje pendenciero y vengativo, marcado por una vida llena de acciones al margen de la ley y de crímenes; de ahí la identificación de su ser con el color “rojo”, símbolo en este caso de muerte, de destrucción y de dolor.

Otros elementos naturales parecen involucrarse en esta atmósfera enrarecida, contagiándose del ambiente de desasosiego y potenciando en una sinfonía de crudeza este efecto cromático del “rojo”. Por ello se dice que “el sol parecía salir y ponerse envuelto en sangre” (Yourcenar, 1993: 126) o que “El aire abrasaba como un hierro al rojo vivo...” (Yourcenar, 1993: 129); o también que “las lágrimas” de Kostis, una vez muerto eran “de sangre” (Yourcenar, 1993: 126) e incluso se compara su cabeza separada ya del cuerpo con una “sandía muy roja” (Yourcenar, 1993: 131), etc., etc.

Frédéric Portal en su libro *El simbolismo de los colores* esgrime que todo color presenta una ambivalencia de significados, atribuidos a lo largo de la tradición; el aspecto positivo y negativo de una misma entidad:

“La heráldica mantiene el doble significado de este color. Los gules o rojos de los escudos de armas –dice La Colombière- denotan, entre las virtudes espirituales, el amor ardiente para con Dios y el prójimo; entre las virtudes mundanales, el valor y la furia; entre los vicios, la crueldad, la ira, el homicidio y la matanza” (La Colombière, cit. según Portal, 2005: 64).

Recordemos que también Homero identificará a la muerte con el epíteto “purpúrea” y en la simbología clásica, el Dios Marte, cuyo atributo será con frecuencia el color rojo se vinculará a la guerra.

“En su última expresión popular -aduce Portal- [el rojo] – se convirtió en emblema del crimen llevando su cabeza al cadalso”. (Portal, 2005: 69).

Y esa es la cara negativa manifiesta en este cuento. Pero existe su reverso, su dualidad positiva. Y quizás el más claro ejemplo se concentre en ese “pañuelo rojo” que Haisché, la bailarina más hermosa, deja caer sobre los labios de Marko en el cuento *La sonrisa de Marko* en una danza sensual que trata de confirmar la muerte de este Marko, crucificado como un cristo y traicionado a manos de los secuaces turcos de su amante desechada, la viuda del bajá de Scutari, que desprecia en él, el hecho de no amarla verdaderamente y de ser cristiano.

Aquí, el “rojo” se convierte por tanto, en símbolo de vida, en la expresión

del deseo y de la pasión que suscita la belleza. Es el reclamo a la continuación de la existencia impulsado por lo hermoso que la justifica y obra en la persona de Marko Kralievitch su “resurrección para Amar” con ese señuelo neoplatónico en que Bondad y Hermosura se funden por ser la segunda el reflejo de la primera y esa analogía con Jesucristo y el poder redentor del Amor, sólo que en este caso, tal efecto se asienta en el plano humano y mundano.

Este valor positivo del rojo, que se asocia también al fuego es símbolo de la regeneración y la purificación de las almas que reconocen las más antiguas doctrinas.² Pero además en una perspectiva pagana la conexión con Cupido es clara; el Dios del Amor que se representa con atributos rojos.

Lo mismo ocurre con el color “amarillo” materializado en su doble vertiente divina y mundana (con un valor negativo).

En su perspectiva positiva, el “amarillo”³ se identifica con la luz que brilla en la tierra. Este valor positivo y divino se actualiza en el cuento *Nuestra Señora de las Golondrinas*, en que el monje Therapion venido a Grecia “con la intención de exorcizar a aquella tierra aún sometida a los sortilegios de Pan” (Yourcenar, 1993: 103) y como catalizador de la energía divina constata que “Adoraban a Jesús, Hijo de María, vestido de oro como un sol naciente...” (Yourcenar, 1993: 104), mezclada esta fe con resabios de cultos paganos y mitológicos.

Hay otro ejemplo positivo en que la víctima aparece cubierta con una “falda dorada”: “La construcción de ladrillos y de piedras se alzaba ya hasta sus rodillas, tapadas con una falda dorada. Muy erguida en el fondo de su nicho, parecía una Virgen María de pie tras de su altar” (Yourcenar, 1993: 63). La identificación entre el atributo “dorado” que explicita la bondad y la inocencia de la joven con la Virgen (entidad sagrada) es palpable.

2) “el rojo es el símbolo del amor divino”, “el deseo o el amor es el Dios creador del universo”. Esto se cifra en “una tradición que encontramos extendida por todos los pueblos [que] establece que el fuego creó el mundo y debe destruirlo, pues el alma emanada del amor de Dios debe regresar a su seno”, Frédéric Portal, *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca, SOPHIA PERENNIS José J. de Olañeta, 2005, p. 51, 53, 57.

3) “...el color y el brillo del sol designan el amor de Dios, que da vida al corazón, y la sabiduría que esclarece a la inteligencia. Estos dos atributos de Dios, que se manifiestan en la creación del mundo...aparecen inseparables en la significación del sol, del oro y del color amarillo...el amarillo dorado reunió estos dos significados y formó uno solo, aunque con el carácter de manifestación y revelación, Frédéric Portal, *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca, SOPHIA PERENNIS José J. de Olañeta, 2005, p. 31.

En su acepción negativa, lo sublime se subvierte y este color se asocia en Yourcenar por ejemplo a “divinidades dañinas paganas” que parecen ser insaciables y sorben el seso de sus víctimas, trocando su cordura en locura, como ocurre en el cuento *El hombre que amó a las Nereidas*, en que estos personajes mitológicos misteriosos, esta tríada femenina que atrapa con su Belleza la mente del joven Panegyotis, rico y con un futuro prometedor, termina por desconectarlo de la realidad y aislarlo en un mundo irreal. En el texto se las define como “ninfas locas de color del sol” (Yourcenar, 1993: 96); es decir, ninfas ebrias de su propia divinidad, envanecidas de su poder tiránico que despliegan sobre sus reos de amor para incrementar su egolatría centrípeta e infructuosa. Frédéric Portal habla de que en la tradición popular se ha asociado el amarillo o dorado con el adulterio espiritual o carnal y con la traición. El primer matiz pienso que sea manifiesto.

Otro ejemplo antagónico se observa todavía en *La leche de la muerte*, en el primer nivel intradieгético de la narración donde se nos muestra a un ser extraído de la propia realidad; “una gitana”, que ejerce un rol antitético en relación con el personaje del segundo nivel del relato (heroína rescatada de la tradición de una leyenda albanesa, a la cual ya hemos hecho referencia); víctima de la atrocidad de sus verdugos y paradigma de virtudes y generosidad como madre y esposa.

“La gitana” sin embargo, representa la degradación de la cualidad de ser madre, que explota a su hijo por puro beneficio económico dañándolo incluso hasta dejarlo prácticamente ciego para generar esa falsa compasión entre la gente y asegurar así su manutención de por vida. Y así se nos dice en el texto: “En aquel momento, una gitana, cubierta de una espantosa suciedad dorada...” (Yourcenar, 1993: 66); donde el matiz negativo del epíteto es manifiesto. Se ha invertido la calidad sublime y divina del color para connotar corrupción de esta virtud: la de ser una auténtica madre; valor que se consolida con otro epíteto que anticipa un juicio negativo: “espantosa”. A las pocas líneas, se insiste de nuevo en su atributo “amarillo”: “...y sus faldas amarillas barrieron el suelo” (Yourcenar, 1993: 67), ataviada a semejanza de su personaje paradigmático, pero envuelta en ese halo de hipocresía que la hacen mundana y miserable, como se extrae del contexto.

Las alusiones al color “azul” son frecuentes en el texto, y aunque la mayoría tiene un valor exclusivamente plástico, no obstante, el simbolismo rezuma de una forma patente en algunos ejemplos. Están concentrados sobre todo en el primer capítulo y en relación con el poder del emperador. Así él mismo, recibe el nombre en modo recurrente de “Dragón Celeste”, “Maestro

Celeste” o “Hijo del Cielo” (Yourcenar, 1993: 22), con estas variantes en la parte nuclear del sintagma, pero con esa persistencia de la tonalidad. Por otra parte, se especifica que “Su traje era azul, para simular el invierno, y verde, para recordar la primavera” (Yourcenar, 1993: 23), y además está ubicado en “...una sala desprovista de paredes, sostenidas por unas macizas columnas de piedra azul” (Yourcenar, 1993: 22). Esta vehemencia cromática no hace más que enfatizar el poder absoluto y divino que se le atribuye al emperador, incluso llevado a su máxima expresión, en su capacidad decisoria sobre la vida y la muerte, como se ejerce de forma implacable sobre el pintor protagonista de este cuento, Wang – Fô y su discípulo Ling, pero que en su interpretación metafórica no se lleva a cabo.

Frédéric Portal (en su obra ya citada, *El simbolismo de los colores*) refiere que:

“El azul, en su significación absoluta, representa la verdad divina; aquello que es verdad, aquello que existe en sí, es eterno, lo mismo que lo pasajero es falso; el azul fue el símbolo necesario de la eternidad divina, de la inmortalidad humana y, por consecuencia, se convirtió en color fúnebre” (Portal, 2005: 77).

Esta connotación está en relación desde la Antigüedad en todas las tradiciones con los elementos de la naturaleza: el cielo y el mar, realidades inconmensurables vinculadas por tanto al concepto de infinito, de absoluto.

En la tradición literaria, con el Romanticismo y ese amor hacia lo misterioso y cósmico, se potencian los valores sugestivos y cromáticos de realidades simbólicas, como “el cielo”, “las estrellas” o “el mar” a los que se añade con frecuencia el epíteto “azul”. Posteriormente, con los movimientos simbolistas y parnasianistas franceses, sobre todo con el primero, se acentúa hasta un nivel extremo. No hay nada más que traer a la mente el famoso soneto de las vocales de Rimbaud, y con el Modernismo, que bebe de estas dos últimas corrientes, se consagra el “azul” de una manera explícita como símbolo de lo absoluto, de lo infinito, de lo perfecto y por lo tanto del logro de la creación artística. Recordemos la obra de Rubén Darío, *Azul*, publicada en 1888. Es obvio que Marguerite Yourcenar conocía todas estas vinculaciones y están contenidas en su obra además de los matices subjetivos, que son lógicos.

En los ejemplos aducidos y en las referencias a lo largo de la obra, no se aprecia esa distorsión de la vertiente positiva del color de una forma subjetiva. Tampoco se conocen en la tradición, en que este color tuvo siempre connotaciones positivas.

El “azul” está visto por tanto, desde una perspectiva unitaria. Los ejemplos mencionados adquieren este valor en la contextualización concreta del marco oriental al que hacen alusión donde el concepto de justicia en relación con el emperador es incuestionable. Hay que decir también, no obstante, que el potencial plástico se superpone ostensiblemente al carácter simbólico.

En cuanto al verde, aunque considero que el sustrato de orden estético es superior al simbólico, sin embargo observo ciertas huellas residuales que sería pertinente nombrar. Todavía centrados en el primer capítulo, hay un ejemplo que considero interesante destacar: describiendo al “Maestro Celeste”, Yourcenar nos lo presenta “sentado en un trono de jade” (Yourcenar, 1993: 22), como materialización de su poder. Efectivamente, Frédéric Portal, en su obra ya citada nos dice:

“...en la generación simbólica de los colores existen tres grados: 1º, la existencia en sí; 2º, la manifestación de la vida; 3º, el acto resultante. En el primero, domina el amor o la voluntad, marcados por el rojo; en el segundo aparece la inteligencia, designada por el azul; por último, en el tercero, el acto encuentra su símbolo en el color verde” (Portal, 2005: 91).

478

La razón está en la identificación de la Naturaleza como reflejo de la Creación y por ello el trono en cuestión no podría ser de otro color.

Hasta ahora, hemos analizado el epíteto que se manifiesta de una manera explícita o bien a través de la adjunción directa del adjetivo o bien a través de un sintagma preposicional que se constituye como enlace + cualidad (mediante la categoría del sustantivo en cuanto término de dicho constructo). Pero Yourcenar crea también atrayentes atmósferas evocadoras, valiéndose de otro mecanismo, al que podríamos llamar “epíteto implícito”, ya que de alguna manera se alude internamente a esa efusión de color.

C.- EPÍTETO IMPLÍCITO

La mención de los efectos de la luz sobre los objetos es un consistente recurso que utiliza la escritora para crear esa sugestión cromática tan particular, ese mundo imaginario esbozado y mítico que a veces no se materializa en ningún color concreto, sino que se presenta con toda la potencialidad de la gama irisada: “Hicieron juntos el camino; Ling llevaba un farol; su luz proyectaba en los charcos inesperados destellos” (Yourcenar, 1993: 17).

Avanzando en la andadura de los cuentos se nos refiere también: “Regresaron al campamento a la hora del crepúsculo, cuando el fantasma de

la luz moribunda ronda aún por los campos” (Yourcenar, 1993: 59). Bajo las trazas de esta imagen metafórica y la asociación de dos palabras clave: “luz” y “crepúsculo”, invita a nuestra mente a recrear ese tono violáceo del atardecer.

Igual ocurre en otro ejemplo, extraído del cuento *Kali decapitada*, en que el color azul y el blanco están filtrados a través de la alusión explícita a piedras preciosas que lo contienen, engarzado todo en juegos metafóricos y símiles que dilatan el horizonte imaginativo del espectador:

“Kali, nenúfar de la perfección, se sentaba en el trono del cielo de Indra como en el interior de un zafiro; los diamantes de la mañana brillaban en su mirada y el universo se contraía o se dilataba según los latidos de su corazón” (Yourcenar, 1993: 137).

En otras ocasiones, ambos mecanismos se funden, es decir, lo explícito y lo implícito, estando presente el epíteto visual que incrementa esos juegos de luces y sombras que inciden sobre la materia del color pura, disociada de los límites del objeto que cobra su entidad no en la finitud de un molde concreto sino en su definición esencial a través de la masa corpórea cromática: “...los rayos de sol abriéndose camino por la sombra de las higueras, que no es una sombra, sino una forma más verde y más suave que la luz...” (Yourcenar, 1993: 96).

D.- EPÍTETO “NEUTRO”

Por otra parte, hay una serie de epítetos que revelan una plasticidad purista, incluso en situaciones truculentas contempladas con indiferencia. El goce sensual visual se superpone a la sensación acre, morbosa o escatológica que se desprende del propio espacio de la narración.

Los ejemplos se concentran fundamentalmente en el primer cuento, aunque los hay esparcidos a lo largo de toda la obra: Así, cuando Wang – Fô pinta a la mujer de Ling, que se había suicidado colgándose de un ciruelo, tras experimentar una gran melancolía por la pérdida de interés progresivo de su marido en ella, se nos refiere lo siguiente: “Wang – Fô la pintó por última vez pues le gustaba ese color verdoso que adquiere el rostro de los muertos” (Yourcenar, 1993: 19).

Más adelante y en relación con el asesinato de su más fiel discípulo Ling a manos de los súbditos del emperador, se detalla: “Los servidores se llevaron los restos y Wang – Fô, desesperado, admiró la hermosa mancha escarlata que la sangre de su discípulo dejaba en el pavimento de piedra verde” (Yourcenar, 1993: 27).

Desde el punto de vista de la emoción humana, la atrocidad está para el lector en que se tilde de “hermosa” el producto de un acto cruel y trascendente, como es el quitarle la vida a una persona y derramar su sangre o que se despoje de significado a este hecho, para centrarse en una contemplación parcial estética, abstrayéndolo en un proceso de “deshumanización” hasta el extremo de que su reducto sea “una mancha escarlata” y que además provoca fruición en Wang – Fô más allá del dolor o del sufrimiento, que puede tener raíces budistas desde la perspectiva del contenido, pero que en un sentido más amplio conecta claramente con la Teoría de la Creación Artística que esbozábamos al principio.

Cualquier objeto, cualquier sustancia puede ser trascendida, desposeídos de connotaciones desagradables u hostiles, susceptibles de ser transformados en materia artística bajo la mirada atenta de Wang – Fô y con la técnica del extrañamiento que racionaliza los elementos y los eterniza en un plano abstracto de conocimiento y distanciamiento emotivo, y de los que se extrae una palpable fruición estética, como se aprecia también en el siguiente ejemplo: “y el exquisito color de rosa de las manchas de vino esparcidas por los manteles como pétalos marchitos” (Yourcenar, 1993: 17).

Procedamos ahora a la explicación del primer cuento o prólogo metapoético bajo la luz de esta Teoría Creativa ya apuntada, una vez que se han analizado suficientes ejemplos justificativos al respecto.

Decíamos al principio, que Ling descubre una nueva percepción de la REALIDAD a través de la sensibilidad de su maestro. Y así “comprendiendo que le había regalado un alma nueva”, Ling empieza a contemplar dicha realidad desde el prisma de la Belleza.

Se centra en los motivos estéticos y la descarga de las connotaciones sentimentales; por tanto, la “hormiga vacilante” ya no es repugnante, no produce “asco” ni “horror”; “el rayo” no es ahora algo aterrador y peligroso, sólo “una explosión intensa de color luminoso”; “el rostro de su esposa”, no es ya el de su esposa sino un motivo artístico más, etc., etc.

En este camino de “deshumanización artística, los dos, poco a poco, van entrando en un mundo creado por ellos cada vez más alejado de la cotidianidad. Van abandonando paulatinamente la Realidad objetiva para sumergirse de lleno en este espacio artístico irreal y real al mismo tiempo.

Pero en todo este proceso, hay un intento de hacer que vuelvan a la REALIDAD; un motivo externo: los guardias quieren apresar a Ling por haber robado un pastel de arroz para su maestro. Sin embargo, no es ésta, la causa. La auténtica razón es que el emperador se siente engañado, estafado por la vida,

al haber asumido la Realidad bajo el prisma contemplativo de las pinturas de Wang – Fò y ha decretado por ello, la pena máxima: la muerte del maestro. Hay una especie de fracaso de esta teoría. ¿Por qué? Porque el emperador no es capaz de darse cuenta de esta dualidad: Vida y Arte. Pretende integrar o ha estado integrando durante años, la vida dentro del marco de la Belleza y no entiende que la perspectiva artística implica una visión autónoma de la Realidad. Por tanto, en esta fusión subjetiva se produce un estrangulamiento de ésta (la vida) y el enfrentamiento con lo real que conduce irremediamente a la frustración, como se revela en un ejemplo significativo: “Me has mentido, Wang – Fò, viejo impostor: El mundo no es más que un amasijo de manchas confusas, lanzadas al vacío por un pintor insensato, borradas sin cesar por nuestras lágrimas” (Yourcenar, 1993: 26).

Y es precisamente el emperador, quien inconscientemente le ofrece los medios para el cumplimiento de la Teoría: los pinceles; para concluir una obra inacabada: un trozo de mar en primer plano con el horizonte y las montañas a lo lejos. Lo curioso es que Wang – Fò pinta una barca en el centro de la escena y esa será la puerta a la salvación de sus vidas, es decir, la auténtica liberación de Wang – Fò de las garras de la muerte y la resurrección de su discípulo Ling gracias al milagro operado tras la trasferencia de los dos sujetos al plano de la dimensión pictórica. Ambos huyen en la barca, reinventados en la realidad del cuadro que rivaliza en su perfección con la propia Realidad externa en un acto de audacia sobrehumana. Y así de nuevo, el arte vence a la vida, la supera **RECREANDO SU PROPIA REALIDAD PRESENTE, SU PROPIA AUTONOMÍA VITAL**. En el Arte se hacen presentes todos nuestros deseos, y en este microcosmos virtual calado de infinito la imaginación es la que se granjea la ganancia.

Bajo esta concepción late de forma evidente, la teoría del Arte por el Arte, la asunción del principio kantiano de concebir la obra como “una finalidad sin fin”, las influencias parnasianas y simbolistas, el apogeo del modernismo y de forma patente, la huella del impresionismo en estos “Cuentos”⁴.

4) “De hecho, la verdadera meta del impresionismo era lograr un naturalismo cada vez mayor a través de un análisis exacto del tono y del color y esforzarse por traducir en las obras el juego de la luz sobre la superficie de los objetos. Era, pues, una forma de sensualismo frente al cual las ideas tradicionales de composición y dibujo, es decir, trazar una línea alrededor de un concepto estaban destinadas a sufrir recios embates”, Peter y Linda Murray, *Diccionario de Arte y Artistas*, Barcelona, Instituto Parramón, 1978, p. 289.

Un ejemplo claro que traduce esta influencia lo sitúa Yourcenar en su epílogo – metapoético, en su último cuento: *La tristeza de Cornelius Berg* que alude precisamente y explícitamente al modo de proceder impresionista: “...y colocaba a su lado una hermosa y rara fruta que costaba muy caro, y a la que había que reproducir a toda prisa en el lienzo, antes de que su piel brillante perdiera su frescura...” (Yourcenar, 1993: 156-157); donde se aprecia ese deseo por materializar la esencia del instante gracias al efecto de la luz.

Anteriormente hemos intentado demostrar la relación que Marguerite establece entre la escritura y la pintura. Y analizando en profundidad esta obra, apreciamos una proyección de estos presupuestos estéticos al ámbito literario. Yourcenar seguramente estaría familiarizada con cuadros de Monet, Renoir, Cézanne o Degas, entre otros; no hay que olvidar que todo este sustrato de corrientes tiene principalmente su punto de origen y fermentan en un contexto francófono en el que se vive una fuerte ebullición cultural. Y este legado al siglo siguiente (siglo XX), permanecería activo durante un tiempo y no sería ajeno a una Marguerite, de cuna aristocrática e impregnada de un ambiente cultural e intelectual exquisito propiciado fundamentalmente por su padre que será su pedagogo y mediador espiritual. Y aunque se marchará con el tiempo y se instalará en Estados Unidos, “la lengua francesa se convertirá en su patria natal”.

Sobre este cañamazo formal, de corte claramente occidental se urde todo ese material poético extraído de leyendas y del folklore de los Balcanes, de su amada Grecia y de la enigmática Asia, transformado brillantemente por la sensibilidad de la escritora y con un sabor oriental, más en la localización de estas historias y en algunos pensamientos fragmentados puestos en boca de algunos de sus protagonistas que en su propia cosmovisión estética. Y así nos refiere Vicente Torres en su trabajo *Viaje y conciencia de lo universal*:

“Junto al universo griego, la otra gran fuente que nutre el pensamiento y la escritura yourcenarianos es el Oriente, con el cual la autora se familiariza desde temprana edad mediante traducciones de textos de la India y del Extremo Oriente. [Pero el] Oriente de Yourcenar es ante todo un Oriente imaginario... El Oriente yourcenariano no es aquel orientalismo exótico, pintoresco o galante del siglo XIX, tal como lo percibían los artistas de aquel entonces: es una invitación a un viaje completamente diferente: se trata de la búsqueda de la dimensión de la trascendencia mediante la noción de lo sagrado, ya sea por medio de las antiguas corrientes místicas o del culto y el rito que ponen en contacto al ser humano con otra suerte de realidades...” (Torres, 2001: 3).

Manuela Ledesma en su estudio sobre Marguerite Yourcenar, *Vida y obra en espiral* aborda desde un enfoque más marcadamente orientalista este primer cuento, que yo he considerado como un prólogo metapoético y que a simple vista puede parecer contradictorio, aduciendo:

“Wang – Fò parece, pues representar el ideal de la antigua pintura china, caracterizada por una alta espiritualidad de signo taoísta y conocida desde la dinastía Han (siglos II a. C. – II d. C.). Precisemos, no obstante, que el pintor perteneciente a esta época concibe la pintura como un microcosmos capaz de recrear [a la imagen del macrocosmos, un espacio abierto donde la verdadera vida es posible]...pasando así el cuadro de ser [un objeto para ser contemplado] a [algo que se vive] (François Cheng, cit. según Ledesma, 1999: 157, 159).

Pero aunque la base de este cuento concreto esté inspirado en un apólogo taoísta de la China antigua del que Marguerite hace una retranscripción libre, no podemos olvidar el marco vivencial directo en que se desarrolla y crece la autora; lo demás, es apropiación intelectual, que aunque auténtica no forma parte del subsuelo intrínseco de influencias. Y a colación y corroborando el hilo del discurso, nos dice Manuela Ledesma en un apartado que titula “Del sentimiento poético de la vida”:

“Las obras escritas en la segunda mitad de esta década de los años treinta manifiestan un común interés de Marguerite Yourcenar por reflejar la realidad de la existencia a través del prisma de la poesía...veremos en este capítulo como la máxima preocupación de la escritora parece centrarse, en esta segunda parte de la década, en trascender dicha realidad...” (Ledesma, 1999: 146).

Y nombra precisamente a *Nouvelles Orientales* como uno de los libros significativos de esta etapa, junto con *Feux* y *Les Songes et les Sorts*. Está claro que se trasciende la realidad y se transforma a través del Arte.

Justamente, la propia autora en su etapa posterior, reconoce en boca del emperador Adriano, personaje de su obra maestra *Memorias de Adriano* el poder de la poesía, aunque con una visión ya más desengañada (lirismo en forma de prosa que sin embargo se vierte en estos “Cuentos” en modo notable): “Los poetas nos transportan a un mundo más vasto o más hermoso, más ardiente o más dulce que el que nos ha sido dado, diferente de él y casi inhabitable en la práctica” (Yourcenar, 2005: 31).

Como poso evidentemente está, ese sincretismo de influencias que marca el pensamiento y el estilo tan característico de Marguerite Yourcenar: ese fatalismo griego o “ananké”, la dialéctica de contrarios heraclitiana, el escepticismo de Protágoras, el panteísmo o monismo oriental, las tendencias budistas de corte clásico, ese sentido de transitoriedad y fragilidad de la existencia medievalista y propio de las místicas orientales y occidentales, la huella impresionista y lírica de Giraudoux, etc., etc.

En el último cuento, *La tristeza de Cornelius Berg*, que hemos considerado un epílogo metapoético se supera el sentido de fisicidad plástica, se nos plantea el tema de la Belleza trascendida de la forma. Sigue habiendo ese deleite por captarla, por plasmarla, pero es como si Yourcenar hubiera recorrido todo ese proceso de asunción, creativo, igual que el personaje del cuento para constatar que la Belleza se configura más allá de la cristalización en unos moldes concretos. Su origen residiría en la pura esencia, es decir; en el poder abstracto de la mente para descifrarla. Y así, en la obra, se nos referirá en relación con este personaje: “A medida que iba perdiendo el poco talento que poseía; parecía llegarle el genio” (Yourcenar, 1993: 156). Y más adelante matiza: “Cornelius Berg, que pintaba chapuceramente algunos cuadros lamentables, igualaba a Rembrandt con sus sueños” (Yourcenar, 1993: 157).

Sin embargo, la ceguera o la privación de la vista, ya sea de modo natural o artificial, es un símbolo recurrente en la obra e implica la imposibilidad de la CONTEMPLACIÓN en modo absoluto con inferencia negativa en dos aspectos:

1º.- La clausura de dicha vía de conocimiento intelectual directa.

2º.- La ausencia de la delectación plástica cifrada en ese maravilloso despliegue de tonos, colores y texturas de la Naturaleza y que suponen por tanto el aniquilamiento de la Felicidad.

En los dos cuentos, ambos pintores temen quedarse ciegos y ello se percibe como una claudicación con respecto al proceso creativo. El primero, Wang – Fò teme que le quemem sus ojos tras la amenaza del emperador, como cierre de una puerta a un universo mágico. El segundo, Cornelius Berg, que experimenta una ceguera progresiva debido al paso del tiempo, siente que su mundo se diluye en un cúmulo de trazos imperfectos y asume, no sin cierta tristeza el no poder plasmar, expresar esa belleza del universo como antes, aunque quizás ahora, haya intensificado su poder de captación.

Sendos “pintores” representan la perspectiva activa, el flanco ejecutor de la CREACIÓN. Pero existe también la otra mirada, la de la recepción

pasiva que participa gozosa en la admiración de imágenes del Mundo y que atañe explícitamente al príncipe Genghi, que se siente auto-excluido (de él) al ir perdiendo poco a poco la facultad de ver.

Al final, asistimos a esa comprensión neoplatónica de que la vista no es más que un instrumento y de que la auténtica idea de la Belleza emana de Dios que se refleja en la Naturaleza. Y Cornelius nos dice en esa exaltación última, “quitándose las gafas”: “Es verdad, Dios es el pintor del universo” (Yourcenar, 1993: 160), aclarando que hay un medio superior para captarla: la mente y no los ojos, y con ello Marguerite estaría superando la propia literariedad de su proceso creativo hacia una etapa más esencial, aunque no sin cierta nostalgia en ese alter ego que es Cornelius y en el que late aún el reducto de la Teoría de la Deshumanización del Arte en la desposesión de la Naturaleza en relación con todo lo humano que está sometido a la mutabilidad del tiempo y por tanto a su deterioro irrefrenable. Y de este modo responde a su interlocutor: “Pero, qué pena, señor Síndico, que Dios no se haya limitado a pintar paisajes...” (Yourcenar, 1993: 160).

Es curioso que en este momento de apropiación final de esta idea evoque el recuerdo de un jardín de tulipanes espléndidos perteneciente a un bajá de Constantinopla que le muestra precisamente un esclavo tuerto.

Y asumimos este vuelco interpretativo que nos propone la autora, pero como espectadores, como lectores, la conmoción en nuestra retina es tal al leer estas páginas que nos hace vulnerables;... no podemos dejar de sentir el pulso potente de los colores que se afianzan “goteantes”, “nítidos”, “delicuescentes” encarnados en formas tangibles a pesar de nuestra voluntad consciente de desterrarlos y de avanzar en el camino trascendente de la prosa desnuda que nos sugiere Marguerite. Pero el reto inicial nos hace pensar que “el verdadero lugar de nacimiento es aquel donde por primera vez nos miramos con una mirada inteligente;...” (Yourcenar, 2005: 43); y por tanto donde se fragua el poder redentor y catártico del Arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAD, F., *Diccionario de la lingüística de la escuela española*, Madrid, Gredos, 1986.

DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel., *Teoría de la literatura* (versión española de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1984.

LÁZARO CARRETER, F., *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1981.

LEDESMA PEDRAZ, M., *Marguerite Yourcenar Vida y obra en espiral*, Jaén,

Universidad de Jaén, 1999.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M., *Diccionario de grandes figuras literarias*, Madrid, Espasa, 1998.

MÉNDEZ, A., “Cuentos orientales, Marguerite Yourcenar”, WAKAN (revista nº12, otoño 2004), <http://ulises-valiente.com/wakan/número12/LibrosFueraTiempo12.htm>., del 7-10-2006.

MURRAY, P. y L., *Diccionario de Arte y Artistas*, Barcelona, Instituto Parramón Ediciones, 1978.

PORTAL, F., *El simbolismo de los colores* (traducción de Francesc Gutiérrez), Palma de Mallorca, SOPHIA PERENNIS José J. de Olañeta, Editor, 2005.

SARDE, M., “Marguerite Yourcenar o la búsqueda de los orígenes”, Biblioteca Regional de Murcia. <http://www.bibliotecaregional.carm.es/literatura/especiales/Yourcenar.htm>., del 1-10-2006.

SOBEJANO, G., *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.

TORRES, V., “Marguerite Yourcenar: viaje y conciencia de lo universal”, NÚMERO (revista nº 30, noviembre 2001), <http://www.revistanumero.com/30marga.htm>., del 6-10-2006.

YOURCENAR, M., *Cuentos Orientales* (traducción de Emma Calatayud), Madrid, Santillana, S.A. (Alfaguara), 1993.

YOURCENAR, M., *Memorias de Adriano* (traducción de Julio Cortázar), Barcelona, Edhasa, 2005.

YOURCENAR, M., *Nouvelles Orientales*, París, Gallimard, 1963.

**RESIDENTE EXTRANJERA:
ELISABETH SCHÜSSLER FIORENZA Y SU TEOLOGÍA FEMINISTA**

*Mercedes NAVARRO PUERTO
EFETA*

INTRODUCCIÓN

La formulación que Elisabeth Schüssler Fiorenza eligió para hablar de la teología feminista, y, más concretamente, la especialista en exégesis bíblica feminista, no es ajena a su propia trayectoria, sino que, fiel a uno de los pilares del pensamiento feminista, esta pensadora y escritora la acuñó bien fundada sobre su propia experiencia, y la de numerosas mujeres, de sentirse residentes extranjeras. Elisabeth, en efecto, vivió en carne propia por dos veces la residencia como extranjera en un país que no era el propio. Pero, es *extranjera residente*, no sólo desde el punto de vista biogeográfico, sino también desde sus raíces intelectuales.

La conocí hace más de 10 años con motivo de su estancia en El Escorial, invitada por la Universidad de verano. Unas cuantas colegas, teólogas y filósofas, recién fundada la Asociación de Teólogas Españolas, nos juntamos con ella en una comida. Varios años después coincidimos de nuevo en un congreso de mujeres cristianas, organizado por el colectivo de Donas en l'Esglessia en Barcelona: nuestras conferencias se sucedían la una a la otra. Durante muchos años, especialmente desde que comencé mis estudios en exégesis bíblica, he seguido su obra a cuya lucidez, a pesar de constituir un pensamiento nada fácil, debo mucho. Vaya cuanto sigue como homenaje y reconocimiento agradecido a esta mujer que es una verdadera autoridad para mí.

Comenzaré con una breve biografía, seguiré con las líneas de su pensamiento y terminaré mencionando las repercusiones e influjos de los mismos.

1. BREVE APUNTE BIOGRÁFICO Y CURRICULAR

No es una autora que se prodigue en dar a conocer datos de su vida personal y privada, de manera que en este aspecto seré necesariamente breve. Nació en Tschand/Rumanía, en el seno de una familia alemana, minoría en aquél país. Después de la segunda guerra mundial (1945), huyó con sus padres a Oberfranken, Alemania, e hizo sus primeros estudios de filosofía y teología en Würzburg, se especializó en Teología Pastoral, literatura Intertestamentaria y después en Nuevo Testamento en la Universidad de

Münster (1964-1970) En 1967 se casó con Frances Fiorenza, un teólogo de Estados Unidos. En 1970 ejerce la docencia en la universidad católica de Notre Dame in Indiana (USA) y en 1973 nace su hija. Consigue la cátedra de Nuevo Testamento en la Episcopal Divinity School de Harvard, Massachusset. A comienzos de los años 70 tiene relación con una red de mujeres (Women's Caucus) que había fundado la Society of Biblical Literature, mediante la cual, según sus propias palabras, se convirtió en una verdadera teóloga. A partir de 1988 es profesora Krister-Sthendahl de la Divinity School de Harvard hasta nuestros días.

A finales de los años 80 fue directora de un programa de Teología Feminista de la Liberación, una corriente que ha dejado una profunda huella en su pensamiento y en toda su obra. Tres universidades norteamericanas y una europea, la han distinguido con el Doctorado Honoris Causa (St. Joseph's College, Connecticut, 1988; Denison University, Ohio, 1989; St. Bernard's Institute, Rochester, 1990 y Theological Faculty, University of Uppsala, Sweden, 1995) y a lo largo de su trayectoria ha recibido numerosas distinciones y grados académicos. Entre los premios quiero destacar, por pura empatía, el *Teresa de Ávila*, concedido por la Conferencia para la ordenación de mujeres de Long Island en 1989, así como el premio de arqueología bíblica otorgado en 1995. Ha sido la primera mujer presidenta de la Asociación de Teólogos Americana, y ha viajado por el mundo entero llevando su pensamiento teológico feminista. Además de pertenecer a numerosas y prestigiosas asociaciones bíblicas y de teología feminista, ha formado parte del proyecto de traducción de la Biblia con lenguaje inclusivo, así como de otros proyectos, muchos de ellos audaces y conflictivos. También son numerosas y prestigiosas las revistas de cuyo consejo editorial ha formado parte o que ella misma ha dirigido durante un tiempo. Pero lo que aquí nos interesa es sobre todo su obra escrita, que se cuenta en 17 libros hasta el 2000 y cientos de artículos, en libros y revistas, así como editora y coeditora de libros.

2. LÍNEAS GENERALES DE PENSAMIENTO

En distintas ocasiones he oído comentar que en realidad Elisabeth Schüssler Fiorenza tiene un único libro, punto de partida de su pensamiento original, "En memoria de ella", publicado en 1983 y traducido en numerosos idiomas a lo largo del planeta. Toda su producción posterior, dicen, no es más que la sucesión de leves ondas expansivas en torno al núcleo primitivo, un juicio tendencioso que expande la idea de que se trata de una autora que no ha evolucionado y, por lo tanto, no ha creado nada nuevo desde entonces. A la

par (y no por casualidad), colegas exegetas bíblicos, han difundido la idea de la progresiva radicalización de su ideología feminista que, según ellos, la ha ido apartando de la misma exégesis bíblica, que es su campo de especialidad. Entre sus colegas tanto ella como su teología son, como puede deducirse, residentes extranjeras.

La supuesta circularidad de su pensamiento y su obra, no sólo no indica estancamiento de su producción original, sino que se configura a través de un modo de evolución en espiral. La dificultad para percibir dicha evolución refleja, sin duda, a sus lectores y lectoras, muchos de ellos estancados/as en la primera obra, al no seguir las siguientes, y perder el hilo de la continuidad expansiva de su pensamiento. Se han incapacitado para percibir sus rupturas y la emergencia de novedad presente en su obra. No es extraño que les suceda como a la zorra de la fábula de Samaniego (“las uvas están verdes”).

Intentaré mostrar el pensamiento de esta autora mediante un breve acercamiento a sus contextos, diálogos, apoyos, fuentes, y a través de una somera introducción a las líneas maestras más originales que atraviesan su obra. La complejidad de esta misma obra y su amplitud impiden una mayor pretensión por mi parte.

2.1. Contextos, diálogos, apoyos y fuentes

Enraizada en una sólida formación filosófica, que se convierte en sustrato nutriente de su trabajo, permitiéndole el diálogo crítico con autores y autoras contemporáneas, su obra teológica se gesta en contextos organizados, a mi modo de ver, en torno a dos grandes ejes que, a su vez, se diversifican: el feminismo político de la liberación y el feminismo político utópico, ambos en el seno del feminismo de la igualdad, convergentes en numerosos puntos, pero lo suficientemente diversos como para no encerrarse en sus límites.

En cada uno de dichos contextos encontramos unas fuentes, apoyos y diálogos cuya diversidad y amplitud no deja de sorprender. Me veo obligada a distinguir, que no separar, sus diálogos teóricos de sus diálogos prácticos. La autora establece un diálogo continuo *en el mundo teórico* con los grandes filósofos europeos, herederos de la Ilustración, a la par que con las grandes filósofas feministas; con los teólogos consagrados del siglo XX y con las teólogas de su época. Dialoga con los psicólogos, psicólogas feministas, historiadoras/es, sociólogos/as, con autores y autoras punteras en los nuevos paradigmas emergentes, creando una tupida red interdisciplinaria sin dejar de atenerse estrictamente a su propio método teológico, hermenéutico que, como veremos, es una de sus aportaciones originales. Dialoga sin cesar con la teología contemporánea académica, especialmente con las teólogas occidentales, con

la teología feminista afroamericana, afroasiática, mujerista, womanista y latinoamericana, de generaciones posteriores a la propia.

En el *ámbito más práctico* Elisabeth Schüssler Fiorenza dialoga con los movimientos feministas laicos, los movimientos de mujeres a pie de calle y con las mujeres cristianas, básicamente, que reivindican sus derechos en sus iglesias. Aunque católica, nuestra autora ha establecido un diálogo honesto y productivo con las otras confesiones cristianas y con algunas teólogas de otras religiones. En su extensísimo curriculum aparece lo mismo dando una conferencia en las universidades civiles o confesionales más prestigiosas del mundo, que en un barrio, parroquia o centro cívico, a un grupo de mujeres. De este modo, a la par que difunde su pensamiento, lo va retroalimentando desde la vida y con la vida de las mujeres que buscan un mundo mejor y se comprometen en la lucha por conseguirlo. La transversalidad del feminismo y de la teología de la liberación, le impide dejar de lado el mundo de los que ella llama *no-personas*, preferible para ella a la categoría de pobres, pues *no-personas* visibiliza mejor y de manera más inclusiva la degradación a la que sometemos a la mayor parte de la humanidad.

Los contextos, diálogos y apoyos nos llevan hasta las fuentes y pilares de su obra: las experiencias de las mujeres y la Biblia judeocristiana. La radicalidad de su crítica feminista presente en toda su obra ofrece una visión peculiar de su fe. Sólo quien se siente profunda y sólidamente fundada puede hacer esta tarea. Es decir: para realizar una crítica tan demoledora como la suya, seguir perteneciendo a la iglesia católica como miembro de pleno derecho, que es como ella se siente, y permanecer en la herencia de los y las antepasadas, tal como se sitúa, es preciso tener los profundos cimientos creyentes que la caracterizan, pues no debemos olvidar que la teología es un pensamiento creyente.

2.2. Contribuciones

Las contribuciones de su línea de pensamiento teológico se refieren a tres grandes áreas, la de los contenidos, la de su metodología y la epistemológica.

Entre sus *contenidos* voy a destacar solamente algunas de las categorías ejes de su teología. Una de ellas corresponde al marco teológico feminista del utopismo: la *ekklessia gynaikon* o iglesia-asamblea de las mujeres, que enraizada en la tradición heredada, tiene la facultad de abrir y construir el futuro. Una segunda: *la Sofía*, hace referencia a una corriente del pasado que llega hasta el día de hoy como sustrato que alimenta la experiencia creyente y la lucha activa de las mujeres cristianas. La tercera: la *residente extranjera*, se incluye en el ámbito de la experiencia de frontera en la que nos encontramos no sólo

las feministas, sino sobre todo las teólogas feministas cristianas católicas y la misma teología feminista. Diré una palabra sobre cada una.

La *ekklesia gynaiikon* o *iglesia de las mujeres*. El término *ekklesia* en su acepción griega original, que significa asamblea, es una categoría que Elisabeth Schüssler Fiorenza comienza a diseñar en su libro “En memoria de Ella”. La autora la concibe como una idea-memoria de las mujeres de aquellas formas más democráticas eclesiales anteriores a los procesos de repatriarcalización que se dieron en los dos primeros siglos de nuestra era. Sin negar su conexión con la experiencia de las mujeres discípulas de Jesús y testigos de su muerte-resurrección, se trata de una categoría más política y civil que religiosa. Hoy esta categoría es una esperanza ante la situación que viven las mujeres en la iglesia, una esperanza y alternativa a lo que todavía no es, pero puede ser. En su obra “Bread not Stone”, la autora coloca esta categoría en el centro de su proyecto de interpretación bíblica feminista, explicitando que no se trata de una categoría excluyente, sino inclusiva. Más adelante subraya esta inclusividad en el juego de palabras que supone la frase en inglés y que ella subraya colocando una raya que no es de separación, sino de vinculación, entre *wo* y *men*, *wolmen* para visibilizar dicha inclusividad. En la línea posterior de *La Ciudad de las Mujeres*, de Cristine de Pizan, la *ekklesia gynaiikon* es el producto, a la par, de la reimaginación crítica y de la proyección imaginativa. Una categoría en la cual el presente se concibe críticamente al servicio de una transformación y de una visión esperanzada de un futuro posible. Es un espacio retórico feminista desde el que hablar, autorizadamente, discursos políglotas. Para nuestra autora *ekklesia gynaiikon* se revela como una categoría multivalente que describe conjuntamente una organización comunitaria sociopolítica en el pasado y en el presente, que encierra una idea crítica para la plena liberación de todas las personas, todavía no realizada.

La figura de la *Sofia*. En sus obras, a partir de “En Memoria de Ella”, Elisabeth Schüssler Fiorenza, encuentra y acrisola otra categoría que atraviesa su pensamiento en la perspectiva crítica deconstructiva y, sobre todo, reconstructiva. Se trata de la *Sofia*, categoría multivalente como la anterior, y de enorme impregnación mítico-simbólica-histórica, tanto desde el mundo helenista y grecorromano, como desde el judaísmo tardío, que de diversas maneras llega hasta hoy. La *Sofia* es tanto una figura de la mitología griega, como una corriente incorporada por el último judaísmo (antes de nuestra era), cuyas connotaciones femeninas y de experiencias de mujeres, tratadas con mucha ambivalencia en los libros sapienciales (Sabiduría, Proverbios, Qohelet, Ben Sira...) es recuperada por la figura de Jesús y su movimiento

según las narraciones evangélicas. La autora, por su parte, recupera a Jesús como Sabiduría de Dios, rompiendo la identificación entre su persona y su movimiento, por un lado, y la masculinidad y uso patriarcal, por otro, a la par que recupera la dimensión reflexiva y luchadora por la transformación de la realidad, proveniente de toda esta corriente. La autora utiliza esta categoría para referirse al proceso de discernimiento crítico de la presencia de la Ruah o Espíritu en la *ekklesia de las mujeres*, que es decir, el pueblo de Dios-Sofía que son las mujeres.

La tercera categoría que destaco es la expresión *residente extranjera* que la autora utiliza para describir a la teología feminista y a la teóloga feminista. La expresión hace referencia a esa situación según la cual las teólogas feministas somos a la vez miembros y excluidas de la teología. En este sentido propone la estrategia del *bilingüismo intelectual* que implica aprender y hablar dos lenguas, la de los “padres”, propia de la teología tradicional, patriarcal y la mayor parte de las veces misógina, y la de las teólogas, madres de la tradición y feministas, urgida como se ve a entablar diálogo crítico, deconstructivo y constructivo, con unos y otras. Pero la autora va más allá y propone la metáfora de la *residente extranjera* como apta para describir un movimiento y una política feminista de liberación en el seno del mundo académico y de la iglesia. Dentro de un sistema teológico patriarcal (kyiriarcal, lo llama ella), la teología feminista se encuentra con un lenguaje que no le es propio, pero del que no puede prescindir. Se encuentra con un entorno y unos contenidos que la excluyen, pero sin los cuales le resultará imposible el diálogo necesario para acercarse al horizonte de la *ekklesia gynaiikon*. La autora analiza la situación actual de muchas teólogas a partir de esta categoría analítica que le permite descubrir y discernir, por ejemplo, a las que son residentes extranjeras, pero hablan el lenguaje teológico de “los padres” *sin acento extranjero*, corriendo el peligro de enmudecer sus voces y acentos propios. Es el lenguaje fronterizo de *la Sofía*.

Categorías, estas tres, que se convierten así mismo en instrumentos teológicos feministas para la transformación de la realidad. Pero ¿a través de qué modos, o con qué metodología se puede acceder a estas categorías y qué uso darles?

Contribuciones metodológicas. La contribución metodológica propia y original de Elisabeth Schüssler Fiorenza es el círculo hermenéutico creado por ella que consiste en 7 momentos, que ella asemeja a una danza en donde cada movimiento genera el siguiente y en el que unos dependen de otros, de aquí que no pueda hablarse de ellos, estrictamente, en un sentido de rígida precedencia. La lógica no es la pura linealidad de causa-efecto, sino

que se parece más a la lógica sistémica de codependencias propias de un ordenamiento circular, o, mejor, en espiral. Estos pasos o movimientos son la *hermenéutica de la experiencia* (pilar básico de la metodología feminista, “lo personal es político”, como lugar primero desde donde leer la Biblia), la *hermenéutica de la ubicación social* (análisis de la experiencia de las mujeres dentro y condicionada por el lugar social de cada cual y desde donde se lee la Biblia), la *hermenéutica de la sospecha* (metodología que interroga los supuestos dados y de sentido común, la literalidad y positivismo histórico con que se suele leer la Biblia), la *hermenéutica de la evaluación crítica* (análisis crítico de los contextos bíblicos y de multiplicidad de sentidos que se encuentran en muchos de ellos), la *hermenéutica de la imaginación creativa* (despliegue de la visión utópica y los sueños que se generan a partir de los textos para la emancipación y liberación de las mujeres y las no-personas), la *hermenéutica del memorial y la reconstrucción* (recontextualización del texto patriarcal bíblico en sus contextos, al aquí y ahora, dentro de un modelo sociopolítico religioso e histórico de reconstrucción, que permita hacer visible y audible lo invisibilizado y silenciado), y la *hermenéutica transformadora* (exploración de acciones orientadas al cambio, alentadas por el Espíritu/Sabiduría que crea un espacio de audacia, esperanza y lucha por la justicia).

Contribuciones epistemológicas. Elisabeth Schüssler Fiorenza, ha colocado la teología feminista en una determinada teoría del conocimiento, el *utopismo*, que atraviesa toda su obra, partiendo de apuntes escatológicos, del *ya-pero todavía no* que caracteriza el movimiento de Jesús y que coloca cualquier realidad en la histórica cotidianidad, sin encerrarla en ella, enlazándola con la corriente utópica del feminismo.

3. REPERCUSIONES

La figura de esta teóloga ha tenido repercusiones concretas que se dejan sentir en diferentes espacios como son el eclesial, el académico y el feminista.

La iglesia, entendiendo con ella la jerarquía católica, ignora en su mayor parte a la autora y su obra. En alguna ocasión, sin embargo, la ha situado en el feminismo radical, inaceptable por tanto. No es casualidad que Elisabeth Schüssler Fiorenza ejerza su docencia como catedrática en una universidad protestante.

El mundo académico teológico, sin embargo, no es así de tajante y los especialistas en exégesis, interpretación y teología bíblica no pueden prescindir de su obra, y aunque a regañadientes, reconoce en ella una autoridad. Así lo muestran los premios y distinciones de que ha sido objeto en prestigiosas

universidades, facultades de teología y diferentes centros docentes de estudios superiores a los que me he referido al comienzo. En la especialidad bíblica, ningún estudioso o estudiosa del Nuevo Testamento que se precie puede dejar de tenerla en cuenta. En sus últimas publicaciones (“En memoria de ella”, 1983 “Jesús hijo de Miriam, Profeta de la Sabiduría” 1994 y “Jess y la política de la interpretación”, 2000) ha dialogado críticamente con toda la corriente en boga del Jesús histórico y las metodologías que pretenden reconstruir los entornos antiguos en los que surgió la figura de Jesús, su movimiento y el cristianismo primitivo. El diálogo se ha convertido en una abierta confrontación, que deja al descubierto, como pretendía la autora, la ideología patriarcal y sexista, encubierta, de grupos y producción exegética teológica que ha adquirido un gran prestigio y que se encuentra detrás, como apoyo científico, de cierta literatura de divulgación actual acerca de temas que en este momento encandilan mundialmente al público (sobre manuscritos del Mar Muerto, la figura histórica de Jesús, las supuestas conspiraciones que ocultan datos antiguos, María Magdalena...).

Pero donde las repercusiones han sido muchas y de distinto signo es en el feminismo, en la teología feminista y la teología hecha por mujeres. Rara es la teóloga, sea biblista o especialista en otras disciplinas, que no la cita y la tiene en cuenta. No se trata de un diálogo fácil el entablado con las otras teólogas feministas, pues desde la primera obra en este sentido, “En memoria de Ella”, Elisabeth Schüssler Fiorenza ha machacado prácticamente a todas sus colegas. Su crítica implacable, sin embargo, al ser leal, abierta y honesta, no ha convertido a sus colegas en enemigas, sino en estimulantes y creativas interlocutoras a las que la autora reconoce autoridad y, por eso, critica. Esta confrontación se pone de manifiesto a partir de su modo de entender el feminismo, radical según algunas, y a partir de su crítica al positivismo histórico, en el que coloca a una luz clarificadora y chivata, como si de un test se tratara, los intentos deconstructivos y reconstructivos de las teólogas, especialmente de las biblistas. A la par, ha ido incorporando a su reconocimiento y a su crítica a numerosas autoras que han ido surgiendo desde muy diversos lugares, de manera que en su obra se percibe la universalidad inclusiva que su *ekklesia gynaikon* propugna. Sus estudios son ejercicio práctico de la asamblea democrática de mujeres, inclusiva, utópica, que se encuentra en el *ya-pero todavía no*. Su comunidad científica está constituida por las residentes extranjeras que se atreven a hablar la lengua de los padres con su propio acento extranjero, en la pretensión, utópica de nuevo, de transformar este mundo en un espacio de libertad donde todos los sujetos puedan acceder

a la condición de personas que, para ella, como creyente católica, significa ser plenamente una hija e hijo de Dios.

CONCLUSIÓN

Termino con un par de observaciones:

1.El panorama que observo a mi alrededor en lo que a intelectuales se refiere, que se proponen a sí mismas como pensadoras y autoras con perspectiva de género y/o feministas, me preocupa. He aprendido, de la mano de pensadoras como Elisabeth Schüssler Fiorenza, que ninguna autora puede mostrarse feminista si no lo es. Para serlo es preciso pasar por el proceso biográfico de hacerse feminista y esto, la verdad, lo consiguen pocas mujeres y casi ningún varón. Tener a una pensadora europea en Norteamérica que como feminista es una *residente extranjera* supone para mí, desde la perspectiva intelectual y desde mi trayectoria biográfica, un verdadero estímulo.

2.La teología feminista de Elisabeth Schüssler Fiorenza tiene mucho que enseñar a la teoría feminista general. No sólo porque ha acuñado categorías propias, sino porque el conjunto de su obra, incluyendo la dimensión religiosa y la reflexión teológica desde unas fuentes tan arcanas y universales como la Biblia, es una aportación imprescindible para el pensamiento feminista. Lamento que tantas colegas de la teoría feminista no la hayan tenido en cuenta y agradezco la posibilidad de haberme formado a la luz de la lectura de sus libros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Priester für Gott: Studien zum Herrschafts- und Priestermotiv in der Apokalypse*, Münster, Aschendorff, 1972.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *In Memory of Her: A Feminist Theological Reconstruction of Christian Origins*, New York: Crossroad Publishing Co., 1983; traducción española: *En Memoria de Ella*, Bilbao, DDB 1987.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Bread Not Stone: The Challenge of Feminist Biblical Interpretation*, Boston, Beacon Press, 1985.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Revelation: Vision of a Just World*, Minneapolis, Augsburg Fortress Press, 1991; traducción española, Apocalipsis: Visión de un mundo justo, Estella: EVD, 1997.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *But She Said: Feminist Practices of Biblical Interpretation*, Boston, Beacon Press, 1992; traducción española: *Pero ella dijo. Prácticas feministas de interpretación bíblica*, Madrid, Trotta 1996.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Discipleship of Equals: A Critical*

Feminist Ekklesiology of Liberation, New York: Crossroad, 1993.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Jesus. Miriam's Child, Sophia's Prophet: Critical Issues in Feminist Christology*, New York: Continuum, 1994; traducción española: *Cristología feminista crítica. Jesús, hijo de Miriam y profeta de la Sabiduría*, Madrid, Trotta, 2000.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Sharing Her Word: Feminist Biblical Interpretation in Context*, Boston: Beacon Press, 1998.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Rhetoric and Ethic. The Politics of Biblical Studies*, Minneapolis: Fortress, 1999.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Jesus and the Politics of Interpretation*, New York: Continuum Fall 2000.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth, *Wisdom Ways. Introducing Feminist Biblical Interpretation*, New York: Orbis Book 2001; traducción española, *Los caminos de la sabiduría. Introducción a la interpretación bíblica feminista*, Santander, SalTerrae 2003.

LAS VERDADES CRUELES DENTRO DE LA PROSA DE GERTRUD KOLMAR

Stefhan NIENHAUS

Universidad de Foggia

(Traducción de Ana Victoria Eugenia de Zayas Enriquez)

I.

“La historia contemporánea se ha hecho solo para el estómago”, dice Jean Paul. La historia de la humanidad no está determinada solo por la lucha entre los hombres sino sobre todo por la batalla contra los animales. Una batalla ganada, pero con una victoria de Pirro. Quien hoy quisiera mostrar a sus hijos la vida de los animales, no debería llevarlos al zoo sino a un criadero de pollos.

Las poesías de Gertrud Kolmar (nacida en 1894 y muerta en 1943 en un campo de concentración de Auschwitz) dan voz a la criatura muda, dominada, asesinada y domesticada. En una de sus más bellas composiciones, “Stemma di Altenburg”, habla una cabeza de alce:

Vado per una terra che già più non esiste;
ché la mia terra è solo una parte di me,
si come io con questa testa, pale e garrese
sonouna goffa, stolidia bestia spaventosa.
(...)

Sono il selvatico, l'opaco, ch'era battuto,
che si abbatteva perché estraneo e muto;
quel che abile e affranto trascina carri e aratro
agghinda d'un collare sgargiante l'assassino.

La potenza degli animali li ha spaventati, l'astuzia uccide la loro ingenua mansuetudine:

così che crepi, ferita e straziata a morte,
l'infanzia della terra. Che non esiste più.

El principio poético de Kolmar es la alegoría entendida en el sentido de Walter Benjamin, es decir, como representación del no ser, de lo perdido y de las ruinas. Sus figuras son alegorías de lo olvidado y de lo inconsciente, que en sus versos encuentran la palabra para despertar la memoria de un crimen que ya se ha convertido y que por lo tanto es irreversible.

En los versos de su poesía, -si se realiza una lectura atenta como diálogo íntimo entre el yo del autor y el tú del lector- puede suceder el milagro de la reconquista del alma ingenua e indefensa de la infancia de la tierra. Kolmar estaba convencida de que las mujeres, a pesar de ser capaces de abandonarse totalmente y de “entregarse” al otro, tienen mayores esperanzas de lograrlo.

“Me tienes completamente en tus manos”. -dice el primer verso de la poesía “La poetessa” del ciclo “Ritratto di donna”-

Come quello di un minuscolo uccello, batte il mio cuore
nel tuo pugno. Tu che leggi, sta attento
perché vedi, stai sfogliando una creatura.
Ma se per te è fatta solo di cartone,

fogli stampati e colla, allora resta muta,
non ti colpisce col suo grande sguardo
che dai neri segni guarda cercando;
allora è solo una cosa con il destino di una cosa.
(...)

Chi dovrebbe sperare se non una donna?
Il suo intero mondo è quel solo: “tu...”
(...)

L'uomo è molto più saggio di noi.
Nei suoi discorsi parla della morte,
della primavera, delle industrie, del tempo.
Io dico: “tu...”, solo e sempre: “tu ed io”.

Kolmar sabe que las palabras a menudo, quizás de todas formas, quedarán sin respuesta, solamente como un murmullo más en el bullicio cotidiano de la eterna comunicación: Du hörst, was spricht. Vernimmst du auch, was fühlt? (Tú sientes lo que dice,¿ pero percibes también lo que se oye?).

II.

Muerte y asesinato son los leitmotive de los versos de Kolmar, y de muerte, suicidio y asesinato hablan sus dos textos en prosa. La historia “Susanne” narra el trágico final de una joven que debe morir ya que persigue hasta la

locura a su amor. En la novela “Eine jüdische mutter” (Una madre hebrea) la protagonista se suicida porque no soporta ser abandonada por su amante. A primera vista, historias de amor que parecen sacadas de alguna crónica de sucesos. En realidad, en los dos casos se relata de personas “diferentes” que no son capaces de “funcionar” respetando las demandas de un mundo monótono; personajes femeninos que poseen una personalidad demasiado grande como para poder encontrar una escucha adecuada. Los hombres que encuentran, solo notan el calor de sus cuerpos y no el ardor de sus almas.

En los textos de Kolmar, la psique de las mujeres ha conservado aspectos animales, y por ello su instintivo comportamiento se tropieza con el mundo civilizado, con sus leyes y normas que intentan en primer lugar suprimir y controlar esa parte de la naturaleza humana legada a su origen animal.

III.

El estilo narrativo de la novela, está determinado por paisajes y ambientes alegóricos y por fuertes contrastes que usan imágenes y un lenguaje que se adentra hacia una prosa fuertemente poética. Los lugares donde se desarrollan son sombríos y hablan de tristeza y de decadencia. Cuando empieza el primer capítulo, se pasa con gran maestría retórica, siguiendo el modelo de la técnica cinematográfica, de la totalidad del paisaje al primer plano de la protagonista. El lector se ve introducido en la penuria de los barrios marginales berlineses. Con el vaivén del tranvía se descubre el ambiente enmohecido (“muffiges”) de los bloques de viviendas en los barrios populares, de los jardines sin cuidar (“pfleglos”), de los pequeños chalet para llegar al final a las huertas de periferia (“Schrebergärten”). De vez en cuando hay algún espacio desierto (“öde”) con unos árboles bajos que bajo un cielo azul podrían parecerse a los pinos del campo italiano, pero que bajo el gris de las nubes y azotados por el viento hablan solo de las calles periféricas de Charlottenburg.

Este escuálido contexto se contrasta fuertemente con la descripción de la protagonista, alta y esbelta, vestida con un elegante abrigo azul oscuro. Y también el silencioso palacio donde vive, aunque arruinado y decadente se distingue por algo de monacal, posee la paz, el aislamiento y la segregación de una abadía, algo de un sueño, de un pasado, un refugio del mundo ruidoso y sucio.

La narración prosigue a través de continuas oposiciones: la decoración de pequeño burgués, contrasta con el aspecto simple y fuerte de la mujer. Su compostura, seria y casi dura, se opone a la despreocupación de si hija que tiene una cara redonda, fresca y dulce como una fresa. Solo la niña logra durante un segundo arrancarle una sonrisa a su madre.

Este idilio apartado se ve amenazado por el corrupto y violento mundo de la metrópolis. Un pedófilo rapta y viola a la niña y muchas horas después de haber desaparecido la encuentra la madre en uno de esos típicos lugares de paisaje degradado, y llena de basura de la periferia, también ella desechada como inmundicia. Semimuerta, ha perdido la lengua y solo logra emitir gritos de dolor. La madre, viéndola en ese estado, destruida como persona y aterrorizada ya para siempre ante cualquier rostro humano -porque un rostro humano le había hecho algo horrible y ahora sentía pánico delante de todos- la envenena.

Esta es la dramática historia del primer libro. La macro estructura de la novela consiste en un tríptico de tres libros. El primero narra la tragedia que hemos resumido; el segundo libro, nos habla de la sed de venganza por parte de la madre, Martha Wolf; el tercero habla del amor, el abandono y el suicidio de la protagonista. Con un riguroso paralelismo, la culminación de la acción siempre se coloca al final de los libros: el infanticidio, la madre que se hace prostituta con tal de vengarse; el suicidio. La composición teatral es evidente, con desenlace y solución de la acción en las últimas escenas del tercer acto. El lector se da cuenta de que el momento más dramático que conduce a la catástrofe no está representado por las atrocidades de homicidios o suicidios sino por -aunque sea ilusoria- la (re) apertura de la protagonista al mundo. Es decir, por el hecho de que Marta, casi a su pesar, se da cuenta de que se ha enamorado de aquel hombre que solo debería ser un "cliente" más; al que ha pagado con su cuerpo para que busque al culpable de la desgracia de su hija. El amor no correspondido, el sentirse rechazada por el único hombre al que había decidido no solo dar su cuerpo sino abrir su alma y confesarle incluso su terrible secreto de homicida, sentirse humillada y abandonada es la catástrofe que abre los ojos a Marta sobre su condena de ser considerada para siempre "die Fremde", la extraña, un ser que asusta a los demás o -en el mejor de los casos- despierta una curiosidad exótica. Para el amante, ella es un "vampiro", algo inhumano y animal, dotada de una fogosidad sexual que atrae pero también asusta. Ya antes había sido abandonada por su marido, es más, él había huido de ella, juzgándola como una mujer que solo entrega su cuerpo, pero no abre su alma.

En realidad no tengo una mujer, tengo solo una amante'; decía la verdad. Ya que ella vivía con él solo durante el periodo de la noche; con una sonrisa la llamaba Vesuvio o Etna o Cracatoa, porque su abrazo se parecía a la erupción de un cráter aparentemente tranquilo que escondía el fuego (...)

Había algo raro, extraño, algo... estaba buscándole un nombre adecuado. Quizás era esto: que ella tenía sangre diferente, que era judía.”

El contexto no solo no contradice este parecer, sino que lo confirma explícitamente. Por ello, por ejemplo, ella no admite que su hija sea bautizada, a pesar de no ser una judía practicante que nunca asiste a la sinagoga, “no abandonaba la fe. (...) Ésta era para ella como la piel, vulnerable pero incontrolable, inseparable”. El que sea judía, parece ser la explicación de su diversidad. El título ya lo especifica, no habla de “Una madre” pero de una madre judía. La primera edición aparecida en el ’46 en el país del holocausto, había censurado el adjetivo por motivos de pudor y vergüenza. “Ebreja” no es para nada un epíteto hedonístico; uniendo la diversidad al judaísmo, la novela de Kolmar precede la célebre parábola de Max Frisch “El judío de Andorra” en la cual un hombre que no es judío sino como sus paisanos está convencido de serlo y acepta como legítimo que lo traten de forma distante y sospechosa apropiándose poco a poco de todos los comportamientos y rasgos caracteriales que según los prejuicios forman parte de la naturaleza judía. En el texto de Frisch, después del final atroz del presunto hebreo se descubre que solamente era un ciudadano cualquiera de Andorra, abandonado por su madre de niño pero igual que todos los demás. Del mismo modo, también la diversidad de Martha Wolg radica solo aparentemente en su ser hebrea, porque ella sí es diferente de los demás; pero lo es porque no toma parte de los entretenimientos y del modo de pensar superficial de los demás. Ella es sólo una persona que piensa y medita sobre la vida. No obstante, la presión del mundo alrededor, la que atribuye a sus raíces hebraicas todo aquello que es característico en ella, que la distingue de los demás, es muy fuerte. El marido, los suegros y también el amante la explican de esta manera; refiriéndose a su gran energía sexual, el amante la interroga:

“¿Quién te lo enseñado?

- Mi sangre

- No te creo.

- ¿Has tenido otros amantes? Pero te gusta hacer el amor conmigo. Eres una puta. Callando ella mueve la cabeza. “Eres judía”. Ella se gira, camina delante de él con paso rápido”.

La sensualidad femenina es interpretada como identidad de la raza, la posesión de intuición y de sensibilidad por el mundo natural, como brujería.

Después de haber conocido sus orígenes judíos, un extranjero español que la ha visto por primera vez en su vida, piensa enseguida poder interrogarle sobre misteriosos secretos, magias y rituales secretos de los judíos. “Medea” la llama el marido y le parece una salvaje cuando no lo deja ni siquiera acercarse a la hija recién nacida, y lo aleja “con una mirada extraña e inquieta como si fuera un mamífero que temblando defiende a su cachorro. Pero más bien es él, el hombre alegre que conoce el mundo, que ante ese ser distinto actúa de modo de un modo salvaje, violento. Cuando levanta la mano contra ella —a causa de la desesperación que siente por no entenderla y no por demostrar la superioridad de su fuerza física— ella se construye “un muro mágico sobre el que se resbala el hacha, el muro se retira y el golpe queda en el vacío, el brazo le dolía a él y ella en cambio estaba ilesa porque se había elevado como una torre”. La magia consiste en la fuerza de su interior y no como piensan los demás en exóticos trucos y rituales que los judíos debieron haber conservado de sus orígenes orientales. Su existencia retirada le sirve como escudo ante un mundo violento. Su ser es doblemente extranjero: como hebrea y como mujer.

Incapaz de encontrar la llave y atemorizado por su altura, el mundo indiferente ha hecho que se derrumbe la torre. Una mujer como Marta Wolg no puede encontrar a ningún interlocutor; su suicidio es una forma de reencontrarse con su hija muerta, es decir, a la única persona que le importaba:

“A ella no le parecía ni extraño ni increíble el hecho de abrazarla de nuevo. Estaba simplemente allí. Cuando vio que el hombre extraño se alejaba y que la puerta ya no estaba cerrada volvió inmediatamente con su madre, con esa simplicidad, sin vacilaciones, como los niños hacen las cosas”.

La novela se termina con un suceso de crónica. No habla del suicidio de Martha, sino de la muerte de otra persona cualquiera, de la que los periódicos mencionan el nombre y apellido y nada más. La muerte de Martha, en realidad, para los demás no tiene nada de especial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FRANTZ, Barbara C., *Gertrud Kolmar's prose*, New York, 1997.
KOLMAR, Gertrud, *Eine Mutter*, München 1965.
KOLMAR, Gertrud, *Briefe an die Schwester Hilde*, München 1970.
KOLMAR, Gertrud, *Briefe*, Göttingen 1997.

- KOLMAR, Gertrud, *Die Frau und die Tiere*, Berlin 1938.
KOLMAR, Gertrud, *Gedichte*, Berlin 1917.
KOLMAR, Gertrud, *Mundos*, El Acantilado, Barcelona, 2006.
KOLMAR, Gertrud, *Nacht*, Verona 1994.
KOLMAR, Gertrud, *Preussische Wappen*, Berlin 1934.
KOLMAR, Gertrud, *Susanna*, Berlin: Herzzrasen Records, 2006.
KOLMAR, Gertrud, *Welten*, Berlin 1947.

LENGUAJE POÉTICO Y SOLIDARIDAD INTERSUBJETIVA EN LA NARRATIVA DE MARIANNE FRITZ ¹

Riccarda NOVELLO

Trieste

(Traducción de Leonarda Trapassi)

Im günstigsten Fall führt literarisches Schreiben und Lesen zu Erkenntnis
(Streeruwitz, 1997: 9).

En la literatura contemporánea de lengua alemana, quizá con mayor fuerza en el área austriaca, y en mayor medida en el caso de las escritoras, se registra una atención particular hacia las casi inacabables potencialidades creativas ofrecidas por el medio lingüístico, y además la tendencia hacia una lengua, una *deutsche Sprache* muy diferente del habla común (del Mehrheitsdeutsch), una lengua todavía en evolución, in fieri, una modalidad expresiva que pueda también remitir a un contexto extralingüístico, y sobre todo a una actitud dialógica de apertura hacia al Otro y de solidaridad intersubjetiva, como se lee, por ejemplo en la colección *Hexenreden*: «Eine neue Sprache müßte eine andere Verknüpfung von Subjekten darstellen können und in der Darstellung herstellen.» (Streeruwitz, 1999: 26).

Esta atención atrevida y progresista hacia el significado del pensamiento y del lenguaje poético lleva a reflexionar sobre las soluciones posibles que se ofrecen al individuo y a la colectividad frente a problemas de gran relevancia para nuestra época, como la violencia, que lleva inevitablemente a un endurecimiento, o incluso al agotamiento de los recursos, y a la idea de la creatividad como posible vía para salir de un “impasse” que no afecta sólo a las mujeres, sino al mundo entero y sus perspectivas de futuro.

En su breve ensayo, pero fundamental *On Violence* Hannah Arendt mencionaba el peligro representado por la hostilidad hacia el pensamiento, y, por otra parte, la importancia de las emociones, de sentir emociones verdaderas. La hostilidad casi instintiva de la mayoría hacia al individuo, escribe Hannah Arendt, siempre ha sido atribuida, desde Platón hasta Nietzsche, al

1) En esta contribución se retoman algunas ideas ya expresadas en el volumen *Das Leben in den Worten. Die Worte im Leben* (Novello, 2003), donde se intenta sugerir nuevas posibilidades interpretativas de las obras de Evelyn Schlag, Marianne Fritz y Marlene Streeruwitz.

resentimiento, a la envidia. Pero esta interpretación psicológica no toma en consideración un punto fundamental: radica en la naturaleza de un grupo y de su poder el dirigirse contra la independencia, que es propiedad del poder individual (Arendt, 2002: 48). Pero justamente “pensando”, el ser humano se produce a sí mismo, como recuerda Hannah Arendt parafraseando a Hegel y su sugestiva expresión *Sichselbstproduzieren*. Igualmente peligrosa es la ausencia de pensamiento y consecuentemente de emociones, que de por sí “[...] no causa ni promueve la racionalidad”. En conclusión, sigue Hannah Arendt, poniendo en guardia a sus contemporáneos, el alejamiento y la ecuanimidad frente a una tragedia insostenible pueden en efecto ser verdaderamente terribles (Arendt, 2002: 68).²

Justamente esta idea se puede reencontrar en la escritura de muchas autoras y muchos autores en la literatura contemporánea de lengua alemana, y en particular en los textos de la escritora austriaca Marianne Fritz, que a pesar de su gran producción es todavía muy poco conocida.³

Su vida retirada y para nada exhibida contrasta con los típicos mecanismos de visibilidad y marketing, y, por otra parte, es una prueba de la absoluta dedicación a un proyecto poético que la absorbe plenamente y de manera auténtica.: Marianne Fritz no escribe por una necesidad de “compensación”, no escribe para ser “visible” y obtener alguna ventaja. Su programa se sintetiza en la frase a menudo citada: “Das Werk soll für sich stehen, die Autorin anonym bleiben”.

Nacida en 1948 en Weiz (Estiria), en 1978 obtuvo el prestigioso premio Robert Walser, todavía antes de que se publicara su relato *Die Schwerkraft der Verhältnisse*. Desde entonces ha continuado trabajando sin pausa en su proyecto creativo: publicando *Das Kind der Gewalt und die Sterne der Romani*

2) Aquí Arendt retoma explícitamente a Noam Chomsky. Además la actualidad de las reflexiones de Hannah Arendt acerca de un desarrollo armónico de la sociedad, queda demostrada en un estudio reciente que subraya la importancia de la creatividad, entendida como capacidad de encontrar soluciones innovadoras para el espacio individual y público respecto a los esquemas tradicionales y como “receptividad intelectual, diversidad étnica, apertura política” (v. Florida, 2003).

3) Sus numerosas obras están publicadas en la conocida editorial Suhrkamp. La escasa notoriedad de la escritora es debida quizá también al hecho de que la escritora no concede entrevistas y conduce una vida muy retirada para no perder el ritmo de trabajo en el proceso de creación literaria: “Sie schreibt unermüdetlich an ihrem Werk. Interviews gibt sie keine, und ihre Wohnung verläßt sie nur selten, um in ihrem Schreibprozeß nicht gestört zu werden” (Horn, 1985).

(1989), y posteriormente *Dessen Sprache du nicht verstehst* (1986) y los ciclos *Naturgemäß I* (1996) y *II* (1998). Se trata de una serie de títulos que van a componer otras tantas piezas de un mosaico, o de un “Romanziklus”, un ciclo de novelas que Marianne Fritz ha titulado *Die Festung* con clara referencia al terrible y sofocador endurecimiento que cada “orden” definida lleva consigo inevitablemente, perjudicando la vitalidad y creatividad de las personas.

Quien escribe ha llegado casualmente a conocer los textos de Marianne Fritz, a través de un encargo de traducción de un fragmento extraído del relato *Die Schwerkraft der Verhältnisse*. El título del fragmento, publicado como texto autónomo, *Schnaps ist Schnaps, Dienst ist Dienst*, en efecto es una típica frase hecha: el relato de Marianne Fritz lleva a la escena, por así decir, la idea bien conocida de que “el poder está en el lenguaje”, y al mismo tiempo pone en guardia del peligro que representan justamente las fórmulas vacías, repetidas mecánicamente (“glätte Alltagssätze”), que con demasiada frecuencia esconden un vacío terrible del pensamiento y a veces ocultan incluso el intento de sofocar en los demás los recursos que la creatividad, y en particular la creatividad lingüística, puede y debe ofrecer para oponerse a la violencia en las relaciones interpersonales, a las injusticias personales y colectivas, a la obtusidad de quien pretende siempre llevar razón, simplemente porque es incapaz de activar un diálogo y reconocer al Otro.

La postura de la autora se concentra en un texto denso de significado, que puede ser asumido como punto de partida para leer sus escritos, pero también como reflexión significativa e ilustradora sobre la violencia que cada observación aparentemente „objetiva“ y sobre todo “definitiva” comporta de manera inevitable.

«Formularlebenslauf-Sicht, mein Gebiet ist's nicht.
Vielleicht befasse ich mich mit dem, was gewisse
Formulare, Dokumente, karteimäßig erfaßte Lebens-
läufe ausgrenzen, ausblenden, weglassen, nicht in
sich aufnehmen [...]» (Fritz, 1985:7).

Quien lee la prosa de Marianne Fritz tiene que saber reconocer que más allá de la superficie de frases hechas, de expresiones típicas del lenguaje burocrático, de formulaciones preconstituidas, más allá de esta “barrera” se esconde el palpitar de la vida real con sus infinitos matices.

La autora se propone efectivamente explorar el material narrativo que pueden ofrecer “die Leerstellen”, “das Nichtrelevante”, “das Weggestrichene”,

“das unerwähnt Geliebene”, “das Überflüssige”, “das Überzählige”, y, consecuentemente, afirma claramente estar interesada en todos aquellos aspectos de las existencias individuales que no pueden ser transmitidos (“vermittelt”) en formularios, contados (“weitererzählt”) en el pasaporte, contados de manera amena (“geplaudert”) en certificados, relacionados (“berichtet”) en documentos oficiales, etc. “[...] was in einem Lebenslauf drinnen stehen soll [...]” (Fritz, 1987: 7).

El lenguaje logocéntrico y racional, objetivo, de todos los que, ejerciendo un cargo o una función pública, reivindican el derecho a expresarse sobre la vida de sus símiles, de los así llamados “Mitmenschen” (“die Sprache der so genannten Sachkundigen, der Beamten, der Richter, der Richter, der Meinungsforscher, Politologen wie Soziologen”, Fritz, 1985:7), inevitablemente acaba por endurecer la multiplicidad de la vida real, palpitante, auténtica, sufrida y que sufre en la rígida sistematicidad de un “Orden”, de un “Sistema”, que, fundado justamente en el lenguaje, no es adecuado para hacer justicia a la vida verdadera (“das wirkliche Leben”) y ni siquiera quiere o puede quererlo, como continúa la autora en su carta de carácter poetológico:

«[...] Erlebnisse ? Schicksale ? Leiden ? Qualen ? Pein, Irrtümer, die BEZAHLT werden, erlitten werden; wahrscheinlich, denkbar ist es gewiß, >mache< ich gewisse Lebensläufe wieder zum Erlebnis ? [...]. (Fritz, 1985:7).

Desde los “curricula vitae”, desde la exactitud fría y despiadada de los documentos a la riqueza humana, emociones, particulares, sentimientos, pensamientos, sueños, de la vida real: ésta es la dirección indicada por Marianne Fritz, una dirección que es típica de una sensibilidad femenina, de todas las mujeres, o seguramente “en femenino”, es decir: la capacidad de sentir y actuar de forma diferente, dialógica, con una actitud que respeta el “Tú”.

Esta es la calidad específica que Konstanze Fliedl reconoce en los relatos del volumen citado, y que se puede definir como “Frauenliteratur” con referencia a una reflexión significativa y fundamental de otra gran escritora austriaca, Marie-Thérèse Kerschbaumer: [...] als Fähigkeit weiblicher Schriftsteller, gerade wegen der miserablen Voraussetzungen ihrer Arbeit eine spezifische sprachliche Sensibilität zu entwickeln.» (Fliedl, 1995: 238)⁴.

4) Konstanze Fliedl cita de Marie-Thérèse Kerschbaumer *Realismus oder Realismus?* [1981], en Kerschbaumer, 1989: 137 y s.

Estas autoras claramente no quieren suscitar en los lectores una actitud de compasión, y tampoco quieren ofrecer modelos de referencia cómodos: su atención se centra en los recursos prodigiosos del medio lingüístico, en este caso de la lengua alemana, es decir: “die Möglichkeit einer anderen Sprache”: «[...] die noch nicht regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen.» (Bachmann, 1978: 270)⁵.

Ahora bien, la búsqueda de una “andere Sprache” se ejemplifica en el relato “Die Schwerkraft der Verhältnisse” gracias al personaje femenino, demasiado femenino de Berta Schrei, que acaba sucumbiendo al peso dramático de las circunstancias, justamente porque a pesar de su sensibilidad e inteligencia no encuentra en el ambiente que la rodea ningún reconocimiento, ningún punto firme, ninguna ayuda, ninguna figura a la que se pueda referir, y la violencia “banal”, la obtusidad basta de quien la rodea acaba atropellándola, desencadenando en ella un terrible impulso autodestructor.

El artifice de su progresiva desorientación y de su fatal desasosiego es justamente la llamada “mejor amiga”, la Wilhelmine que marcha con paso seguro y le subtrae todas las perspectivas, hasta obtener todo lo que quería, el marido de Berta, Wilhelm, e incluso el collar con la imagen de la Virgen María, del que se ha sentido envidiosa desde el principio (“Die Kette mit der kleinen Madonna legte Wilhelm nicht ihr, sondern Berta um den Hals” (Fritz, 1978: 5).

El personaje de Wilhelmine, “determinada” y obstinada, encarna perfectamente la imagen de la mujer que sigue lógicas “masculinas”, lógicas de prevaricación y violencia para obtener lo que desea “conquistar”:

«Wilhelmine war in ihrem Element. Sie mußte Ordnung schaffen, die Verhältnisse ins rechte Lot bringen und den Unglücksraben Berta vor der Zweifel- und Grübelsucht Wilhelms in Sicherheit bringen» (Fritz, 1978: 98).

Por otra parte, ni siquiera después de haber roto el collar simbólico y de haberse unido al que antes era el marido de Berta, renunciará a actuar de forma agresiva: «Den Rest Wilhelminischer Energie vermochte sie in den ausführlichen Ehedisputen zu verbrennen» (Fritz, 1978: 9), y el pobre Wilhelm no tendrá seguramente una existencia feliz al lado de su nueva mujer.

La estrategia atentamente planificada y llevada acabo de Wilhelmine se

5) Konstanze Fliedl cita la famosa frase de Ingeborg Bachmann en la postfacción al volumen.

corresponde con una constante que, desgraciadamente, es real en la sociedad occidental, aparentemente tan atenta a las necesidades de las mujeres. Sobre todo en campo laboral, esta constante, o mejor dicho la necesidad de ser aceptada de manera paritaria por parte de un poder casi exclusivamente masculino, impone una adecuación a modelos que son extraños a la auténtica naturaleza de muchas personas: «[...] Um ernst genommen zu werden, muß sie reden wie ein Mann; tut sie das, gilt sie nicht als feminin, sondern maskulin, bestenfalls als Mannweib.» (Fritz, 1978: Hausherr-Mälzer, 1990: 146).

Por otro lado, si la mujer no quiere renunciar a características como la dulzura, la paciencia, el espíritu de comprensión, se encamina hacia el destino casi cierto de la incompreensión y la falta de escucha por parte de los demás:

«[...] ist feminin, d.h. liebenswürdig, charmant, unsicher und hilflos, dann wird sie nicht ernst genommen und braucht nicht gehört zu werden» (Hausherr-Mälzer, 1990: 146)⁶.

Las palabras de Wilhelmine que amenazan el equilibrio de Berta son terribles justamente porque son frases hechas, repetidas de manera obsesiva, y sin la menor duda: «So war eben Berta Faust. Immer mit dem Kopf woanders; nie in der Gegenwart». Y añade paradójicamente: «In ihrem Unglück hatte Berta ja das Glück, daß sie, Wilhelmine, anwesend war.» (Fritz, 1978: 6).

Entonces el relato de Marianne Fritz describe de manera magistral el proceso destructor al que Wilhelmine somete a Berta, y, en general, la peligrosidad de la tendencia a la agresión del prójimo aunque sólo verbal: «[...] die verbale Aggression ein gerichtetes, intentionales Verhalten, das darauf abzielt, die allgemeine, biologisch-psychologische "Fitness" einer Person zu beeinträchtigen» (Frank, 1992: 11).

La agresión verbal, la violencia verbal, aun en la manera más „banal“ de la repetición de frases hechas se corresponde entonces con una actitud intencional que mira a dañar el bienestar, el equilibrio psicofísico de una persona.

Entre las características que Hannah Arendt ha subrayado en su fundamental libro *Eichman in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, está justamente la incapacidad de entender los sufrimientos de los demás, es decir:

6) Hausherr-Mälzer se refiere a los trabajos sobre el tema publicados por Senta Trömel Plötz, y en particular al volumen *Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Fragüen in Gesprächen*, (1984), Frankfurt/M., Fischer.

“la casi total incapacidad de ver las cosas desde el punto de vista de los demás“ (Arendt, 2004: 55).

Hannah Arendt subraya en particular que el texto alemán del interrogatorio del nazista Eichmann constituye una verdadera mina para el psicólogo: a condición de que este sepa entender que el horror puede ser no sólo ridículo, sino incluso cómico. La jerga burocrática (*Amtssprache*) era en realidad su única lengua, como admitió durante el interrogatorio, porque, observa Arendt, él era realmente incapaz de pronunciar frases que no fuesen clichés. Cuanto más se le escuchaba, tanto más era manifiesto que su incapacidad de expresarse estaba estrictamente relacionada con una incapacidad de pensar, es decir: pensar desde el punto de vista de otra persona. Comunicar era para él imposible, observa la estudiosa, porque las palabras y la presencia de los demás, y consecuentemente la realidad como tal, no lo tocaban (Arendt, 2004: 56).

¿Cómo reaccionar a esta “Schwerkraft der Verhältnisse“ que se repropone demasiado a menudo en los regímenes totalitarios, o en sociedades simplemente obtusas y/o ancladas en prejuicios y normas que ya deberían estar definitivamente superadas?

Ahora bien, un ejemplo lo ofrece un relato más reciente de una autora alemana, quizá más conocida, Birgit Vanderbeke *Ich sehe was, was du nicht siehst*: aquí la protagonista es una mujer autónoma e inteligente que decide partir para huir de una realidad de infelicidad objetiva:

«Man kann einfach weggehen, dachte ich. Entweder man geht ein bißchen weg, oder man geht richtig weg, oder man bleibt» (Vanderbeke, 1999: 7).

Se trata de una mujer decidida pero amable, que no se deja confundir por las palabras de los demás, palabras que querrían limitar su independencia de juicio y de acción, por ejemplo, por las palabras de la madre que la pone en guardia contra los “peligros“ que podría encontrar:

«Meine Mutter wollte mit mir sprechen und wurde böse. Mir war es lieber, als wenn sie traurig würde. Sie sagte, da ist alles voller Atomkraftwerke. Es klang, als hätte ich die Atomkraft erfunden. Ich sagte, entschuldige bitte, ich glaube, es hat geklingelt» (Vanderbeke, 1999, 15).

La protagonista decide cambiar de vida antes de ver desvanecer cualquier perspectiva, y se muda con su hijo a un pequeño pueblo del sur de

Francia, donde la felicidad es fruto de la creatividad y del reconocimiento por parte de los demás, por parte de personas que aman conversar, saben sonreír y ser simplemente humanos, con una sencilla sensibilidad e inteligencia en la escucha del Otro:

«Zwei Kinder winkten von weitem, kamen heran, sagten, salut Nico, gaben uns die Hand und halfen uns beim Zusammensuchen der Hefte und Stifte und Malsachen und Turnschuhe, und nach einer Weile fand ich, es klang ganz normal, daß das Kind Nico hieß und andere Kinder ihm die Hand gaben, obwohl ich es noch nie erlebt hatte, daß sich Kinder die Hand geben.» (Vanderbeke, 1999: 81).

También en la relación afectiva con su compañero, la protagonista sabe aceptar la dimensión de la distancia temporánea como espacio que simboliza el respeto recíproco, y en vez de utilizar el verbo modal „müssen“, se limita a ofrecer amables consejos („Das solltest du“) para configurar la realidad de manera armoniosa y serena:

«Zum Glück war René Ostern da [...]. Während wir uns das Haus anschauten, nahm René mich in den Arm und sagte, weißt du was, ich sagte, ja, so dies und das, und er sagte, weißt du, mit ihrem Renoir. Ich sagte, was ist mit ihrem Renoir, und er sagte, was meinst du, sollte ich nicht lieber bleiben. Das solltest du, sagte ich, wir essen pâtes und patates und encore des pâtes, und du bist die Sache los.» (Vanderbeke, 1999: 118-120).

En el lenguaje utilizado se prefigura entonces una realidad muy diferente y feliz respecto a la realidad evocada por Marianne Fritz, y también el deseo de que se realice un nuevo modo de entender el Otro, más respetuoso y sin duda más democrático, la prefiguración de una auténtica creatividad individual y colectiva, a partir del propio medio lingüístico, en este caso de la renovación de la lengua alemana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah, *Sulla violenza*, Milano, Guanda 2002, [*On Violence*, 1970].

ARENDDT, Hannah, *La banalità del male*, Milano, Feltrinelli 2004. [*Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, 1970].

BACHMANN, Ingeborg, *Werke*, IV, München, Piper, 1978.

- FLIEDL, Konstanze, (Ed.), *Österreichische Erzählerinnen. Prosa seit 1945*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1995.
- FRANK, Karsta, *Sprachgewalt. Die sprachliche Reproduktion der Geschlechterhierarchien. Elemente einer feministischen Linguistik im Kontext sozialwissenschaftlicher Frauenforschung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- FRITZ, Marianne, *Die Schwerkraft der Verhältnisse. Erzählung*, Frankfurt/M., Fischer, 1978.
- FRITZ, Marianne, *Aus Briefen der Autorin an den Lektor*, en „Was soll man da machen. Eine Einführung zu dem Roman ‚Dessen Sprache du nicht verstehst‘, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1987.
- FRITZ, Marianne, *Dienst ist Dienst, Schnaps ist Schnaps*, en FLIEDL (Ed.), 1995, p. 64-65; trad. ital. de R. Novello, *Prima il dovere poi il piacere*, en «Linea d'ombra», settembre-ottobre 1997, nr. 128, p.36 y s.
- HAUSHERR-MÄLZER, Michael, *Die Sprache des Patriarchats. Sprache als Abbild und Werkzeug der Männergesellschaft*, Frankfurt/M, 1990.
- HORN, Ulrich, „Gegen die glatte Alltagsätze“, en «Kölner Stadtanzeiger», 28.12.1985.
- KERSCHBAUMER, Marie-Thérèse, *Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun... Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur*, Wien, Frauenverlag, 1989.
- NOVELLO, Riccarda, *Das Leben in den Worten. Die Worte im Leben. Eine symptomatische Lektüre als Literatur-und Lebensforschung zu Evelyn Schlag, Marianne Fritz, Marlene Streeruwitz*, Milano, Cuem, 2003.
- FLORIDA, Richard, *L'ascesa della nuova classe creativa. Stile di vita, valori e professioni* (trad. ital. de *The Rise of the Creative Class*, Milano, Mondadori, 2003.
- STREERUWITZ, Marlene, *Sein und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1997.
- STREERUWITZ, Marlene, *Hexen heute. Und. Warum es nicht lustig geht*, in Heinz Ludwig Arnold (Ed.), *Hexenreden*. Gisela von Wysocki, Birgit Vanderbeke, Marlene Streeruwitz, Göttingen, Wallstein, 1999.
- VANDERBEKE, Birgit, *Ich sehe was, was du nicht siehst*, Berlin, Alexander Fest Verlag, 1999.

**NOVELA ROSA Y CULTURA POPULAR
EN EL PRIMER FRANQUISMO EN ESPAÑA:
CRISTINA GUZMÁN DE CARMEN DE ICAZA**

*Sonia NUÑEZ PUENTE
Universidad Rey Juan Carlos*

Durante el periodo comprendido entre 1940 y 1970 se publicaron en España un gran número de colecciones de novela rosa. Todas las editoriales dedicaron una o varias colecciones al género rosa. El volumen de títulos y de tiradas, especialmente de algunas autoras, fue notablemente significativo. Entre los títulos de las colecciones más importantes destacan algunas como Esmeralda (Clíper), Princesita (Editorial Cies), Violeta (Molino) o Azucena (Toray). Esta situación responde, a nuestro juicio, al hecho de que la novela rosa de los primeros años del franquismo en España elabora un icono femenino vertebrado por el tejido social destinado a perpetuar la ideología del propio régimen franquista que, sin embargo, se transforma en un elemento de conflicto con la ideología del régimen mediante la categorización de ciertas relaciones o negociaciones de poder que el discurso de la novela rosa mantiene con la conceptualización de la mujer durante el primer franquismo. Y ello teniendo en cuenta que la novela rosa, si bien conserva ciertos elementos que la acercan al discurso dominante de la época, representa una sutil ruptura con los parámetros definitorios de la feminidad que elaborará el régimen franquista.

A partir de los años setenta la mayoría de la crítica feminista tiende a explorar las respuestas que las distintas imágenes de la mujer suscitan en las receptoras de los discursos sociales. Es decir, se desplaza el enfoque del análisis crítico de las imágenes estereotipadas de la mujer hacia el proceso de recepción y de elaboración de estas imágenes en el que desempeñan un papel primordial las relaciones de poder y los fenómenos de invisibilización simbólica mediante la sobreexposición arquetípica de un modelo de feminidad, que también ha sido objeto de estudio por parte de los teóricos de la cultura popular.

En este sentido, la novela rosa contribuye de manera esencial al proceso de construcción y perpetuación de la mujer como imagen, que podemos inscribir en el ámbito de la recepción de la cultura popular. Teóricas como Modleski incluyen la novela rosa en las formas de producción de la cultura popular aunque añaden matices a la, hasta el momento, inadecuada percepción del discurso rosa por parte de los críticos culturales, indicando que no existen estudios sobre las narrativas femeninas populares que puedan equipararse a

los títulos clásicos sobre géneros masculinos populares como, por ejemplo, la novela de detectives.

La categorización a la que se somete a la cultura popular coloca a la ficción de novela rosa en la parte inferior de la jerarquía del ya devaluado gusto de la cultura contemporánea. Se hace necesario, entonces, resituar el discurso de la novela rosa en el ámbito de los estudios culturales teniendo en cuenta las particulares características que lo conforman. La ficción rosa producida inmediatamente antes de la Guerra Civil y en los primeros años del franquismo, ejemplificada en *Cristina Guzmán*, la novela seleccionada de Carmen de Icaza, será el objeto de análisis que nos ocupe y que nos llevará a explorar la pertenencia del discurso rosa a los modos de elaboración propios de la cultura popular en una época concreta en España: la de los años anteriores a la guerra y los primeros años cuarenta.

La cultura popular se caracteriza por la necesidad que parece surgir de definirla como contraste respecto a la cultura. La cultura popular se convierte, así, en la otra, en un tipo de cultura que necesita siempre un elemento contrastivo para su definición. El objeto de estudio de la cultura popular es, por tanto, variable históricamente. Este hecho acerca el concepto de cultura popular al nuevo icono de la mujer como imagen que necesita, también, al otro para definirse. Esto es especialmente válido según los presupuestos de la ideología franquista en España que contrapone la mujer/lo otro a la masculinidad que articula la propia ideología franquista. Por tanto, la pertenencia del concepto teórico de la mujer como imagen a lo que más adelante se daría en llamar la cultura de masas o cultura popular, resulta especialmente revelador debido al confinamiento de la mujer a los límites de lo que se considera devaluado. Si la cultura popular es siempre definida en relación a la cultura, la mujer es siempre definida en relación al concepto de la masculinidad patriarcal franquista. Y ello teniendo en cuenta que la cultura popular y el desarrollo de la mujer como imagen, que vertebra la ideología franquista, remiten estructuralmente a un análisis del concepto gramsciano de la hegemonía, usado para referirse a una condición en proceso en que una clase dominante dirige a la sociedad mediante el ejercicio del liderazgo moral e intelectual (Storey, 166).

La hegemonía, en términos gramscianos permite abordar la cultura popular no como una cultura impuesta por una manipulación política, sino como una mezcla de intenciones negociadoras entre “arriba” y “abajo”. Esta negociación hace posible pensar en el concepto de la mujer como imagen en la novela rosa del primer franquismo y los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil, como el resultado de una serie de negociaciones de poder que

producen un resultado concreto en los receptores, en este caso en las lectoras, de novela rosa¹. El propósito totalizador de imposición de un determinado concepto de mujer como imagen por parte de la ideología franquista se ve en este caso, si no subvertido de modo revolucionario, sí, al menos, negociado en términos neo-gramscianos. Estas negociaciones de poder se establecen entre los distintos frentes que conforman la ideología franquista, y que contribuyen a configurar una ideología no homogénea, al menos durante los primeros años, y los diferentes discursos producidos bajo el régimen, entre los que se sitúa el discurso de la novela rosa.

En el caso de la novela rosa las negociaciones de poder se configuran y funcionan a partir de los márgenes establecidos en el discurso del régimen. Es decir, la novela rosa mantiene unas relaciones de poder con el discurso establecido que fluctúan entre la identificación de las pautas que definen el concepto de lo femenino y una cierta modernidad moderada, como veremos más adelante, expresada en distintos maneras como la independencia y la iniciativa de actuación de las protagonistas femeninas, que subvierte la ideología del régimen contribuyendo a la modificación de una subjetivación establecida; esto es, matizando una manera prefigurada de la construcción del sujeto femenino.

La novela rosa de los primeros años del franquismo y de los inmediatamente anteriores a la guerra, vendría, de esta manera, a revisar la tradicional inclusión de la mujer, y de su imagen en el espacio de la marginación devaluadora en la recepción, y producción, de la cultura. Bien al contrario, a nuestro juicio, lo que pondría de manifiesto la prevalencia de la novela rosa como fenómeno editorial, iniciado ya en las primeras décadas del siglo XIX con la edición masiva de novelas cortas², sería una suerte de procesos de negociación en cuanto a la hegemonía cultural que permitirían establecer unas pautas en las relaciones de poder entre el discurso ideológico del franquismo y la recepción que del discurso de la novela rosa efectúan las lectoras de la época.

Por tanto, la novela rosa del primer franquismo, y de los años anteriores a la guerra, resume y hace suyas las pautas de un género del que nos hemos ido ocupando hasta el momento. Tomaremos como elemento de análisis una novela paradigmática del discurso rosa en España: *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* de Carmen de Icaza.

Carmen de Icaza nace en Madrid el 17 de mayo de 1899 y muere el 17 de marzo de 1979. Hija de un embajador mexicano y de una mujer de la alta burguesía granadina, Beatriz de León. La segunda de seis hermanos vive

en Madrid donde, dada la vocación intelectual de su padre, entra en contacto con distintos personajes de la de la época como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez. Más adelante Carmen de Icaza pasa largas temporadas en Berlín donde su padre fue nombrado ministro. Consigue hablar cuatro idiomas y durante su adolescencia continúa viajando por Europa y América. Al regreso de la familia a Madrid estalla la revolución Mexicana y su padre, una vez abandonada la carrera diplomática por motivos políticos, muere en 1925. Esta situación obliga a Carmen a mantener a su familia trabajando. El director del periódico *El Sol*, Félix Lorenzo, la contrata como colaboradora y se le encomienda la sección femenina. Más tarde colaboraría también con *Ya*. A los veintinueve años se casa con Pedro Montojo Sureda con quien tiene una hija. Cuando llega la Guerra Civil participa, en octubre de 1936, en la fundación de Auxilio Social. Durante dieciocho años ostentará el cargo de Secretaria Nacional. Así nos la presenta Mercedes Sanz Bachiller, casada con Onésimo Redondo, uno de los fundadores de La Falange, y creadora del Auxilio Social.

La producción novelística de Carmen de Icaza es extensa. Ésta se inicia a los diecisiete años con *La boda del duque de Kurt* que, bajo el seudónimo de Valeria León, se publica como novela completa en 1935 y se reedita con el título de *Taliaen* en 1950. En 1935 escribe *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* que aparece por entregas en *Blanco y Negro* a comienzos de 1936 y, ya en forma de libro, en agosto de 1936. Le seguirán *Soñar la vida* publicada en 1941 y otras novelas como *Vestida de tul* (1942), *El tiempo vuelve* (1945), *La fuente enterrada* (1947), *Yo, la reina* (1950), *Las horas contadas* (1953) y su última obra, *La casa de enfrente* de 1960 (Cfr. Labanyi, 2004). Algunas de sus novelas han sido adaptadas al cine. Gonzalo Delgrás dirige en 1943 *Cristina Guzmán* protagonizada por la actriz Marta Santaolalla. *Cristina Guzmán* fue, también, filmada más tarde por Luis César Amadori en 1968. De *La Fuente enterrada* se realizó una versión para el cine dirigida por Antonio Román en 1950.

Cristina Guzmán fue publicada antes de la guerra en 1936. La propia Carmen de Icaza en el prólogo de la tercera edición de *Cristina Guzmán* en 1939 nos explica la génesis de la novela en el contexto de la época: “*Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, es simplemente un argumento de película ideado en hora en que los españoles íbamos aún al cine en busca quizá de que el cinematógrafo, con su gama de aventuras –amorosas, heroicas, terroríficas–estremeciera, aunque sólo fuese brevemente, nuestras fantasías, aguas dormidas en cauces rutinarios” (Icaza, 1991: 28)

La protagonista, Cristina, sustenta una configuración de la mujer como imagen que tiene su fuerza, atípica para las normas sociales de la época, precisamente en lo que Carmen Martín Gaité denominará refiriéndose al discurso de la novela rosa como modernidad moderada. Esto es, Cristina como protagonista de novela rosa se atiene, en gran medida, a los estrictos dictados de los estereotipos femeninos del momento pero, no obstante, mantiene una suerte de diálogo permanente con esta modernidad moderada que se ve materializado, por ejemplo, en la decisión y determinación con la que saca adelante a su familia, es madre de un hijo de corta edad, trabajando sola en un mundo que le es ajeno.

A lo largo de la novela Cristina se convierte en protagonista no sólo de su propia vida, sino también de una suerte de ficción soñada que ella misma construye y que tiene como eje su relación con Gary Prynce. En esta ficción que Cristina protagoniza se desarrollan distintos procesos de saturación identitaria, es decir, de presencia multiplicada del personaje femenino en distintos papeles como el de madre y profesora de idiomas o el de actriz de una ficción por la que se le paga y en la que interpreta el papel de esposa de Joe Prynce, el hijo de Gary. La multiplicidad de la presencia de un solo personaje femenino, Cristina Guzmán, que se desdobra en otras Cristinas es tal que se llega al extremo de que la suplantación de Fifi Monterreal, la esposa de Joe, el hijo de Gary, por parte de Cristina Guzmán se transforma en el descubrimiento de que Fifi Monterreal es la verdadera hermana de Cristina, a la que habían separado de ella en la infancia. De este modo, la realidad alternativa o soñada que construye Cristina Guzmán se transforma en su propia realidad al final de la novela cuando termina consolidando su historia de amor con Gary Prynce y reconstruyendo, de alguna manera al reencontrarse con su hermana Fifi, su vida familiar de huérfana y madre soltera.

Desde el momento en que acepta el trabajo de suplantar a la verdadera esposa de Joe Prynce, que resultará ser Fifi Monterreal, la vida de Cristina se convierte en una especie de sueño. El carácter aparentemente realista de recuento de la vida de una joven maestra entra de este modo en conflicto con la escenificación de una fantasía amorosa que se extiende a lo largo de la novela en distintos episodios en los que Cristina afirma estar soñando. El primero de ellos tiene lugar cuando Cristina acepta el trabajo y fantasea con la posibilidad de un mundo de lujo ahora a su alcance. Sueña con medias de malla súper finas. Bolsos lisos y brillantes. Pañuelos de batista de Holanda. Y ropa interior de crespón natural. Como ella misma afirma, se trata de un sueño de película (Icaza, 1991: 63).

Cuando Cristina llega a París la autora narra su primer contacto visual con la ciudad como una escena sacada de una película. La relación aquí entre la propia realidad y la realidad que vive Cristina, como si se tratase de una ficción, es evidente. Ya ejerciendo su trabajo de sustituta de la esposa de Joe Prynce, Cristina ve en la mirada desvalida de Joe un reflejo de los ojos de su padre y siente hacia él una gran ternura, que se ve bruscamente interrumpida por la mirada reprobadora de una lechuza que le advierte de la necesidad de dejar de soñar. De nuevo es notable la confrontación entre la realidad y el sueño, la realidad y en última estancia la ficción, que continuamente encarnan y hacen suya las protagonistas del discurso de la novela rosa. La propia razón de Cristina Guzmán, en palabras de Carmen de Icaza, establece un diálogo con Cristina en el que se le recuerdan las escasas posibilidades de que su sueño, su imaginada historia de amor con Gary Prynce, llegue a convertirse en realidad.

La relación entre el sueño, la ficción elaborada por las protagonistas del discurso de la novela rosa, en este caso por Cristina Guzmán, y la realidad vivida se convierte en el eje de una cierta reflexividad textual en la que los sueños de las protagonistas forman parte también del entramado textual narrado por la autora. Se alude a ellos en numerosas ocasiones en un proceso de generación o elaboración de un discurso alternativo, en este caso el soñado, dentro del propio discurso de la novela rosa. Y es, precisamente, en este discurso soñado, y mediante las proyecciones de las protagonistas, donde encontramos la subversión del discurso de la novela rosa que entra en conflicto con el discurso preeminente de la época. Es decir, se subvierten los patrones de conducta femenina, establecidos dentro de los márgenes de las propias normas dictadas por el discurso del régimen, precisamente mediante otro discurso de la cultura popular: el de la novela rosa.

Cristina Guzmán sortea, finalmente, todos los obstáculos siguiendo fielmente el argumento del género rosa. El estereotipo de una mujer como imagen que triunfa frente a la adversidad se corresponde por una parte con la tradición vigente a la que pertenece su autora, Carmen de Icaza integra el equipo de colaboradores que con Mercedes Sanz Bachiller crea el Auxilio Social³, y, por otra parte, subvierte el canon imperante mediante la fantasía amorosa que construye un espacio propio para la mujer, que encuentra en este lugar del imaginario cultural una cierta autonomía personal, una cierta modernidad conservadora en palabras de Labanyi, que le es negada en la estructura social del franquismo.

Por último la novela concluye cerrando el ciclo vital de Cristina Guzmán, que ve recompensados sus esfuerzos con el amor que la rescatará de su vida anterior. Es, en definitiva, “el triunfo de la bondad, del optimismo y de la alegría de vivir” (Icaza, 1991: 33). Y ello teniendo en cuenta el triunfo paralelo que representa la propia autora quien en palabras de Carmen Martín Gaité “era el ídolo de la posguerra, introdujo en el género la ‘modernidad moderada’, la protagonista...era valiente y trabajadora” (*El cuarto de atrás*, 141). El final de la novela se corresponde, de este modo, con la elaboración de un estereotipo que perdurará en el imaginario colectivo hasta llegar, según apunta Catherine Bourland Ross (2004), a nuestros días con novelas como *Beatriz y los cuerpos celestes* de Lucía Etxebarria.

Como muy bien afirma Jo Labanyi (2004), y hemos visto en el análisis de la novela seleccionada, el discurso rosa, tal como se elabora en la obra de Carmen de Icaza, ilustra una modernidad conservadora en la que se pone claramente de manifiesto una tendencia hacia reflexividad textual, que algunos críticos reservan para los discursos de la alta cultura. En el proceso de construcción de esta modernidad conservadora es central la configuración de un estereotipo femenino que confluye con la construcción de la mujer como imagen que perdurará en el imaginario colectivo.

Lo que se descubre en el discurso de la novela rosa de la época es, en definitiva, un subtexto que apela directamente al receptor, es decir, a las mujeres lectoras. Mediante un proceso de identificación se trasponen discursos enraizados en el subconsciente colectivo. Transformadas en virtud de una conservadora modernidad (Labanyi, 2004), las protagonistas del discurso rosa encuentran su identidad en el otro, en el elemento masculino que les devuelve una imagen de sí mismas construida, esto es, elaborada según el modelo patriarcal franquista que, sin embargo, terminan subvirtiendo mediante un mecanismo de reflexividad textual.

Este estereotipo funciona como un elemento de cohesión en la sociedad franquista y articula, al mismo tiempo, una red de identificaciones primarias entre las mujeres y la imagen fabricada de la mujer que se elabora, precisamente, para ser difundida. En este proceso de identificación primaria la novela rosa cultivada por escritoras como Carmen de Icaza o Concha Linares Becerra resulta un elemento clave como instrumento canalizador del imaginario cultural de la época.

El discurso rosa mantiene, en definitiva, un difícil equilibrio entre los mecanismos de persuasión usados por la falange femenina⁴ y el aparato de propaganda del primer franquismo, y la configuración de una subjetivación

femenina alejada, en parte como hemos visto, del estereotipo difundido mediante dichos mecanismos de persuasión. Por una parte, la novela rosa se ajusta a los parámetros definitorios de la feminidad como la pasividad, la observancia de unos patrones propiamente femeninos como el amor o el sentimentalismo y, por otra parte, subvierte el propio discurso del que parece partir al socavar los pilares de la sociedad patriarcal mediante lo que podríamos llamar el poder subversivo de la imaginación exaltada, que, en el discurso de la novela rosa analizada, se transforma en una realidad alternativa: la de los sueños de las protagonistas. Así lo resume la propia Julia Maura: “Los límites estrictos de la cordura patriarcal impuestos por el estereotipo de la feminidad dominante se veía claramente amenazada por lo que se dio en calificar de peligrosos ardores de la imaginación” (Maura, 1944).

Lo que Julia Maura⁵ afirma es una transformación de la mujer en imagen mediante la novela rosa, convirtiéndose, de esta manera, en un producto de la cultura popular, en un icono inicialmente vaciado de contenido, que finalmente se vertebra como un elemento central de la novela rosa que subvierte la ideología franquista precisamente por ser aquella cultura popular, reelaborando, de este modo, su propio discurso como una nueva reescritura de la feminidad en un universo simbólico de significado denotativo alternativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURLAND ROSS, C., “Carmen de Icaza: Novela rosa as Feminist Discourse?”, *The Brown Working Papers in the Arts and Sciences* 6, 2004.
- DE CERTEAU, M., *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- ELAM, D., *Romancing the Postmodern*, Londres, Routledge, 1992.
- GRAHAM, HELEN y LABANYI, J., *Spanish Cultural Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- HUYSSSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- ICAZA, C. de, *Cristina Guzmán. Profesora de idiomas*, Madrid, Castalia, 1991.
- LABANYI, J., “Romancing the Early Franco Regime: The Novelas Románticas of Concha Linares-Becerra and Luisa-María Linares”, *Institute of European Studies. Occasional Papers*, Berkley, 2004.
- MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- MAURA, J., *La estafeta literaria*, 5 de marzo, 1944.

Notas

1) El impacto de la recepción del discurso rosa en las lectoras de la época es revisado en *La novela popular en España* (76) como una negociación permanente entre la imposición de determinados estereotipos de feminidad y la relativa modernidad, expresada en términos de independencia de acción y decisión, de las protagonistas de las novelas; lo que, en última instancia, remite a una permanente negociación de poder.

2) Véase el estudio *La novela popular en España* (10) donde se rastrea el origen de la novela popular hasta el folletín europeo y se clasifica ésta en distintas modalidades como la novela por entregas heredera del folletín y la novela corta completa heredera de las “dime novels”. Se argumenta, del mismo modo, el auge experimentado por la novela popular en los años cuarenta debido precisamente a la autarquía de las editoriales españolas que, atravesaban enormes dificultades como la censura o la escasez de papel, lo que “ayudaría notablemente a alumbrar la que, sin duda, puede calificarse como la edad de oro de la novela popular española. Gracias a ella, muchos escritores jóvenes que en los años treinta se habían curtido como traductores de material extranjero, encontraron ahora la oportunidad de iniciar una carrera profesional. Y a ello vino a añadirse una serie de escritores republicanos que, víctimas de las depuraciones de la posguerra, hubieron de refugiarse en este tipo de literatura para subsistir” (18)

3) Ángela Cenarro en *La sonrisa de la Falange* nos da cuenta del papel fundamental que desempeñó Carmen de Icaza en la organización del Auxilio Social: “Si la energía y tenacidad de Mercedes Sanz Bachiller habían sido cruciales en una primera etapa para que la Delegación adquiriese su perfil definitivo, desde la primavera de 1937 Carmen de Icaza había desempeñado una labor crucial al frente de la Asesoría Social y, poco después, de la Oficina de Propaganda. Pero su gran momento todavía estaba por llegar. En 1949, tras la crisis que terminó con la destitución de Mercedes Sanz fue nombrada secretaria nacional, cargo en el que permaneció hasta 1958. La presencia de mujeres en la cúpula de la Delegación falangista, algo excepcional en el contexto de la dictadura, tuvo su contrapunto en todos los niveles de la organización, aunque con intensidad variable según las coyunturas.” (73)

4) La Sección Femenina de Falange se creó en 1934 como Sección de la Falange Española de las J.O.N.S. La Sección Femenina tenía como objetivo fomentar en las mujeres del espíritu nacionalsindicalista cuyo lema se resumía en servir de complemento al hombre formando con él una indisoluble unidad social. Véase a este respecto el estudio de Rosario Sánchez López, *Mujer española, una sombra de destino universal: Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange* y también la obra de Luis Suárez Fernández, *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*.

5) Julia Maura, hija del duque de Maura y nieta del estadista Antonio Maura, nace en Madrid en 1910 y muere, también en Madrid, en 1971. Entre sus principales obras podemos citar *La eterna doña Juana*, *Eva y la vida*, y *Chocolate a la española*. Su producción literaria se centra en la observación de la psicología femenina y destaca, fundamentalmente, por su habilidad en reproducir detalles de la vida cotidiana. Véase

a este respecto el artículo de Pilar Nieva de la Paz “La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura”.

LAS ESCRITORA Y EL TIEMPO EN EL POSTMODERNISMO

Verónica PACHECO COSTA
Universidad de Sevilla

Desde comienzos del siglo XX y en particular desde la escritora británica Virginia Woolf, el tiempo ha significado para las escritoras un espacio interior en el que pueden desarrollar a sus personajes. Esta recurrencia a un tiempo de utopía ha sido calificada como una de las características que definen la literatura inglesa de las primeras décadas del siglo XX. Las escritoras tienden a demostrar que los sistemas temporales del siglo XX pueden reestructurarse o reordenarse en el arte, la imaginación o la literatura, en el caso de que la realidad lo impida. Las ideas de las escritoras postmodernas, en concreto de Jeanette Winterson, como digna deudora del Modernismo, parecen remitir muy directamente a la teoría del filósofo Bergson acerca del espacio, el tiempo y la duración que parecen respaldar y revalidar las intenciones de las escritoras inglesas.

En el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Bergson se detiene con minuciosidad en el análisis de la multiplicidad de los estados de conciencia y la idea de duración. La numeración de objetos materiales, para el pensador francés, implica la representación simultánea de esos objetos. Sin embargo, la multiplicidad de los estados de conciencia es de una especie diferente. Son cualidades puras e inextensas que no podrían ser yuxtapuestas en el espacio “sin intermedio de alguna representación simbólica en la que interviene, necesariamente, el espacio” (Bergson, 1963: 99). Y entonces esa sensación o estado psíquico, que en sí es cualidad pura, se convierte en cantidad. Esta proyección que hacemos de nuestros estados psíquicos en el espacio, implica “darles una forma nueva que no les atribuía la percepción pura” (Bergson, 1963: 108).

La noción del tiempo, según Bergson, está asociada a la imagen de un medio homogéneo en el que se alinean nuestros hechos de conciencia, yuxtaponiéndose como en el espacio y formando una multiplicidad distinta. Sin embargo, la exterioridad es el carácter propio de las cosas que ocupan el espacio, en tanto que los hechos de conciencia no son esencialmente exteriores los unos a los otros.

No hay que olvidar, sin embargo que la reflexión de Winterson sobre el tiempo, tiene también otros puntos de apoyo específicamente literarios, como es el de Virginia Woolf, escritora admirada por nuestra autora. A este respecto,

hace que sus personajes escapen de la rutina cotidiana, con sus presiones y agobios, reclusándose en espacios interiores, estados de conciencia que Woolf denomina “time in the mind”, como es posible apreciar en su novela *Orlando*.

Esa recurrencia a un tiempo de utopía ha sido calificada como una de las características que definen la literatura inglesa de las primeras décadas del siglo XX (Stevenson: 206). *Lanark*, de Alasdair Gray, plantea esa ansiedad acerca del tiempo y la fugacidad de la vida cotidiana. Gray, el actante principal de la obra, proyecta un futuro en el que el control capitalista del tiempo provoca una nostalgia por la forma antigua de medirlo. Cuando Lanark y su amante abandonan el Instituto, se dirigen a una “zona intercalendárica”, cuyas determinaciones temporales y espaciales liberan del agobio del medio urbano y tecnológico del que han huido (Stevenson: 206). Como muchos escritores modernistas, y aunque no pueda clasificarse como tal, para Winterson también, la hipótesis de *Lanark* tiende a demostrar que los sistemas temporales del siglo XX pueden reestructurarse o reordenarse en el arte, la imaginación o la literatura, en el caso de que la realidad lo impida.

Una de las características definitorias de la condición postmoderna es la simultaneidad de las percepciones temporales. Aquellos pasados y futuros que se imaginaban en otras épocas históricas, parecen haber llegado a un final. La influencia del pasado, el peso de la tradición, y la de un futuro lleno de expectativas, han reconducido las percepciones del tiempo a un momento definido por un estado exclusivamente presente.

Por otra parte, el tiempo supone una visión o un punto de vista sobre el tiempo. No es pues, una corriente, una sustancia que fluye. Si esta metáfora pudo conservarse desde Heráclito hasta nuestros días es porque, en la corriente, ubicamos un testigo de su curso. Desde el momento en que se introduce un observador, que siga el curso de la corriente, las relaciones del tiempo se invierten (Merleau Ponty: 418). En la teoría de la ciencia contemporánea, bien conocida por Winterson, el papel del observador y su relación con lo observado, tiene gran relevancia pues, en principio, debe existir algún tipo de unión pues, en caso contrario, los observadores no tendrían conciencia de la existencia del sistema observado. Las teorías científicas sobre el tiempo pueden diferenciarse, precisamente, a través de las asunciones que propugnan sobre la relación entre observador y fenómeno objeto y, en particular, la teoría cuántica, propone evidencias radicalmente diferentes a la de Newton sobre esta cuestión en particular. Esta digresión no es una mera cuestión retórica. El hecho de que Winterson dedique gran espacio de su obra a tratar el tema, puede deberse a

su búsqueda de una justificación científica para su propuesta de manipulación literaria del tiempo. Dicha manipulación se debe a su intención declarada por dominar y fijar la conciencia de temporalidad en tiempo presente, es decir en una atemporalidad que permita, tanto la huída al presente eterno de la utopía, como a la integración del pasado y el futuro en un tiempo sin limitaciones.

A la vista de este sistema axiomático, es difícil sustraerse a la tentación de revisar los conceptos similares expuestos por Wittgenstein cuyas consideraciones respecto al mundo, la realidad y el tiempo fijaron, en gran medida, el carácter de la reflexión sobre dichos temas realizada por la filosofía inglesa del siglo XX. En algunos casos, el paralelismo de las propuestas de Winterson y las anteriormente hechas por Wittgenstein es evidente. Así, al hablar sobre la realidad, éste indica que “en cuanto fundamento-sistema o sistema-fundamento, nos resulta obvia” (Brand: 29) y que “la realidad es inmediata, también en el tiempo. Igual que sé que algo es, sé que algo es lo que espero” (Brand: 64). Esa inmediatez del presente parte de la aceptación de la experiencia inmediata, “que tiene su sentido en ella misma, ella es una forma de vida. Incluso cuando determinamos la realidad, incluso cuando creamos algo nuevo actuando juntos, el hecho de que hagamos o podamos hacer eso, es una forma de vida dada y sólo debe considerarse como tal” (Brand: 160).

Otros rasgos postmodernos que se manifiestan en la producción literaria contemporánea y de los que Winterson participa ampliamente son: la íntima relación entre poder y verdad, la fragmentación del discurso y la desaparición del sujeto. En todos ellos subyace la problemática del *tiempo*. El último de los axiomas mencionados, establece una equivalencia entre realidad y verdad *dentro* de un sistema que trata de definir sin fisuras lo que es el tiempo y su naturaleza. Si damos crédito a la coherencia que mantiene unidos a los siete axiomas, el último vendría a ser, al menos, consecuencia de los anteriores y propondría una especie de conclusión cuyas premisas son las proposiciones que lo preceden. En cualquier caso, la propia Winterson en su página web, al hablar de su novela *The Powerbook*, a la que considera como la que cierra un ciclo narrativo en su producción literaria, manifiesta que la obra usa el pasado, el presente y el futuro como dimensiones cambiantes de una realidad múltiple.

Michel Foucault, al hablar de la arqueología del saber, indica que ésta no se propone tratar como simultáneo lo que se da como sucesivo, que no intenta fijar el tiempo y sustituir su flujo de acontecimientos por correlaciones que dibujen una figura inmóvil. Añade que “lo que deja en suspenso es el tema de que la sucesión es un absoluto: un encadenamiento primero e indisoluble

al cual estaría sometido el discurso por la ley de su finitud” (Foucault, 1993: 93).

La operación que, como propone Winterson, tiene por objeto reintegrar los pasados y los futuros en un presente omnicompreensivo, manifestará otras formas de sucesión que se superponen en el discurso de forma coherente. A este respecto, casi todo *The Passion* es una negación del tiempo de la historia entendida como secuencia de hechos. En lugar de seguir un calendario en el que los hechos se especifiquen unos a continuación de otros, la autora trata de mostrar cómo puede coexistir una sucesión histórica constatable junto a otras sucesiones distintas y aparentemente aleatorias. Sin embargo, a pesar de toda la manipulación que se desee, el presente lleno de posibilidades que se muestra abierto a toda interpretación posible, precisa de la existencia de los momentos anteriores y posteriores:

“Our ancestors. Our belonging. The future is foretold from the past and the future is only possible because of the past. Without past and future, the present is partial. All time is eternally present and so all time is ours. There is no sense in forgetting and every sense in dreaming. Thus the present is made rich. Thus the present is made whole” (1988: 62).

En ese eterno presente, el encadenamiento de los fragmentos temporales, tiene sus propias formas de sucesión, desde el momento en que dicha continuidad no radica en los hechos externos, sino en la mente, la única manipuladora eficaz del tiempo como se afirma en *Sexing*: “The future and the present and the past exist only in our minds” (1990: 144). Tras una larga exposición, bajo el título de THE NATURE OF TIME nos da la medida exacta de lo que Winterson entiende por tiempo y su implicación en el discurso literario.

El respaldo teórico de esta técnica hay que buscarlo en los fundamentos físicos que aportan, tanto la teoría de la relatividad, como la teoría cuántica. Esta última, en especial, es la que de forma más clara demuestra la posibilidad real de la simultaneidad de acontecimientos tal como propone Winterson. La teoría general de la relatividad de Einstein, demuestra que el tiempo no es una constante, sino una función del movimiento relativo, una dimensión en la que se debe tener en cuenta, a la vez, el espacio y los acontecimientos que en él tienen lugar. La simultaneidad de los acontecimientos que la narrativa de Winterson desea plasmar literariamente, tiene que ver también con un tiempo subjetivo. Según Winterson de nuevo en *Sexing* no nos movemos a través del

tiempo sino que el tiempo se mueve a través nuestro y de esta manera resulta imposible pues movernos en el tiempo pero sí experimentarlo de diversas maneras. Así, si partimos de la base de que el tiempo es eternamente presente, podemos pasar de un presente a otro (1990: 91).

El concepto de “eterno presente”, implica que el tiempo objetivo, el que puede medirse y fijarse en instantes, es un intruso letal. En *Oranges* (91) y en *The Passion* (32), se repite la misma clave: “Time is a great deadener”, en tanto que su presencia destruye y corroe la posibilidad de una simultaneidad de acontecimientos. Será deber de la ciencia y los científicos demostrar que ese tiempo cuantificable es falso y que es posible pensar, en incluso demostrar, la existencia de un tiempo que integre en si todos los momentos (Winterson 1996: 29). El gran problema reside, una vez realizada la operación de unificación de los instantes temporales, en la presencia del observador que la lleva a cabo y el grado de su implicación en el experimento:

“There is a further trouble; no matter how meticulous the scientist, he or she cannot be separated from the experiment itself. Impossible to detach the observer from the observed. A great deal of scientific truth has later turned out to be its observer’s fiction. It is irrational to assume that this is no longer the case” (Winterson 1996: 30).

El nudo gordiano al que se enfrenta la teoría cuántica, de la que Winterson tiene amplios conocimientos y que utilizará para otorgar carácter “científico” a gran parte de su teoría literaria, no es el de “¿cómo puede suceder algo?”, sino más bien el de “¿cómo puede *existir* algo?”. Si, como creen los teóricos de la física cuántica, y sus entusiastas admiradores como es el caso de Winterson, la realidad, en su nivel más profundo es únicamente un conglomerado de numerosas posibilidades, ¿cómo podemos comprender el mundo familiar de los objetos definidos, de las cosas sólidas que nos rodean e incluso de nuestros propios pensamientos? Además, a esta cuestión fundamental Winterson añade la que suscita la presencia del que observa esa realidad que, a su vez, forma parte de esa indeterminabilidad:

“Part of the problem with the neutral observer, who is in fact romantically involved with his subject, is that some time must always elapse between the experiment and the record of the experiment. Infinitely tiny, perhaps, but even without a lover’s gaze, how many fantasies can force themselves into an infinitesimal space?” (1996: 30).

Con el fin de ilustrar ese problema y su paradoja, Irwing Schrödinger, uno de los padres fundadores de la teoría cuántica, introdujo a su gato en el debate. Del experimento y de su alcance, da cumplida cuenta Winterson en *Gut Symmetries* que, como apuntábamos en su momento, puede leerse desde el punto de vista de un tratado de física cuántica expuesto al lector en tono irónico y deudor por lo tanto de una cierta simplificación:

“The Schrödinger Cat experiment. The new physics belch at the politely seated dinner table of common sense. An imaginary cat is put in a box with a gun at its head. The gun is connected to a geiger counter. The geiger counter is triggered to a piece of uranium. Uranium molecules are unstable. If the uranium decays, the process will alert the geiger counter, which in turn will cause the gun to fire. So much for the precarious fate of the Virtual cat. To observe the cat’s fate we will have to open the box, but what is the state of the cat before we open the box? According to the mathematics of its wave function, it is neither alive nor dead. The wave function describes the sum of all possible states of the cat. Until a measurement is made we can’t actually know the state of the particle. The cat, like it or not, is a series of particles. It shares the potentiality of the entire universe. It is finite and infinite, dead and alive. It is a quantum cat” (1997: 207).

530

La referencia a la “wave function”, en la que no vamos a extendernos aquí, es el postulado clásico de la física cuántica que dice que todos los seres, a un nivel subatómico, pueden describirse de igual manera como partículas sólidas o como ondas. La física cuántica llega a decirnos que ninguna de las dos descripciones es realmente adecuada y que lo más correcto es considerar los dos aspectos, el de ondas y partículas, simultáneamente (Bell 49).

Uno de los principales interrogantes que rodean al experimento de gato de Schrödinger es el que surge de la misma consideración de la prueba: los fenómenos cuánticos no observados son radicalmente distintos de los que entran en nuestro campo de observación. El gato de Schrödinger no lo encontrábamos muerto cuando lo miramos. De alguna extraña manera, moría precisamente porque lo mirábamos. La observación asesina al gato.

Algunos libros de divulgación sobre las teorías de la física moderna y, posiblemente algún artículo del *New Scientist* que, según Winterson, fue su fuente de información durante años al respecto, pudieran haber animado a sus lectores a colocar todo el peso de la física en la noción de que es el *yo* individual el único responsable de la verdad del mundo en tanto que esa verdad relativa

es la única perspectiva válida que posee. Fritjof Capra afirma que al trascender la visión cartesiana entre mente y materia, la física moderna no solamente invalida la idea clásica de una descripción objetiva de la naturaleza, sino que también ha desafiado el mito de una ciencia de valor libre. Añade que los resultados que los científicos obtienen y las aplicaciones tecnológicas que investigan se verán condicionados por la estructura de sus mentes (59).

En el mismo sentido, Heisenberg afirmará que “la concepción de la realidad objetiva se ha evaporado” (111). Winterson, por su parte, como conclusión del sorprendente resultado del experimento del gato de Schrödinger afirma:

“Absurd? Yes. Einstein, who could not refute the mathematics or deny the evidence of the experiments, hated the conclusion. What kind of a conclusion is it? The truth is, we don't know. As yet, the cat has outwitted us. Open the box? Not me. I will see what I expected to see, the cat either dead or alive. I cannot see past my three-dimensional concept of reality, bound as it is to good/bad, black/white, real/unreal, alive/dead. Mathematics and physics, as religion used to do, form a gateway into higher alternatives, a reality that can be apprehended but not perceived. A reality at odds with common sense. The earth is not flat” (1997: 208).

Winterson, sin llegar de momento a sacar más conclusiones que las que se deducen de la misma paradoja cuántica, cree posible dar un solo corte en el conjunto de la realidad percibida de forma que, apoyándose en la concepción ingenua a que remiten las interpretaciones de la física nueva, se puedan redistribuir todas las oposiciones y contradicciones. Esa reconstitución, más fácil de realizar en los supuestos de una alquimia ancestral (Paracelso) que en los intrincados de la matemática de hoy, recuperará la unidad perdida fuera del tiempo, en un momento situado antes del mismo. Ese es el instante privilegiado en el que el observador es *creador* del tiempo y demiurgo capaz de anular todas las oposiciones:

“We are the beginning. We are before time. It may be that here in our provisional world of dualities and oppositional pairs: black/white, good/evil, male/female, conscious/unconscious, Heaven/Hell, predatory/prey, we compulsively act out the drama of our beginning, when what was whole, halved, and seeks again its wholeness. Have pity on this small blue planet searching through time and space” (Winterson 1997: 5).

El pequeño tratado de vulgarización de la teoría cuántica que, hemos dicho, constituye *Gut Symmetries*, cita a Einstein, Heisenberg, Hawking, Newton, Oppenheimer y Max Planck. El modelo ideal de realidad que Winterson nos propone, a partir de sus teorías, ya se viene anunciando, sin embargo, en obras anteriores. Así, en *Boating*:

“They were forced to talk about the Space-Time Continuum, and whether or not you should write books which clearly fixed themselves into time or books which flouted the usual notion of time in an effort to clear the mind of arbitrary divisions” (1990: 100).

En *Sexing* se afirma que la vida interior nos dice que somos múltiples y que nuestra existencia es un número infinito de existencias que se dan la mano como: “those cut-out paper dolls, but unlike the dolls never coming to an end” (1990: 90).

En este último caso, Winterson está haciendo directa referencia a una de las conclusiones de la física cuántica: la “teoría de los mundos numerosos” que indica que existe un infinito número de mundos, en cada uno de los cuales podríamos encontrar una versión de nosotros mismos, cada una de ellas diferente de las demás. Según este punto de vista, no existen posibilidades personales perdidas, pues podemos tenerlas todas de forma simultánea (Bohm 1951: 67). Muestra de las lecturas científicas de Winterson en este sentido es su opinión mostrada en *Sexing* acerca de la multiplicidad de la realidad subjetiva en la que afirma que puede habitar diversos cuerpos en diferentes momentos, como hiciera Orlando en la obra del mismo nombre del V. Woolf. En esta obra se propone que si partimos de la suposición de que poseemos alma ésta no será única sino múltiple, y no estará confinada en un espacio sino que habitará numerosos cuerpos del futuro y del pasado. Sin embargo la autora busca una teoría que explique los hechos.

Esta teoría que la autora busca y que, en gran medida, encuentra en la física cuántica, se complementa con la del campo unificado y las supercuerdas que, en *Gut Symmetries*, tienen gran espacio expositivo y que manifiestan más claramente sus potencialidades estéticas y literarias. En la novela, Alice dice que, en los años setenta, Jove trabajaba en la teoría de la Ciencia Unificada (GUT), ideal al que dedicaron mucho esfuerzo, tanto Einstein como Plank y que también aparece magnificado en las revistas de divulgación científica del momento que extrapolan sus postulados a todos los dominios de la vida y diseñan un mundo ideal:

“This is more than a scientist’s credo. The separateness of our lives is a sham. Physics, mathematics, music, painting, my politics, my love for you, my work, the star-dust of my body, the spirit that impels it, clocks diurnal, time perpetual, the roll, rough, tender, swamping, liberating, breathing, moving, thinking nature, human nature and the cosmos are patterned together” (1997: 98).

La teoría de la Ciencia Unificada está relacionada con la de las Supercuerdas y en última instancia con la paradoja del gato que Schrödinger planteó en 1935. La gran mayoría de los físicos teóricos buscan, desde la primera mitad del pasado siglo, estructurar una gran unificación entre la teoría de la relatividad general y la mecánica cuántica. El mayor de los esfuerzos realizados para conseguir una explicación satisfactoria a dicho problema, se halla en el ámbito de la teoría de las Supercuerdas. Esos esfuerzos se realizaron en dos momentos: en los años 1984-85 y, el último, en 1994. A estos períodos se les ha denominado el de primera y segunda revolución respectivamente. Con la teoría de las Supercuerdas se pretende resolver el problema que acarrea la incompatibilidad de las dos teorías, la relatividad y la cuántica, a través de la modificación de propiedades de la relatividad general cuando se aplica a escalas superiores a las de Planck. En la teoría de las Supercuerdas se propugna que las setenta partículas elementales contabilizadas hasta el momento como elementos constitutivos de la realidad física, se transforman, en el marco de las Supercuerdas, en objetos extensos muy semejantes a cuerdas. Se consideran éstas como restos en forma de rizo o bucle del cosmos primitivo y se cree que estos hipotéticos objetos se crearon durante las llamadas transiciones de fases, períodos críticos en los cuales el universo sufrió un cambio análogo a la forma en que el agua se convierte en hielo o vapor. Consideradas como objetos, las cuerdas se propagan por el espacio de fondo y al hacerlo, generan una superficie llamada “hoja del mundo” (Hey 1989: 200).

Cuando, en *Gut Symmetries*, el entusiasmo de Jove por la Teoría Unificada decae, dice Alice que se dedicó de lleno a las Supercuerdas: “According to the theory, any particle, sufficiently magnified, will be seen not as a solid fixed point but as a tiny vibrating string. Matter will be composed of these vibrations. The universe itself would be symphonic” (1997: 98). Posiblemente, en esta última afirmación, radique la fascinación de la autora por la teoría científica que contagia a sus personajes como Jove, que contempla la belleza de la solución científica cuanto más difícil sea el problema (98).

Posiblemente, también, las palabras de Winterson son un eco del

artículo que, sobre las Supercuerdas, publicó Edward Witten en el *British Journal for the Philosophy of Science* (vol. 40, 1995, 45-67). En el mismo, el prestigioso físico norteamericano, habla de la magia y el misterio que subyacen en la teoría en tanto que “cosas que no encajaban juntas resulta que encajan, como ahora, descubres su magia” (Rivera 1999: 34).

En esa solución estética, la música es el paradigma cuyos precedentes están en el ambiente científico que dejó preparado Paracelso:

“If this seems strange, it is stranger that the image of the universe as a musical instrument, vibrating divine harmonies, was a commonplace of Renaissance Thought (...) ‘As above, so below’ may prove to be more than a quaint alchemical axiom. Following the Superstring theory, the symmetry we observe in our universe is only a remnant of the symmetry to be observed in perfect ten-dimensional space” (Winterson 1997: 99).

Evidentemente, el entusiasmo de Jeanette Winterson por las últimas teorías físicas, no constituye solamente una afición personal sobre el tema sino que la misma está directamente relacionada con sus planteamientos estéticos y literarios. Como hemos mencionado anteriormente, el interés por el tiempo y sus cualidades e implicaciones vienen ocupando su interés desde el inicio de su carrera literaria. En realidad, en *Sexing*, de 1989, hay tanta reflexión en profundidad sobre el tiempo, como la que existe en *Gut Symmetries*, de 1997.

La realidad que propone la física cuántica y su derivación en la teoría de las Supercuerdas, traslada la relación existente entre el observador y lo observado, preocupación muy acuciante de Winterson, como hemos observado, desde los laboratorios de física hasta la esfera de la psicología a través de la naturaleza “cuántica” de nuestra conciencia. Es lo que Prigogine (1984) denomina “un concepto de conocimiento objetivo y participativo a un mismo tiempo”. Una estética “cuántica” no solamente permite subvertir las nociones comunes de tiempo narrativo, como más adelante veremos, sino que también concibe la posibilidad de numerosas elecciones ante una situación dada.

Esta capacidad del *yo* narrativo, entendido a la luz de la física cuántica, permitirá a Winterson establecer la realidad a partir de una posibilidad múltiple. De ahí que resulte paradójico que, precisamente en un libro donde se habla de relaciones amorosas como su tema o argumento fundamental, *Gut Symmetries*, sea donde la autora expone sus reflexiones más directas sobre las teorías cuántica y de la relatividad en términos, bien que divulgativos,

estrictamente físicos, aplicados a las relaciones sociales y personales ya sean entre padres e hijos, abuelos, parejas heterosexuales u homosexuales

Esa problemática llena de antagonismos personales, transformaciones de la realidad subjetiva, pasiones contrapuestas y relaciones problemáticas queda superada por la simetría que ofrece un mundo ideal como el propuesto por la ciencia. La visión del mundo mecanicista, que arranca de Newton, es la que da cabida a esos desgarramientos personales. La visión cuántica del mundo, por el contrario, trasciende la dicotomía entre mente y cuerpo, o entre lo interno y lo externo, al mostrarnos que los bloques de construcción básicos de la mente (los bosones) y los de la materia (los fermiones), surgen ambos de un sustrato cuántico común (el vacío) y se encuentran comprometidos en un diálogo creativo cuyas raíces pueden rastrearse hasta alcanzar el momento mismo de creación de la realidad (Blakemore, 1988: 54).

Winterson, participando plenamente de este planteamiento, responderá a la pregunta sobre la relación de la física y el amor, en *Gut Symmetries*, del siguiente modo:

“It’s a play on words. GUT stands for Grand Unified Theory-the theory of everything science wants to discover- and it’s gut as in gut instinct, the feelings that lead us on much more than we like to admit. Symmetries, well, it’s the search for a perfect parallel universe, the one just like ours but without the problems. I suppose that’s what we look for when we fall in love” (www.jeanettewinterson.com).

La última frase del fragmento anterior tiene pleno sentido, más que desde la perspectiva de la física cuántica, desde la que ofrece la teoría de Platón acerca del amor basándose en el mito del andrógino primordial que cae en el mundo material en forma de dos mitades de una misma esfera. Ese mito, combinado con el ideal de la física cuántica, hace decir a Winterson:

“In the beginning was a perfect ten-dimensional universe that cleaved into two. While ours, of three spatial dimensions and the oddity of time, expanded to fit our grossness, hers, of six dimensions wrapped itself away in tiny solitude. This sister universe, contemplative, concealed, waits in our future as it has refused our past. It may be the symbol behind all our symbols” (1997: 4).

De todas formas, en el esquema interpretativo del amor que *Gut Symmetries* nos proporciona, el triángulo amoroso se contempla bajo las dimensiones cuánticas:

“On this raft I am trying to untangle my past. My past/our past. Jove had a wife. I was in love with them both. That’s how it is/was. Jove and his wife have disappeared. He crying in salt waterfalls, she scattering her tears like gunshot. I should have been with them (...). Here I am, all aboard the eternal triangle reduced to a not quite straight line (...) . They are gone but there are no bodies” (1997: 19).

De la misma forma y bajo los mismos supuestos, Alice ensoñará la naturaleza de la relación amorosa en términos espaciales y usando conceptos comunes en las descripciones de las estrellas desde un punto de vista científico (101).

Siendo *Gut Symmetries*, también, una narración en la que se contemplan las relaciones familiares, a las que haremos mención más detallada en otro capítulo, dichas relaciones no escapan aquí a su determinación física relativista, como si, a pesar de toda teoría capaz de diluir los instantes temporales en un eterno presente, el tiempo mensurable se resistiera a desaparecer del horizonte de la vida cotidiana, la narración se interna en una reflexión sobre las posibilidades subversivas que la física puede otorgar al propio lenguaje narrativo:

“I know I am a fool, trying to make connections out of scraps but how else is there to proceed? The fragmentariness of life makes coherence suspect but to babble is a different kind of treachery. Perhaps it is a vanity. Am I vain enough to assume you will understand me? No. So I go on puzzling over new joints for words, hoping that this time, one piece will slide smooth against the next” (1997: 24).

Esa subversión de la línea temporal que encadena los instantes y las secuencias narrativas sigue teniendo relación con el apoyo que propone la física. La voz narradora propone la necesidad de otro idioma a la vez que afirma la imposibilidad de volver al pasado para cambiarlo pero se da cuenta de que el futuro cambia el pasado siempre y cuando eso que llama pasado no sea sino los recuerdos que condicionan su estado presente. Esta manipulación del tiempo parece conducir inevitablemente a la manipulación que se ejerce en la corriente de pensamiento, cuya descripción es tributaria del nuevo lenguaje a que aspira el yo narrador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, B., *Theorizing Culture. An Interdisciplinary Critique after Postmodernism*. New York: New York Univ. Press, 1995.
- ALEXANDER, F., *Contemporary Women Novelists*. London: Edward Arnold, 1989.
- BAL, M., *Teoría de la Narrativa*. Madrid: Cátedra, 1985.
- BARTHES, R., *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- BAUDRILLARD, J., *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: Univ. Michigan Press, 1994.
- BELL, J.S., *Speakable and Unspeakable in Quantum Mechanics*. Cambridge University Press, 1987.
- BERGSON, E., *Ensayo sobre los datos de la conciencia*. Trad. de J. A. Miguel. Madrid: Espasa Calpe, 1963.
- BOHM, D., *Quantum Theory*. New York: Constable, 1951.
- BRAND, G., *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*. trans. Jacobo Muñoz. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- CAPRA, F., *The Turning Point, Society and the Rising Culture*. New York: Bantam New Age Books, 1988.
- COLAPIETRO, W. M., *A semiotic Perspective on Human Subjectivity*. New York: Albany State University of New York Press, 1989.
- DEL VALLE, T., "El espacio y el tiempo en las relaciones de género". *Kobie*, V. Bilbao: Diputación Floral de Bizkaia, 1991.
- DERRIDA, J., *Spurs. Nietzsche's Styles*. Trans. Barbara Harlow. Chicago: University Chicago Press, 1981.
- DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- EAGLETON, Terry. "Capitalism, Modernism and Postmodernism". *New Left Review*. (1985): 71.
- ECO, U., *Las estrategias de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1989.
- EISENSTEIN, H., *Cotemporary Feminist Thought*. London: Allen and Unwin, 1984.
- ERMARTH, E. D., *Sequel to history: Postmodernism and the Crisis of Representative Time*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- FOKKEMA, D. W., *Theories of Literature in the 20th Century*. London: St. Martin's Press, 1995.
- FOUCAULT, M., *The Order of Things*. New York: Vintage, 1994.
- FOUCAULT, M., *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- FOUCAULT, M., "What Is an Author?" *Language, Counter-memory, Practice*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta, 1984.
- GILBERT, S. M., "Woman's Sentence, Man's Sentencing, Linguistic Fantasies in Woolf and Joyce". *Virginia Woolf and Bloomsbury*. Ed. Jane Marcus. London: Macmillan, 1987.
- HAYLES, N. K., *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- HAYLES, N. K., *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. London: Cornell University Press, 1986.
- HEISENBERG, W., *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona: Ariel, 1976.
- HEISENBERG, W., "The Representation of Nature in Contemporary Physics", *Dedalus*, vol. 87, 1958.
- HEY, T. and WALTERS P., *The Quantum Universe*. London: Cambridge University Press, 1989.
- HOLTON, R., *Jarring Witnesses. Modern Fiction and the Representation of History*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- HUTCHEON, L., *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*. New York and London: Routledge, 1992.
- JACKSON, R., *Fantasy: the Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- JAMESON, F., "Postmodernism and Consumer Society". Ed. Hal Foster. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. London: Bay Press, 1983.
- JOHNSTON, J., "Ideology, Representation, Schizophrenia: Toward a Theory of the Postmodern Subject". *After the Future. Postmodern Times and Places*. Ed. JOLAS, *Men from Babel*. Yale University Press, 1998.
- Jung, C.G. *Arquetipos de lo inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- KALAGA, W. *Nebulae of Discourse: Interpretation, Textuality and the Subject*. London: Peter Lang Publishing, 1997.
- KRISTEVA, J. *Time and Sense*. New York : Columbia University Press, 1988.
- LYOTARD, J.F. *La condición postmoderna*. Buenos Aires: ed. Rei, 1989.
- MULLIN, Tom. *The Nature of Chaos*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- PRIGOGINE, Ilya. *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. New York: Bantam, 1984.
- PYKETT, Lyn. "A New Way with Words? Jeanette Winterson's Post-

- Modernism". *I'm Telling You Stories: Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Ed. Helen Grice and Tim Woods. Amsterdam: Rodopi, 1998. 53-64.
- RIVERA, J. "Las supercuerdas: magia, misterio y matriz". *Revista de Ciencia Moderna*. (1999): 32-60.
- STEVENSON, Randall. "Greenwich Meanings, Clocks and Things in Modernist and Postmodernist Fiction". *Philologia Hispalensis XIII/2*. (1999): 205-218.
- WAUGH, Patricia. *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. London: Routledge, 1989.
- WINTERSON, Jeanette. *The Passion*. London: Vintage, 1996.
- WINTERSON, Jeanette. *Sexing the Cherry*. London: Vintage, 1990.
- WINTERSON, Jeanette. *Art and Lies*. London: Vintage, 1995.
- WINTERSON, Jeanette. *Gut Symmetries*. London: Granta Books, 1998.
- WINTERSON, Jeanette. *The PowerBook*. London: Vintage, 2001.
- WITTEN, Edward. *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions and the Quest for the Ultimate Theory*. London: Vintage, 2000.
- WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon, 1992.
- ZOHAR, Danah. *La conciencia cuántica*. Barcelona: Plaza Janés, 1992.

**EL ORIGEN DE LA MUJER ORDENADA:
UN ESTUDIO DE *ESCRIBO TU NOMBRE* DE ELENA QUIROGA**

Yolanda PASCUAL SOLÉ
University of Birmingham

**EL ORIGEN DE LA MUJER ORDENADA: UN ESTUDIO DE
ESCRIBO TU NOMBRE DE ELENA QUIROGA**

“Del orden nacen la salud del cuerpo, la tranquilidad del espíritu, la economía de tiempo, el bienestar, la riqueza, y hasta la virtud. Acostumbraos á guardar orden en todo, y os halláreis, sin saber cómo, con un tesoro que os hará recomendables a los ojos de todo el mundo (Monlau 1861: 21-22)”.

De la cita del Dr. Pedro Felipe Monlau que encabeza este trabajo, perteneciente a su obra *Nociones de higiene doméstica y gobierno de la casa para uso de las escuelas de primera enseñanza de niñas y colegios de señoritas* (1860) podemos inferir que, según esta figura destacada del conocimiento científico español de su época, el orden abarca todas las facetas de la vida de la mujer hasta el punto en que de él depende su bienestar no tan sólo corporal sino tanto material como espiritual. Es nuestro propósito definir, en primer lugar, esta concepción de orden en relación a la mujer española dentro del contexto de la sociedad española de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX con el apoyo del pensamiento de Mary Douglas y Michel Foucault para, a continuación, analizar la formación de la mujer ordenada en la novela *Escribo tu nombre* (1965) de Elena Quiroga cuya acción se sitúa dentro del marco cronológico de los años treinta durante la Segunda República española.

La situación de la mujer en España viene delimitada por las circunstancias socio-políticas (Nash 1981: 154 y Garrido 1997). El período de la Restauración (1875-1923) coincide con una legislación discriminatoria hacia la mujer: por ejemplo, el artículo 57 del código civil redactado en 1889, vigente durante el período de la Restauración, establece que ‘el marido debe proteger a la mujer, y ésta obedecer al marido’. La influencia de la Iglesia católica en la posición social de la mujer durante las primeras décadas del siglo XX - época en la que se empiezan a introducir elementos que preparan el camino hacia un nuevo modelo de mujer - resulta determinante (Folguera 1997: 454 y 1988: 55). Según Mary Nash, en España los mecanismos de

control social durante esta época ‘implementaron y garantizaron la situación social subordinada de las mujeres’ mientras el Estado desempeñaba un papel determinante en la articulación de las relaciones de poder entre los sexos. Dentro de este marco, la reforma legislativa iniciada durante la Segunda República (1931-1936) que reconoce la igualdad entre el hombre y la mujer tiene poco margen práctico con la llegada del régimen franquista en 1939.

Como ejemplifica la cita inicial de Monlau, el término ‘orden’ forma parte de un discurso generalizado que, con argumentos muy diversos - legales, biológicos, médicos, religiosos y sociales – tiene la función de mantener y reforzar si cabe el rol subordinado de la mujer en la sociedad española durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. El término orden aparece a menudo en conexión con la mujer relacionándola con el cuidado del hogar y de los demás miembros de la familia y, fundamentalmente, asociando a la mujer con la limpieza y la cocina. Este concepto de orden se transmite a la niña en el seno familiar desde los primeros años de vida y también a través de la formación escolar. Por citar algunos ejemplos, en el capítulo ‘Deberes de una ama de casa’ de *Flora ó la educación de una niña* - obra aprobada para texto escolar por Real Orden del 12 de mayo de 1888 - Pascual de Sanjuán, profesora de primera enseñanza superior, hace referencia a ‘ese gusto exquisito de la mujer amante del orden’ (Pascual 1910: 347)¹. En la vigésimo sexta edición de *La ciencia de la mujer al alcance de las niñas*, publicada en 1870, F de A. P. y Mariano Cardedera consideran que de la mano del orden viene el aseo, que tiene consecuencias en ‘la pureza del corazón’. El aseo, para el pedagogo Cardedera, concierne únicamente a la mujer, ya que ‘las ocupaciones del hombre no le permiten descender á menudencias’(Cardedera 1870: 51 y 53). Mientras que el orden, como hemos visto de la mano de Monlau, abarca todas las facetas de la vida de la mujer, el desorden se presenta ya durante esta época como una gran amenaza de la que la mujer en especial debe salvaguardarse. Tal es la significación del desorden que merece una sección en la obra *El ángel del hogar* de María del Pilar Sinués de Marco, publicada por primera vez en 1857, en la que la autora describe un modelo de mujer que sólo alcanza la felicidad en el hogar familiar como apoyo del marido y rodeada de sus hijos (Sinués 1859).

Estos conceptos de orden y desorden constituyen un sistema clasificatorio. Sabemos por Emile Durkheim² que a través de los sistemas

1) Obra aprobada para texto escolar por Real Orden de 12 mayo 1888.

2) Los conceptos de orden y desorden constituyen un sistema clasificatorio, el tipo de

clasificatorios se produce significado. Cada cultura crea unos significados que afectan la construcción de la subjetividad de los individuos, subjetividad que se forja a partir de los significados, valores, actitudes, emociones y formas de identidad presentadas como naturales, inevitables o deseables que las instituciones ofrecen (Jordan 1996: 7-8). El orden se refiere al lugar que la sociedad designa para la mujer, a las expectativas de género establecidas por las instituciones y las tradiciones culturales, y está vinculado con la obediencia de órdenes, con la conformidad, y con la internalización de imágenes asociadas con la pureza y el sacrificio de la mujer. En contraposición, el desorden y la figura de la mujer ‘desordenada’ se refieren a la subversión de las expectativas previas, al uso de la imaginación, a salirse de unos límites marcados (reales o metafóricos) y a la ruptura con toda presuposición de carácter genérico.

Los sistemas clasificatorios ocupan un lugar clave en la obra de Mary Douglas como también en la de Michel Foucault, de cuyas ideas nos serviremos para el análisis textual. En *Purity and Danger*³ Douglas enfatiza la función que la *diferencia* desempeña dentro de cada sistema clasificatorio a la hora de definir nuestra identidad y la forma en que, como sistema, cada cultura se caracteriza por el orden a la vez que contiene el germen del desorden. Mientras que Douglas se preocupa por la anomalía y la ambigüedad, Foucault lo hace por la cuestión de la resistencia. La obra de Foucault, contraria a una concepción humanista del ser humano, gira alrededor del tema del devenir del individuo en sujeto⁴. A partir de Foucault es posible explorar formas de poder y observar cómo las identidades culturales a menudo representan una forma de restricción. El pensamiento de Foucault puede dejar paso a las voces silenciadas, crear un espacio para el Otro (Foucault 1980: 83). En particular, su obra *Vigilar y castigar* resulta inestimable para el estudio del

sistema que, según Emile Durkheim observa en *The Elementary Forms of Religious Life* (1912), produce significado a través una organización de la vida social mediante la creación de la *diferencia*.

3) Para este estudio hemos utilizado las versiones originales de Douglas en inglés. Existen, no obstante, traducciones al español: *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología* (Madrid: Alianza, 1978), traducción de Carmen Criado; *Cómo piensan las instituciones* (Madrid: Alianza, [1996]), traducción de Antonio López de Letona y Gonzalo Gil Catalina, y *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1991), traducción de Edison Simons.

4) ‘My objective, instead, has been to create a history of the different modes by which, in our culture, human beings are made subjects’ (Foucault 1982: 208).

internado religioso y la disciplina implementada mediante el control visual en *Escribo tu nombre*. El poder disciplinario pretende aumentar la visibilidad de aquéllos a los que somete y es, indica Foucault, el hecho de poder ser visto constantemente lo que mantiene al individuo en su sometimiento (Foucault 2000: 192). Aunque Foucault rechaza que todo en *Vigilar y castigar* pueda resumirse con la metáfora del Panóptico, este edificio utópico ideado por el filósofo y jurisconsulto británico Jeremy Bentham (1748-1832) constituye el prototipo arquitectónico diseñado a fin de que todo el mundo pueda observar y ser observado. Como observan Dreyfus y Rabinow, el Panóptico representa una forma de poder despersonalizada, con la capacidad de involucrar a todos los que entran en contacto con el aparato, capaz de relacionar cuerpos, espacio, poder y conocimiento, cuyas técnicas disciplinarias tienen sus correlatos en instituciones que sirven de escenario para unas prácticas culturales y que intentan mantener bajo control no sólo a quienes están dentro de sus cuatro paredes sino también a los que se sitúan fuera de las mismas (Foucault 1989: 183; Dreyfus 1982: 192-3). El edificio que Foucault cita para ejemplificar la escuela como centro disciplinario, la *École Militaire* concebida por Pâris-Duverney, presenta - entre otros subterfugios ideados para ejercer un control visual - un corredor a lo largo del cual se sitúan unas celdillas para los estudiantes cuyas puertas tenían una ventana (Foucault 2000: 177). Foucault describe la organización de un sistema escolar en el que la vigilancia aparece integrada a la enseñanza, y en el que los colegiales más destacados desempeñan cargos que contribuyen a dicha observación, características de la corriente higienista de los estudios médico-sociales europeos del siglo XIX que llega a España a través de figuras como Monlau y que aparecen claramente ilustradas en el colegio de Tadea en *Escribo tu nombre*.

Escribo tu nombre forma parte de una trilogía incompleta de novelas protagonizada por Tadea, que se inicia con *Tristura* (1960) y que en los planes de Elena Quiroga iba a continuar con *Se acabó todo, muchacha triste*, luego anunciada como *Grandes soledades*, aunque nunca se llegó a publicar (Equiza 1976: 12; Llopis 1983: 89; Zatling 1977: 16, 22, 104). Tadea es huérfana de madre y, tras pasar los primeros años de vida con su padre en Galicia, estudia en un internado católico desde octubre de 1930, con casi diez años, hasta que decide dejar el colegio en junio de 1936, a la edad de quince años.⁵ *Escribo*

5) Zatlin ha observado que tanto Tadea como la escritora nacen en 1921 y Quiroga, por su parte, reconoce que sus personajes comparten aspectos de su vida sin que sus obras sean propiamente autobiográficas (Zatling 1977: 20 y 88). La figura del perso-

tu nombre presenta esta etapa de su vida en el internado con los intervalos de las vacaciones escolares en Santander en casa de la abuela materna. Estructuralmente, *Escribo tu nombre* se divide en dos partes que separan la dirección del convento por dos Prefectas distintas, partes que van precedidas, a su vez, por una sección preliminar de cuarenta y nueve páginas en cursiva que contiene referencias a los hechos presentados posteriormente con más detalle.⁶ El poema 'Libertad' de Paul Éluard que abre la novela introduce un tema fundamental a lo largo de *Escribo tu nombre*, a la vez que da paso a la sección en cursiva. Aunque la novela está escrita en primera persona desde la perspectiva de una Tadea adulta que recuerda su infancia y adolescencia, los episodios aparecen narrados desde la inocencia de la niña y reflejan su evolución. El abundante uso del diálogo, en combinación con la narración lineal, aporta al texto un tono de objetividad al monólogo interior, que en ningún momento se convierte en flujo de la conciencia⁷.

En *Escribo tu nombre* destaca la presencia de dos discursos: uno omnipresente, bien definido, caracterizado por un estricto sentido del orden y la disciplina, y otro incipiente y nuevo sin llegar a ser revolucionario, a veces contradictorio, que coincide con el asentamiento de la II República y la llegada al colegio de la joven nueva Madre Prefecta⁸. En medio de ambos discursos, la joven protagonista busca su lugar, y con este deseo observa la realidad a su alrededor. De ahí la trascendencia de sus palabras expresando su voluntad de seguir lo que puede denominarse como su propio orden: 'braceaba en mi entorno dispuesta a hallar mi sitio y a colocar a cada uno en el exacto suyo' (ETN, 375).

Un tema importante en *Escribo tu nombre* es la evolución de la protagonista de niña a adolescente, y con ello la formación de su subjetividad.

naje huérfano ha sido señalado como un recurso para evitar la censura (O'Byrne 1999: 205). Como novela sobre una escuela católica femenina, sus normas y ritos, *Escribo tu nombre* forma parte de la misma tradición que *Frost in May* de Antonia White (1933), *Memories of a Catholic Girlhood* (1957) de Mary McCarthy y *La flor de Lis* (1988) de Elena Poniatowska.

6) La parte inicial que anacrónicamente anticipa los acontecimientos futuros es un ejemplo de prolepsis (Sánchez-Rey 1991: 32-33).

7) Distinguimos aquí entre monólogo interior y la forma extrema del mismo denominada flujo de conciencia (Marchese 1986).

8) 'Mi vida allí podría dividirse en dos partes, bajo los dos mandos distintos, como una espada de fuego puede cortar en dos un mundo' (ETN, 84).

Las diferencias entre la educación de los niños y la de las niñas, el mayor control ejercido sobre éstas y las expectativas distintas entre unos y otras, las aprende Tadea en el seno familiar⁹. Este mayor grado de control sobre las niñas representa una imposición del orden personificado en el personaje de tía Concha. En la línea de los manuales dedicados a las jóvenes españolas de la época, tía Concha considera la ociosidad de las niñas negativa: ‘- Venid aquí; voy a empezar una labor, haced algo. La ociosidad...’ (ETN, 233). Como escribe el sacerdote Vicente Jiménez en 1938, la ociosidad se considera la madre de todos los vicios, principalmente de la murmuración y de la impureza. La ociosidad asociada con el peligro de la imaginación aparece como una constante vinculada al orden, desde los textos normativos dedicados a las niñas españolas en el siglo XIX, hasta la literatura edificante dirigida a las jóvenes de la posguerra. En *Escribo tu nombre* tía Concha pone especial énfasis en controlar lo que las niñas hacen, ven y oyen. El uso del adjetivo *desordenada* para definir una actividad que, según ella, no es apropiada para las niñas aunque no perjudica a los niños, constituye una muestra de la diferente formación entre los unos y las otras. ‘- (...) El flamenco es tan... una cosa desordenada, de mal gusto’. Tía Concha defiende los bailes clásicos para las niñas’ (ETN, 505). El desorden asociado con el flamenco incluye aquí un matiz de sensualidad y de un elemento que no se resiste a someterse a un rígido modelo, a diferencia del baile clásico que tía Concha defiende para las niñas.

El orden y el desorden se erigen en *Escribo tu nombre* como los dos polos que determinan el discurso dominante en circulación de la época y, por consiguiente, como la oposición que configura una determinada concepción de la realidad y de las relaciones sociales. La formación de las niñas en el colegio de monjas descrito por Quiroga se integra en un arraigado enfoque educativo en lo que a las niñas se refiere en el que el orden abarca tanto lo material como lo moral, en la línea de los manuales dirigidos a la mujer española desde el siglo XIX. En *Escribo tu nombre* domina la imposición del orden, término que reaparece una y otra vez, tanto en su forma femenina (la orden) como masculina (el orden): el orden y las órdenes van unidos y reaparecen continuamente relacionados, por ejemplo, con la rutina diaria establecida a través de timbres, filas y horarios, que oscurecen lo individual frente al grupo, siempre obligado a obedecer. El orden aparece también como control de la conversación, del acceso al mundo exterior, de los propios movimientos e incluso de los pensamientos; orden como pirámide de poder, y en definitiva, orden ligado a

9) ‘Como es un chico le dejan hacer todo. Qué suerte, los chicos’ (ETN, 496).

una educación fundamentada en una concepción esencialista del ser humano. El funcionamiento del internado recrea el sistema disciplinario, jerárquico y normalizado que Foucault describe en *Vigilar y castigar*, un sistema en el que una vigilancia continua y jerarquizada, y la exigencia de un comportamiento sometido a un estricto ritual, representan la fusión de las relaciones de poder y el establecimiento de la verdad (Foucault 2000: 175).

Según Foucault, todo sistema educativo sirve para mantener o modificar discursos establecidos, con los conocimientos y el poder que éstos llevan implícitos¹⁰. En el caso de la escuela descrita en *Escribo tu nombre*, la formación que reciben las niñas refleja un discurso que apoya una figura femenina obediente, pasiva, religiosa y sin aspiraciones intelectuales. A través de la formación que reciben las niñas en la escuela se refleja la circulación y el refuerzo de un discurso muy preciso sobre el lugar de la mujer en la sociedad. En este sentido resulta imprescindible prestar atención tanto a las asignaturas como, en gran medida, a cuanto rodea dicho programa educacional. El plan de estudios se convierte, en la línea de pensamiento de Berstein y Douglas, en un sistema que establece los límites o líneas divisorias (Douglas 1996: ix). El texto pone de manifiesto cómo se estimula la aplicación individual a la religión, a la vez que se inculca en cada niña una falta de ambición mediante la poca importancia que se adjudica a la adquisición de otros conocimientos. El sistema de organización de las materias de estudio que se imparte en el colegio de las MM. Ignacianas ilustra la preparación que se considera necesaria para la posterior integración de las niñas en el mundo adulto¹¹. A pesar de la aparente diversidad de asignaturas, la preeminencia de la religión relega todas las demás materias.

En *Escribo tu nombre* se muestra cómo a la mujer se le inculca desde temprana edad un afán de humildad, sacrificio y conformidad con el consuelo del otro mundo venidero: ‘Era difícil conseguir el lazo blanco de religión, porque todas nos esforzábamos con ella’ (ETN, 99). Este lazo que menciona Tadea forma parte del sistema disciplinario descrito por Foucault, el cual castiga todo lo que no se ajusta a la regla y, en contrapartida, recompensa la obediencia (Foucault 2000: 149). En el colegio la entrega pública de notas y premios una vez al mes resulta un acto ritual que refuerza y justifica la división

10) Foucault, *L'ordre du discours*, citado y traducido en Sheridan (1997: 127).

11) La escuela de Tadea se adscribe a las Congregaciones marianas que comparte raíces comunes con la Compañía de Jesús, herederos de la tradición espiritual de San Ignacio de Loyola.

jerárquica. A través de este sistema de castigos y recompensas se denuncian las desviaciones, se refuerza la ‘verdad’ y el ‘conocimiento’ de los sujetos, y lo Normal se erige en un principio de coerción (Foucault 2000: 186). La función del castigo no es ni la expiación ni la represión sino la normalización, y esta acción normalizadora está enfocada a la creación de una subjetividad unificada. Tadea, sin embargo, posee un ansia de conocimiento que la escuela no puede satisfacer. Desde una perspectiva foucauldiana, *Escribo tu nombre* presenta, a través de su protagonista, la intuición de discursos alternativos que se han marginado en favor del discurso dominante que se defiende. Por un lado, aparece el discurso erigido por las monjas, basado en la religión y la fe, fundamentado en verdades incuestionables. Por el otro, Tadea, con una actitud que responde tanto a su descubrimiento e introducción al mundo adulto como a una resistencia al discurso ordenado, desea vivamente poder tener acceso a otros discursos que intuye pero desconoce:

“No perdonaba que se nos dijeran las cosas a medias, que se nos presentase siempre una cara, la misma, ordenada, tranquila, correcta, cuando ya presentía el otro perfil; que se abusase de mi credulidad. Pero ahora esperaba: oía y esperaba para saber la verdad” (*ETN*, 370)¹².

548

En otro aspecto del orden, la vida en el colegio es un entrenamiento continuado hacia el sometimiento de la voluntad a partir del aniquilamiento de la individualidad¹³. El poder ejercido sobre las niñas controla y determina sus acciones. Como indica Foucault, la disciplina fija y unifica los comportamientos (Foucault 2000: 187). La actitud que inculcan las monjas en las niñas es de obediencia total e incluso de sumisión:

12) La referencia en *Escribo tu nombre* a la Institución Libre de Enseñanza significa el reconocimiento de la circulación de discursos alternativos dirigidos a los niños y jóvenes, al margen de la religión, a la vez que deja claro cuál es el dominante: no sólo el padre de Elvira piensa que una señorita debe educarse con las monjas sino también Antonio, su novio, que estudia en la Institución. Cf. *ETN*, 435

13) ‘[The exercise of power] is a total structure of actions brought to bear upon possible actions; it incites, it induces, it seduces, it makes easier or more difficult; in the extreme it constrains or forbids absolutely; it is nevertheless always a way of acting upon an acting subject or acting subjects by virtue of their acting or being capable of action. A set of actions upon other actions’ (Foucault 1982: 220).

“Primero habían sido [los ejercicios] de humildad: reconocer mi insignificancia, después ejercitaba la voluntad: aceptar mi insignificancia” (ETN, 273).

“Dominio y orden eran las orillas del cauce por donde discurríamos” (ETN, 202).

Con el paso del tiempo, Tadea empieza a cuestionar el sentido de la disciplina en la escuela y su concepto de orden. El texto demuestra que cualquier forma alternativa de conocimiento o comportamiento será considerada subversiva, asociada con el pecado y síntoma de desorden:

“Comer sin hablar, no discutir jamás la pertinencia de una orden - me parecía humillante, de seres inferiores -, aceptar el que nuestra vida estuviese programada de antemano. (...) Iniciativa allí era estridente y desmesurado, era desorden” (ETN, 397).

Integrada al horario de actividades, la confesión en *Escribo tu nombre* forma parte del ritual y funciona como una técnica normalizadora. El sujeto que se confiesa ofrece información ilustrativa que contribuye a definir lo que el orden establecido acepta como normal a la vez que contribuye a localizar y corregir anomalías. Las preguntas del sacerdote se centran en el tema del cuerpo y abren un mundo de conocimiento para Tadea basado en la impureza congénita a todo cuanto se relaciona con el mismo. Es una situación que, con el fondo religioso de la confesión como sacramento y dentro del concepto de orden, exige a las niñas la producción de un discurso verdadero sobre su sexualidad.

“- Vamos a ver, ¿te has mirado las partes de tu cuerpo cuando estás sola, en el baño, en la cama, al desnudarte? (...) ¿Has llevado la mano a las partes feas de tu cuerpo? (...) ¿Has mirado a tus compañeras o a tus hermanitos cuando se desnudan? ¿Has encontrado placer en ello?

(...) Me sentía inmundada, sucia de pies a cabeza. Eran sus palabras las que me manchaban, las que me perdían: había mal donde antes no había nada. (...) Por la noche, en la cama, puse las manos bien apartadas de mi cuerpo, de aquel sórdido peligro de mi cuerpo” (ETN, 207).

La significación del cuerpo femenino en *Escribo tu nombre* aparece así ligada a la formación de la subjetividad femenina, aspecto que coincide con la línea de pensamiento de Foucault. Según el filósofo francés la sexualidad constituye una forma de individualización del sujeto y se produce mediante relaciones de poder que no se limitan a una serie de prohibiciones, sino que se refieren a un discurso en torno al cuerpo (Foucault 1999: 128-30). Como ha señalado Turner desde su perspectiva del discurso médico, la relación que se enseña a los niños y a las niñas a mantener hacia su propio cuerpo forma parte de su integración en la sociedad (Turner 1995: 87). En *Escribo tu nombre* la disciplina de la escuela está dirigida en gran medida al cuerpo, a menudo estableciendo relaciones con el alma de las niñas, con la finalidad de infundirles los principios tradicionales de feminidad a los que nos hemos referido: obediencia, pasividad, sacrificio y también temor del propio cuerpo como origen de pecado.

Según Foucault la minuciosidad del poder de las técnicas disciplinarias de las instituciones es ilimitada: ‘Técnicas minuciosas siempre, con frecuencia ínfimas, pero que tienen su importancia, puesto que definen cierto modo de adscripción política y detallada del cuerpo, una nueva “microfísica” del poder’ (Foucault 2000: 142). Esta reflexión se puede relacionar con la situación de Tadea, que se sabe vigilada día y noche (Foucault 1982: 189). La ventanita en la puerta de los cuartos de las niñas es un ejemplo de control y de poder en relación a la sexualidad. Foucault señala que ‘with these themes of surveillance, and especially in the schools, it seems that control over sexuality becomes inscribed in architecture’ (Foucault 1980: 250). La disciplina del colegio intenta atajar toda forma de imaginación mediante el control del cuerpo, lo que se consigue a través de la mortificación. Esta práctica lleva consigo un significado religioso, no lejano al descrito por Foucault, que supone una voluntad de ordenar la vida humana para conseguir la salvación del alma (Foucault 2000: 166). La primera Prefecta se lo explica a Tadea con las siguientes palabras:

“A veces, nuestra imaginación desbocada, igual que el potro, si no se la castiga, si no se la refrena, ¿a qué puede llevarnos? (...) Puedo decirle que el mortificar la carne le ayudará a sentirse más serena, más despreocupada. (...) se sentirá más alegre castigándose, (...) En la parte alta de la pierna. (...) Que no lo vea nadie” (ETN, 334-35).

Si bien como observa Foucault la disciplina normaliza y unifica, ante la oposición entre orden y desorden que *Escribo tu nombre* plantea, y siguiendo la

teoría de Douglas, aparece un área representada por la ambigüedad que se refiere a aquellos elementos de difícil clasificación. Según Douglas, cada sistema tiene que tomar medidas ante la amenaza del desorden y, en el colegio de Tadea, la primera Prefecta acude a la Biblia para explicar lo que hay que hacer con quien es causa de escándalo, es decir, de desorden. La drástica solución que propone para erradicar a quien causa desorden corresponde a la seriedad que merece la falta: ‘*Más le valiera (...) colgarle una piedra al cuello y ser arrojado al mar*’ (ETN, 364). En la práctica, una manera de eliminar el desorden en el colegio es la expulsión, como le sucede a Carola por defender abiertamente a la joven Prefecta, así como por expresar sus opiniones y no acatar las órdenes. Desde las ideas de Douglas, la expulsión de Carola tiene como finalidad reforzar los límites entre orden y desorden, y a un tiempo reforzar el poder de las religiosas. Con todo, la idea de Tadea de que Carola puede haber buscado ser expulsada sugiere que el acto de la expulsión no es tan sólo un ejemplo de poder desde el sector del discurso dominante, sino que también incluye el ejercicio de la resistencia por parte de la niña expulsada: ‘Alguien había tenido la decisión de emprender su destino. (...) (Porque Elvira se marchó, nos dejó voluntariamente. Pero lo de Carola, ¿no había sido también hasta cierto punto buscado?)’ (ETN, 571).

En *Escribo tu nombre* se cumple la observación de Foucault según la cual no hay un único silencio sino varios, y que los silencios son parte integrante de estrategias que atraviesan los discursos (Foucault 1998: 37). Por ejemplo, Tadea describe las preguntas que se le ocurren, contrarias a la disciplina que impone obediencia y pasividad, como un ruido subversivo:

“¿Silencio? Nada era menos silencio que aquel estudio de muchachas (...). Y no era el ruido que hacíamos, que apenas lo era, sino la sensación de fuerza contenida, pero hirviente (...), porque estaba oyéndome bullir por dentro rapidísimas preguntas como flechas, ramalazos de palabras que me envolvían, o no pensaba en nada - generalmente no pensábamos en nada, creo -, pero nos sentíamos vivir. Y sentirse vivir hacía mucho ruido, entonces” (ETN, 182-83).

El silencio de Tadea es gradual y empieza en *Tristura*, como consecuencia del ambiente represivo en el que vive y de la insistencia para que acalle su

voz¹⁴. Frente al silencio solitario al que se ve abocada desde su temprana infancia - en gran medida como resultado de no poder ser ella misma y de ser malinterpretada, especialmente por la tía Concha y por las monjas - el silencio pasa a convertirse en una estrategia de poder por parte de la niña. Tadea descubre la multiplicidad de significados que posee el silencio (Quiroga 1960: 29). A través de la abuela, intuye que el propio silencio puede permitir conseguir objetivos y aprende la compañía del silencio compartido, así como el derecho a defender la intimidad y el poder implícito en esta acción tan contraria al sistema del Panóptico¹⁵.

“(Desde entonces supe que la intimidad había que defenderla de los otros, había un pudor de tu soledad, sólo la compartías con los elegidos. Y compartir el silencio comprendí que era algo inenarrable y suficiente para llenar unas vacaciones y muchas vacaciones de la vida)” (ETN, 192).

Tadea transforma el silencio opresivo en algo positivo. Aparte de la

14) Por ejemplo, le dice la tía Concha: “Te prohíbo que hagas esas preguntas, te prohíbo que hables de esas cosas con mis hijos. A nadie le importa. Métete eso en la cabeza: a nadie le importan las cosas de los demás. El verbo querer no existe. Una niña no piensa. No levantes la voz. Nadie te pide explicaciones. No quiero explicaciones” (Quiroga 1960: 29). De forma acertada Zatlin ha definido *Tristura* como la ‘novela de la ausencia y el silencio, no sólo de lo que se prohíbe decir, sino de lo que no se expresa porque la persona indicada no está’, en introducción a *Escribo tu nombre*, p. 20. En una carta a Zatlin, Quiroga comenta que *Tristura* y *Escribo tu nombre* reflejan ‘a world of glances, silences, double meanings, gestures, conventional words that hide the unconventional’ (Zatlin 1977: 89).

15) La abuela proporciona un modelo de mujer fuerte a través del silencio. Odón y también Francisca le dicen a Tadea que se parece a su abuela. A la niña le sorprende, pero este comentario la ayuda a comprender que el silencio puede desempeñar funciones. En el caso de la abuela mantener la unidad familiar a sabiendas de que hay distintas orientaciones políticas, por ejemplo: ‘Me sentía capaz de tanta rebeldía, de tanta vida, encontraba imposible el parangón: a mí nada me hundiría de sillón en sillón. Quizá nos parecíamos en la capacidad de silencio. (...) ¿la abuela, terca? ¿Terco el silencio? (...) Empecé a darme cuenta de que quizá aquel mutismo no era congénito, sino logrado buscando lo que ella llamaba «la unión de la familia»’ (ETN, 501). También Patrocinio refuerza esta visión de la abuela. ‘- Buena es tu abuela... Sabe muy bien lo que se hace y si calla es porque no quiere dar razón ni a unos ni a otros. Pero en el fondo, quiá’Cf., ETN, 552.

amistad con su prima Clota, lo más cercano a la libertad que conoce Tadea nace del aislamiento. Un ejemplo claro del aprendizaje de Tadea respecto al uso del silencio se presenta cuando su primo la ataca preguntándole si tiene sangre de chufas: ‘No; simplemente había aprendido la inmensa fuerza del silencio’ (*ETN*, 339). El silencio tiene que ver con la obediencia porque la voz de las niñas está bajo el control disciplinario y porque el silencio forma parte de lo que constituye el sistema a la vez que lo protege del elemento contaminante¹⁶. La crítica y las preguntas son consideradas muestras de desorden pero también lo es la obediencia silenciosa: ‘- Una cosa es obedecer porque no hay más remedio, o porque es más cómodo, o para que la dejen a una en paz, y otra cosa es espíritu de obediencia...’, le dice la Prefecta a Tadea (*ETN*, 161). El silencio de Tadea la sitúa a ojos de las monjas en un área intermedia entre el orden y el desorden. Aunque Tadea no rompe las normas, tampoco se somete a la pasividad y obediencia espontánea, sino que mantiene y desarrolla su propia identidad.

Al empezar la adolescencia, el nivel de reacciones disidentes entre las niñas aumenta. Tadea rechaza el colegio porque entiende que la disciplina en él anula la identidad individual. El gran paso por parte de Tadea en esta etapa consiste en reconocer que ha estado obedeciendo órdenes y en su deseo de definir su propio criterio. Contrasta en sus palabras la forma libre con la que se identifica (‘suelta de mí’), frente a la manera que el espacio del colegio las hace sentir (‘contenidas, incómodas, inquietas, asfixiadas’):

“Todavía ayer estaba pensando lo que estaba preceptuado que pensase, pero lo pensaba como una orden que se me hubiese pegado a los sesos, no como esta manera de pensar con que me hallaba ahora, suelta de mí, más fuerte que yo, surgida silenciosamente, implacablemente. (...) Las Madres no se daban cuenta, me hacía feliz el pensar que algo sucedía en el internado que escapaba a sus toques de campana, a su orden demoledor, a las consignas tácitas. Allí estábamos, como una mezcla suelta por los pasillos del colegio, contenidas, incómodas, inquietas, asfixiadas” (*ETN*, 357-58).

En cierto modo, en la línea crítica propuesta por Deveaux, más que una lucha entre poderes de acuerdo con la teoría del poder agonista de Foucault, el

16) ‘For the only way in which pollution ideas make sense is in reference to a total structure of thought whose key-stone, boundaries, margins and internal lines are held in relation by rituals of separation’ (Douglas 1995: 42).

énfasis en *Escribo tu nombre* en lo que se refiere a Tadea reside en el desarrollo interior de una conciencia de libertad que la dota de una forma de poder. En este sentido, la novela muestra la compleja realización práctica de la resistencia al presentar ejemplos de la disolución del yo bajo una situación de dominio exterior: ‘No estaba conforme con lo que hacían o decían los demás, pero tampoco con lo que hacía o pensaba yo misma; varias veces me sorprendí cumpliendo una orden opuesta a mi manera de pensar, y el «también yo» me abrumaba, me deshacía’ (ETN, 380).

La monotonía en *Escribo tu nombre* aparece expresada técnicamente mediante las frases que las religiosas repiten a la niñas una y otra vez, como si de una letanía se tratara, y también por la reaparición de los mismos acontecimientos y actividades año tras año. La repetición forma parte, por lo tanto, del discurso dominante. En este sentido, localizamos una forma de resistencia cuando Tadea toma la iniciativa de apropiarse del uso de la reiteración. Se trata del episodio en que las niñas son amonestadas por la Madre Hornedo por utilizar el mismo término en una redacción:

“-Ha repetido usted esta palabra - advertía en las redacciones -. Hay que evitar las repeticiones.

¿Por qué? Lo mismo que en la vida repetíamos aquello que nos interesaba, que queríamos hacer comprender o entrar en otro, la palabra podía rodar y repetirse como el canto rodado de un río, hasta llevarnos al río. Me parecía que su repetición la separaba del conjunto, la individualizaba, la convertía en sujeto” (ETN, 510).

Dado que toda la disciplina se basa en una repetición, esta posición de Tadea sugiere su progresiva adquisición de poder. Reforzando esta interpretación de *Escribo tu nombre*, el texto inicial en cursiva, que condensa toda la narración posterior y permite destacar todos los elementos y circunstancias más importantes para la protagonista, puede considerarse como una muestra de subversión en la estructura misma de la novela. Frente al carácter objetivo que,

como hemos indicado, proporcionan el diálogo y el monólogo interior, *Escribo tu nombre* presenta una mayor carga de subjetividad en el texto sin título que precede a las dos partes que constituyen el cuerpo fundamental de la novela¹⁷. Esta subjetividad, reforzada gráficamente por el uso constante de la cursiva, aparece acentuada por la ruptura de la línea cronológica (sobre todo la falta de precisión cronológica en comparación con el resto de la novela) y por las irregularidades del estilo, que combina frases cortas, párrafos formados por una frase larga, y extensos párrafos interrumpidos con una coma que continúan en la línea siguiente. La crítica de José Domingo, basada en subrayar la aparente presencia del elemento autobiográfico en esta novela y poco centrada en el análisis textual nos parece, en consecuencia, una desafortunada simplificación. Domingo, cuya postura puede quizás ser representativa de la poca crítica que ha atraído *Escribo tu nombre*, incluye una referencia a la sección inicial:

“Estamos - continuando con nuestra hipótesis - ante una de esas obras en que el sentimiento personal del autor se sobrepone a toda otra consideración que no sea la de descargarse de un peso que gravitaba sobre él desde hacía años. Que nuestra novelista la ha concebido así y ni siquiera ha pretendido explotar el natural interés del lector por el desarrollo argumental - recurso totalmente lícito - nos lo demuestran las páginas preliminares de intensa carga religioso-poética y que constituyen a modo de un resumen argumental e ideológico de la novela” (Domingo 1966: 3).¹⁸

En nuestra opinión, el texto inicial en cursiva muestra desde el principio la consolidación de la voz de Tadea, una voz que su educación, como se presenta en el resto de la novela y se ve ya en *Tristura*, intenta acallar tanto por

17) Distinguimos aquí entre monólogo interior y la forma extrema del mismo denominada flujo de conciencia, de acuerdo con Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. Zatlin describe esta sección inicial en los siguientes términos: ‘Unlike the main novel, the section is written in a stream-of-consciousness style without regard for chronology. Tadea, viewing her experience retrospectively, compresses the six years and evokes memories and feelings as they come to mind’ (Zatling: 1977: 97). En *Tristura* se utiliza la cursiva para introducir episodios fuera del orden cronológico que Tadea recuerda.

18) Previas interpretaciones sobre el significado de las páginas iniciales de la novela incluyen la de Zatlin, para quien se trata de un recuerdo impresionista que precede a la narración detallada. Según la propia Quiroga, se trata de un resumen poético que, combinado con el resto de la novela, permite ofrecer una novela ‘total’ que incluye tanto una perspectiva subjetiva como objetiva (Zatling 1977: 97-98).

su situación social como, especialmente, por ser una niña, en vez de un niño. Los recursos estilísticos (las reiteraciones), narrativos (la ruptura temporal) y gráficos (el uso de la cursiva), pueden ser considerados como técnicas subversivas porque al romper con las normas que se imponen a la protagonista desde el discurso dominante, contribuyen a reforzar su adquisición de una voz propia. Por lo tanto, dicha voz se alza contra el orden tanto a través de su contenido como de la forma, puesto que el año litúrgico que ordena la vida en el colegio obliga al referente temporal constantemente. La voluntad por parte de Tadea de adquirir el derecho a la repetición subraya, además de presentar un claro ejemplo de individualización del sujeto femenino que no se somete al orden impuesto, la relación entre imaginación (entendida como imaginación / desorden) y creación literaria (entendida como creación de un orden) y diseño de una forma de vida. Como recuerda Valdés a partir de una observación de Ludwig Wittgenstein sobre la imaginación en sus *Philosophical Investigations*, 'it [the imagination] is the creative act of living a form of live' (Valdés 1998: 16). En este sentido, nuestra interpretación confirma asimismo que la parte en cursiva es fundamental para una interpretación de la novela y coincide con la idea de Quiroga de que una novela moderna debe fundir forma y contenido, y también con su concepción de la dimensión social de la novela sin ser un vehículo propagandístico¹⁹.

Aunque el texto no revela el destino de Tadea, resulta significativo que, frente al peso de la norma y el orden, *Escribo tu nombre* presenta el tema de la libertad de forma tácita pero recurrente. Como hemos dicho, el poema 'Libertad' encabeza la novela y libertad es precisamente la palabra omitida en el título: *Escribo tu nombre [libertad]*²⁰. La novela muestra cómo el poder puede provocar la aceptación de una identidad impuesta, pero que no por ello deja de ser un medio de coerción. Estas ideas, defendidas por Foucault, resumen la evolución de Tadea: al principio le gusta el colegio porque sabe a qué atenerse, pero deja de percibir la vida en la escuela con agrado a medida que toma conciencia de su sometimiento.

“Y me desesperó que como no podía mentirle ni tampoco engañarme a

19) En lo que se refiere a la situación de la mujer, Quiroga defiende la igualdad de oportunidades para hombres y mujeres, aunque rechaza para sí la etiqueta de feminista (Zatlin 1977: 25).

20) Para una versión completa en francés de este poema perteneciente al libro *Poésie et vérité* (1942), Cf. Éluard 1975: 1105-1107.

mí misma, no estaba dispuesta asimismo a renunciar, amasada de libertad por dentro, tan metida en el limo de mi propio corazón que cuando quisiera darme cuenta - me estaba dando cuenta ya - no iba a poder separar pericardio de libertad aurículas, ventrículos, de libertad, iba a escapárseme fuera, no podría retenerla. Era un desarrollo de mi propio yo, y así como no pude detener la manifestación externa de mi desarrollo orgánico, tampoco podría sofocar éste” (*ETN*, 514).

Un paso importante en la evolución de Tadea es que resiste el poder del discurso dominante en favor de su propia ansia de libertad. Como indica Rajman a partir de Foucault, la libertad no consiste en descubrir quiénes somos sino en rebelarnos contra las formas que nos definen y clasifican (Sawicki 1991: 27). Para llegar a este punto Tadea debe reconocer que su deseo de libertad personal está por encima de la libertad que, según la nueva Prefecta, la religión concede²¹.

Como observa Douglas, mediante la aceptación de lo que es claro y puro - o de su rechazo - se aprueba o rechaza el orden impuesto, el sistema subyacente. En el internado de Tadea las religiosas ensalzan continuamente lo claro, limpio y puro dentro de un sistema que tiene como referencia negativa en su discurso lo oscuro, sucio e impuro. Aunque Tadea empieza asociando positivamente el colegio con su paz, limpieza y orden, su postura resulta al final abiertamente crítica. Tadea da un paso más en su actitud de resistencia cuando se atreve a romper las normas y a entrar en las dependencias de clausura y, sobre todo, cuando muestra un rechazo absoluto hacia la imposición del orden que allí contempla. En vez de interpretar la limpieza de este espacio de forma positiva - asociándola, por ejemplo, con la integridad moral de las monjas - Tadea interpreta la limpieza como una muestra de inhumanidad y vacuidad. Su decepción ante lo que allí encuentra refuerza su decisión de abandonar el colegio.

“Vi un largo pasillo. (...) Un pasillo limpiísimo, puertas pintadas de blanco como las de nuestras camaretas. (...) No se escuchaba nada, un silencio inhumano, de desierto. (...) Aquello era la celda, lo más profundo de la clausura... Nada. Nada en el pasillo sino la inconcebible limpieza, un suelo

21) ‘- Cuánto se afana uno por la libertad... Y llega un momento en que se encuentra con que perderla en encontrarla es igual que una pobreza que le librara a uno de la sujeción del dinero... No sé si me explico’ (*ETN*, 513).

de baldosas granate tan encerado, tan despiadadamente brillante como para impedir la huella del pie, el aliento, (...). Era una superficie lisa y brillantísima, ferozmente brillante y fría. Un espejo. Que no reflejaba nada porque no había nada que reflejar. Pensé: «Esto es la clausura, (...) Nada.» (...) Nada. Nada. Nada. Inhumanidad del orden excesivo, de la limpieza desahogada. Esterilidad (porque sólo una brizna de suciedad sería fecunda)” (ETN, 573-74)²².

Como indica Zatlin, la crítica literaria tradicionalista ha atacado este final en el que observa un tono reprobatorio hacia la Iglesia. Por su parte, Zatlin defiende que el ataque recae en la tendencia estéril y formalista que Quiroga encuentra en la Iglesia (1977: 103-04). A nuestro parecer, teniendo en cuenta el papel de la metáfora del orden y el desorden, el ataque va mucho más allá y alcanza de pleno el discurso dominante como rechazo a la imposición de una forma de conocimiento única y de una vida sistemáticamente ordenada para la mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDEDERA, M., *La ciencia de la mujer al alcance de las niñas*, (26 edn) (Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1870).

DEVEAUX, M., ‘Feminism and Empowerment: A critical Reading of Foucault’, en Susan J. Hekman (ed.), *Feminist Interpretations of Michel Foucault* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996) pp. 211-37.

DOMINGO, J., ‘Dos novelistas españoles: Elena Quiroga y Daniel Sueiro’, *Ínsula*, 232 (1966), 3.

DOUGLAS, M., *Natural Symbols. Explorations in Cosmology, with a New Introduction* (London and New York: Routledge, 1996).

DOUGLAS, M., *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (London: Routledge, 1995).

DREYFUS, H. L. and RABINOW, P., *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. With an Afterword by Michel Foucault (New York, London,

22) También este pasaje que denuncia la inhumanidad de la clausura puede relacionarse con *Nada* de Laforet. La palabra *nada* aparece reiteradamente en el párrafo que precede a esta cita, y también en otros casos, asociada al orden: ‘En el colegio imbuían como principio quietud y orden. El orden era esencial. La quietud en momentos determinados daba a las cosas un extraordinario relieve, lo percibías todo en detalles que jamás hubieras podido apreciar de otra manera. No sucedía nada y sucedía todo. Sucedió nosotras mismas. Más tarde, Dios’ (ETN, 286). Además *Escribo tu nombre* termina con el término ‘nada’ como respuesta de Tadea a la pregunta de si se olvida algo.

- Toronto: Harvester Wheatsheaf, 1982).
- ÉLUARD, P., *Oeuvres Complètes, I* (Paris: Gallimand, 1975).
- EQUIZA, P., 'Elena Quiroga y la novela de posguerra', *Mundo Hispánico*, 336 (1976), 10-12.
- FOLGUERA, P. (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia* (Madrid: Pablo Iglesias, 1988).
- FOLGUERA CRESPO, P., 'La II República. Entre lo privado y lo público', en E. Garido González (ed), *Historia de las mujeres en España* (Madrid: Síntesis, 1997), pp. 493-514.
- FOUCAULT, M., *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, edición de Colin Gordon (New York: Harvester Wheatsheaf, 1980).
- FOUCAULT, M., 'The Subject and Power', en H L. Dreyfus and P Rabinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics* (New York, London, Toronto: Harvester Wheatsheaf, 1982), pp. 208-26.
- FOUCAULT, M., *Foucault Live (Interviews, 1966-84)* edición de Sylvère Lotringer y traducción de John Johnston (New York: Columbia University, 1989).
- FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad de saber* (Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1998), traducción de Ulises Guiñazú.
- FOUCAULT, M., 'About the Beginning of the the Hermeneutics of the Self', en Jeremy R. Carrette (ed.), *Religion and Culture*, (Manchester: Manchester University Press, 1999), pp. 158-81.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Madrid: Siglo Veintiuno de España, 2000), traducción de Aurelio Garzón del Camino.
- GARRIDO, E. (ed.), *Historia de las mujeres en España* (Madrid: Síntesis, 1997).
- JORDAN, G. and WEEDON, C., 'Culture, Power, Subjects and Institutions: Questions of Cultural Politics', en Rosa González (ed), *Culture and Power: Institutions* (Barcelona: PPU, 1996), pp. 3-15.
- LLOPIS, Silvia, 'Elena Quiroga, la olvidada', *Cambio 16*, 24 de enero de 1983, p. 89.
- MARCHESE, A. y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Ariel, 1986).
- MONLAU, P. F., *Nociones de higiene doméstica y gobierno de la casa para uso de las escuelas de primera enseñanza de niñas y colegios de señoritas* Madrid: Imp. de M. Rivadeneyra, 1861.
- NASH, M., 'Control social y trayectoria histórica de la mujer en España', en Roberto Bergalli y Enrique E. Mari (eds.), *Historia ideológica del control social*

- (*España-Argentina, siglos XIX y XX*) (Barcelona: PPU, 1981), pp. 151-73.
- O'BYRNE, P., 'Spanish Women Novelists and the Censor (1945-1965)', *Letras Femeninas*, 24 (1999), 199-212.
- PASCUAL DE SANJUÁN, P., *Flora ó la educación de una niña* (Barcelona: Hijos de Paluzié Editores, 1910).
- QUIROGA, E., *Tristura* (Barcelona-México: Noguer, 1960).
- QUIROGA, E., *Escribo tu nombre* (Madrid: Espasa-Calpe, 1993), introducción de Phyllis Zatlin [Elena Quiroga, *Escribo tu nombre* (Barcelona-Madrid: Noguer, 1965)].
- SÁNCHEZ-REY LÓPEZ DE PABLO, A., *El lenguaje literario de la 'nueva novela' hispánica* (Madrid: Mapfre, 1991).
- SAWICKI, J., *Disciplining Foucault. Feminism, Power, and the Body* (London and New York: Routledge, 1991).
- SINUÉS DE MARCO, M. del P., *El ángel del hogar*, 2ª ed. (Madrid: Imprenta y estereotipia española de los señores Mieto y Compañía, 1859).
- SHERIDAN, A., *Foucault. The Will to Truth* (London and New York: Routledge, 1997).
- TURNER, B. with Samson, C., *Medical Power and Social Knowledge* (London: Sage Publications, 1995).
- VALDÉS, M. J., *Hermeneutics of Poetic Sense: Critical Studies of Literature, Cinema, and Cultural History* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1998).
- ZATLING BORING, P., *Elena Quiroga* (Boston: Twayne Publishers, 1977).

LA CODIFICACIÓN DEL ESPACIO EN CLAVE DE GÉNERO

Irene PÉREZ FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN.

A lo largo de la historia pensadoras, escritoras y luchadoras feministas han ido codificando y decodificando el espacio en clave de género y han puesto de manifiesto con ello como éste ha sido un factor que ha determinado en gran medida las posibilidades identitarias de las mujeres. Además, la adscripción tradicional de la mujer al espacio privado ha mermado sus posibilidades de acción frente a las de los hombres. Así, no es de extrañar que la lucha de todas ellas haya estado encaminada a conseguir el libre acceso a todas las esferas espaciales y a rebelarse contra una relación asimétrica que se establecía entre los sexos y el espacio. Algunas de ellas han denunciado las implicaciones del espacio en este respecto de forma consciente y otras han reclamado derechos públicos para las mujeres intuitivamente, sin tener *a priori* una conciencia clara de la importancia del espacio, pero todas, al fin, han demostrado que la dimensión espacial es fundamental en la construcción y evolución de la identidad y cómo, además, ésta condiciona de forma importante la situación de inferioridad en la que se encuentran las mujeres frente a los hombres.

Los espacios a los que nos es posible o imposible acceder repercuten en nuestro conocimiento, nuestra capacidad de acción, el poder que podemos llegar a ejercer e incluso coartan nuestra libertad individual. Esto es así porque existe una relación unívoca que se establece entre el espacio en el que la personas estamos emplazadas y nuestra noción de sujetos, puesto que el “¿quiénes somos?” está influenciado por el ¿dónde estamos? y viceversa (Liz Bondi, 1993). Asimismo, no sólo el espacio en el que nos encontramos tiene una influencia en el modo en el que conformamos nuestra identidad, sino que también el tiempo es un factor determinante. Las personas somos en gran medida el producto de una sociedad y un periodo concreto en el que nos toca vivir. De manera tal, que esta noción de *espacio* junto a las nociones de *sujeto* y de *tiempo* conforman la tríada de análisis sobre la que se sustenta toda teoría social y, por ello, deben de estudiarse las tres con igual profundidad.

Sin embargo, a lo largo de la teoría social se ha debatido mucho acerca de la importancia de las nociones de *tiempo* y *sujeto* y se ha relegado, en cambio, la noción de *espacio* a un segundo plano. Para contrarrestar esta falta de análisis sobre el *espacio* surgieron con fuerza en las últimas décadas del

siglo XX estudios que pretendían otorgar a éste la relevancia que se merece y demostrar cómo es un elemento determinante en toda organización social. Así, durante los años 1970 desde la geografía y la crítica social surgió un interés por estudiar el origen social del espacio, su producción y reproducción (Lefebvre, 1974) y las implicaciones ocultas que se escondían tras él. Estos estudios llevaron a afirmar que el espacio se construía socialmente y que, por tanto, la distribución espacial era el reflejo de la distribución social. Posteriormente, en los años 1980 se completó el campo de análisis al reconocerse la reciprocidad que se establece entre lo espacial y lo social. Como señala la geógrafa inglesa Doreen Massey “lo social también se construye espacialmente” (Massey, 1993: 146). Esta asociación entre lo social y lo espacial hace que no pueda sostenerse por más tiempo que el espacio sea un elemento aislado y que esté regulado por sus propias normas.

Hoy en día ya nadie puede obviar el hecho de que toda organización social deja una impronta en la distribución espacial que la sustenta, a la vez que tal distribución espacial determina en gran medida dicha organización social. Organización que, por otro lado, se constituye jerárquicamente atendiendo a aspectos como la clase, la raza e, indudablemente, también el género. Esta línea teórica se inició a finales del siglo XX con pensadores como Michel Foucault (1980, 1984, 1986), que estudió el espacio como factor determinante a la hora de ejercer control y mantener el poder sobre otros, y Henri Lefebvre (1974), que puso de manifiesto como el espacio es un producto social, y fue revisada posteriormente por pensadoras y geógrafas como Daphne Spain (1992), Doreen Massey (1994), Dolores Hayden (1997) o Linda McDowell (1997, 1999).

Estas últimas han considerado las implicaciones del espacio siguiendo una perspectiva de género en sus análisis. Lo que les ha llevado a determinar que éste tiene un papel determinante a la hora de mantener vigente y sustentar un sistema patriarcal. En esta ponencia haré referencia, pues, al espacio “pensado”, “conceptualizado” por mujeres tomando como base dichas concepciones teóricas que demuestran que el espacio es un constructo social que, como tal, esconde unas determinadas implicaciones de tipo ideológico que ayudan a mantener el *status quo* y dificultan el acceso de las mujeres a las esferas de poder y control social.

2. EL ESPACIO: UN CONSTRUCTO SOCIAL.

Tanto Foucault como Lefebvre han demostrado en sus análisis del espacio cómo éste sirve a unos fines que no son gratuitos ni arbitrarios

sino que están preestablecidos y responden a unos intereses sociales y a un conjunto de relaciones que los definen. Para ambos, el espacio es un medio de control. De esta manera, cuando en una entrevista el interlocutor le pregunta acerca de la importancia del espacio, Foucault afirma sin ninguna duda que: “Space is fundamental in any form of communal life; *space is fundamental in any exercise of power*” (Foucault, 1984: 252; la cursiva es mía). Así, Foucault en su desarrollo del panóptico alude al hecho de que la distribución espacial se convierte en un medio gracias al cual se consigue ejercer un determinado poder sobre las personas. Concretamente, el espacio, a través de la arquitectura y la planificación urbanística se convierte en el mecanismo gracias al cual se regularizan las relaciones sociales:

“It is true for me, architecture, in the very vague analyses of it that I have been able to conduct, is only taken as an element of support, to ensure a certain allocation of people in space, a canalization of their circulation, as well as the coding of their reciprocal relations. So it is not only considered as an element in space, *but it is especially thought of as a plunge into a field of social relations in which it brings about some specific effects*” (Foucault 1984: 253; la cursiva es mía).

Estos “efectos específicos” a los que Foucault hace referencia cobran mayor sentido si tenemos en consideración la tradicional división dicotómica del espacio en esferas pública y privada y su asignación a hombres y mujeres respectivamente. La adscripción de las mujeres a la esfera privada o, más correctamente, a la doméstica (tal y como argumentaré a continuación) se ha venido justificando debido a un pensamiento binario que clasifica los espacios en lugares de producción (públicos) frente a lugares de reproducción (privados) y ha estado sustentado en esta línea por teorías económicas como la del Capital Humano del año 1964. El hecho de que la mujer haya estado relegada a una esfera privada ha mermado su avance social porque, de igual modo que se establece una relación entre los conceptos de espacio y el poder, también existe una entre estos últimos y el concepto de *conocimiento*. Los tres están imbricados de tal manera que el espacio en el que las personas se emplazan marca también su capacidad de acceder a determinadas esferas de conocimiento, lo que repercute, a su vez, en su capacidad de acción y, por lo tanto, en el poder que pueden llegar a ejercer. Este uso instrumental del espacio pone en tela de juicio y acaba al fin con una noción del espacio, en vigor desde la antigüedad y aún hoy presente en la mente de muchas personas,

que asocia a éste con aquello que es estable e inerte y lo contrapone, de este modo, con el concepto de *tiempo* por ser este último sinónimo de dinamismo, fluidez y cambio. Esta visión del espacio como algo neutral y arbitrario en su significación es totalmente errónea.

Lefebvre en su libro *The production of Space* (1974), estudia la producción social del espacio y mantiene como Foucault la tesis de que las estructuras espaciales se ven afectadas por el poder con el fin de mantener una determinada hegemonía:

“Is it conceivable that the exercise of hegemony might leave space untouched? Could space be nothing more than the passive locus of social relations, the milieu in which their combination takes on body, or the aggregate of the procedures employed in their removal? The answer must be no. (...) I shall show how space serves, and how hegemony makes use of it, in the establishment, on the basis of an underlying logic and with the help of knowledge and technical expertise, of a “system” (Lefebvre, 2005: 11; la cursiva es mía).

En el mismo libro, Lefebvre alude al hecho de que la visión del espacio como un lienzo puro y neutral sobre el que se emplazan una serie de elementos arquitectónicos y un conjunto de personas se ha mantenido incólume a lo largo del tiempo debido a lo que él ha llamado “la doble ilusión que rodea al espacio”. Estas dos ilusiones o modos de percibir el espacio *per se* han evitado que se estudiase éste como un constructo social en el que, como no podría ser de otro modo, se inscriben determinadas relaciones sociales. Por un lado, Lefebvre denominó una de ellas como *la ilusión de transparencia* y a la otra como *la ilusión de opacidad*. La primera deriva en una visión del espacio como algo transparente, totalmente inteligible, puro y, por tanto, aparentemente neutral:

“The illusion of transparency goes hand in hand with a view of space as innocent, as free of traps or secret places. Anything hidden or dissimulated –and hence dangerous– is antagonistic to transparency, under whose reign everything can be taken in by a single glance from the mental eye which illuminates whatever it contemplates” (Lefebvre, 2005: 28).

Esto se sustenta en la creencia de que el espacio real y el espacio mental coinciden de forma unívoca. Esta idea subyace en las representaciones cartográficas y la literatura de viajeros y colonizadores que codifican lo que

ven, lo nombran y lo inscriben en mapas y textos. De manera que se trata dichos materiales como si fueran representaciones veraces de la realidad. Sin embargo, esto implica que tales representaciones se realizan partiendo de la propia subjetividad del que las crea y, por lo tanto, no son inocentes en su significación. Lo que implica que el espacio no tiene tal transparencia.

La segunda ilusión, denominada por Lefebvre como *la ilusión de opacidad o realista*, hace que se vea al espacio como algo infranqueable, muerto, fijo y estable. Esta ilusión se sustenta en la idea de que el espacio tiene una existencia más allá de la del propio sujeto que la percibe es decir, esta ilusión entroncaría con la creencia, ya rechazada desde la filosofía, de que existe una realidad sustancial:

“This is the illusion of natural simplicity –the product of a naïve attitude long ago rejected by philosophers and theorists of language, on various grounds and under various names, but chiefly because of its appeal to naturalness, to substantiality. (...) the credulity peculiar to common sense leads to the mistaken belief that “things” have more of an existence than the “subject”, his thought and his desires” (Lefebvre, 2005: 29).

Si bien es cierto que el interés de Lefebvre por estudiar el espacio tiene su origen en conocer las características de una sociedad de consumo marcada por un capitalismo moderno, en su libro aporta unas claves muy interesantes acerca del modo de analizar el espacio como constructo social. Éstas dan luz sobre aspectos cruciales a la hora de justificar el mantenimiento de unas concepciones espaciales marcadas desde un punto de vista de género. Así, la tríada conceptual en la que Lefebvre basa toda producción espacial: una *práctica espacial* (“spatial practice”), unas *representaciones del espacio* (“representations of space”) y unos *espacios de representación* (“representational spaces”) nos sirve para entender la repetición de modelos espaciales en los que la adscripción de espacios para mujeres y hombres se ha mantenido relativamente estable a lo largo del tiempo y en la mayoría de las sociedades.

En la primera, es decir la *práctica espacial*, Lefebvre recoge los lugares diarios en los que se encuentran emplazados y con los que interactúan los distintos miembros de toda sociedad. Así, cobran especial protagonismo los lugares de producción y reproducción, que tienen como fin establecer y mantener vigentes unas determinadas jerarquías sociales, como ocurre en el caso de los primeros o unas relaciones entre los sexos, los grupos de edad y la organización familiar, como ocurre en el caso de los segundos. Esta práctica

espacial diaria es la que hace que los miembros de la sociedad adquieran una competencia particular a lo largo de su proceso de socialización que les permite “actuar” de acuerdo a las normas que rigen dichos espacios y, a la vez, les aboga a reproducir esa práctica espacial de manera continua. Esta apreciación es muy interesante en los estudios de género porque demuestra que los comportamientos y los espacios que se asocian con las mujeres y los hombres se crean socialmente, y se interiorizan de un modo que ya viene pautado por dicha práctica espacial.

Para Lefebvre, existen también unas *representaciones del espacio* tras las que se esconde una gran carga ideológica, puesto que tienen como fin reproducir y retransmitir un mensaje de poder y control. Estas representaciones son un ejemplo del espacio conceptualizado y dentro de ellas destacan la cartografía y la arquitectura. Esta última supone el ejemplo más claro del poder de significación de las representaciones del espacio porque detrás de muchos edificios y monumentos que se erigen en las ciudades, e incluso detrás del hecho de que otros no se erijan, se esconde la intención de transmitir una significación concreta. Esto hace que las representaciones del espacio puedan intervenir activamente en el proceso de modificación espacial y, por ende social. A modo de ejemplo, se pueden citar las esculturas que se erigen en la ciudad de Oviedo y que tienen como protagonista a la mujer. Todas remarcen de forma continuada aquellos atributos sexuales que son fundamentales en la reproducción, o bien repiten una temática que se basa en la asociación de feminidad con maternidad (en la que sigue vigente una iconografía cristiana, puesto que se representa a una madre con un hijo varón) o se utiliza el cuerpo femenino desnudo como significante de significados abstractos tales como el amor, el dolor, la paz, la esperanza, la vida. Por otro lado, en aquellos casos en los que se trata de representar a mujeres reales, se hace de forma genérica o colectiva y, por tanto, se rechaza cualquier individualidad. Estas esculturas perduran en el imaginario colectivo de las personas y repercuten en su aceptación pasiva de una determinada organización social.

Junto a esta *práctica espacial* y estas *representaciones del espacio* existen también unos *espacios de representación*. Estos espacios se materializan en un conjunto de mitos y símbolos que son el resultado de la creación de una imagería del espacio por parte de los pueblos a lo largo de la historia. Son creaciones simbólicas que pretenden describir el espacio, lo que se vive y percibe de forma inmediata. El fin es establecer un nexo entre esa experiencia real y una serie de ideas e imágenes de la misma que se codifica, según Lefebvre, por medio de signos no verbales.

En este sentido, considero que la literatura, que hace uso de los signos verbales sí crea espacios de representación y, a la vez, es una representación del espacio que en algunas obras tiene como fin repetir la norma. Este sería el caso de la literatura denominada “canónica”, puesto que ésta, en muchos casos, se ha puesto a disposición del sistema como medio para reproducir valores que comulguen con el mismo. Sin embargo, a lo largo de la historia siempre ha habido mujeres pensadoras y escritoras que han creado sus propias representaciones del espacio, negando así las que el patriarcado había creado para ellas. A través de sus actos y sus obras, estas mujeres ofrecieron y continúan ofreciendo una nueva visión de la configuración espacial tradicional, y, con ello, a la vez, contribuyen a cambiar la visión del mundo.

3. EL ESPACIO CONCEPTUALIZADO POR MUJERES.

Como ha quedado demostrado con las contribuciones teóricas de los autores mencionados en el apartado anterior, el espacio es un instrumento empleado para ejercer, transmitir y mantener poder. Si se parte de estas premisas, se debe analizar el espacio también como un elemento determinante a la hora de sostener un sistema patriarcal porque éste pone de manifiesto la ideología del sistema imperante. Como señala Annie Rien: “Los espacios son producto de las sociedades, expresan una cultura, manifiestan una ideología, desvelan las relaciones sociales entre los individuos, así como las relaciones que tienen con la sociedad” (Rien, 1995: 294). Además, los espacios están indudablemente marcados desde un punto de vista de género:

“The only point to make is that space and place, spaces and places, and our senses of them (and such related things as our degrees of mobility) are gendered through and through. Moreover they are gendered in a myriad different ways, which vary between cultures and over time. And this gendering of space and place both reflects *and has effects back on* the ways in which gender is constructed and understood in the societies in which we live” (Massey, 1994: 186; cursiva en el original).

De manera que, debemos poner en tela de juicio la división espacial tradicional más importante, es decir, aquella que ha dividido el espacio social en *espacio público* frente a *espacio privado* y ha construido el primero como el espacio natural de interacción de los hombres, frente a la construcción del segundo como el lugar natural de las mujeres. Esta división debe entenderse como un medio a disposición del patriarcado para mantener a las mujeres en

una posición de subordinación con respecto a los hombres. Esta ruptura del espacio social en dos campos o esferas opuestas entre sí pero al mismo tiempo complementarias la una de la otra, se ha mantenido incólume a lo largo del tiempo gracias a una serie de discursos médicos, políticos y educativos que han partido de la asociación de la mujer con la naturaleza y de la asociación feminidad-maternidad para justificar la reclusión de la mujer en la esfera privada y su dedicación al cuidado y a la crianza de los hijos. Esta adscripción espacial ha estado incluso sustentada por discursos literarios que, siguiendo la tríada conceptual del Lefebvre, han reproducido la “norma”. Para Linda McDowell:

“The idea that women have a particular place is the basis not only of the social organization of a whole range of institutions from the family to the work place, from the shopping mall to political institutions, but also is an essential feature of Western Enlightenment thought, the structure and division of knowledge and the subjects that might be studied within these divisions” (1997: 12; la cursiva es mía).

Sin duda alguna, esta división del espacio social afecta al acceso que las mujeres tienen a las esferas de conocimiento y esto, como pone de manifiesto la profesora de arquitectura americana Daphne Spain, “puede llegar a perpetuar diferencias de estatus” (Spain 1992: 3). Hoy en día, es necesario poner fin a este binarismo que, no da cuenta de la realidad social que es mucho más compleja que la asociación reduccionista femenino-privado y masculino-público (McDowell, 1999: 150). A este respecto, resulta fundamental añadir un nuevo espacio que rompe con la rigidez de la dicotomía público/privado: se trata del *espacio doméstico*. La distinción entre los conceptos de privado y doméstico se realiza en base a la definición que se ha dado de lo privado y a las connotaciones distintas que este término tiene para mujeres y hombres. Lo privado se ha creado discursivamente por oposición a lo público como aquel espacio que se caracteriza por ofrecer a las personas la posibilidad de recogimiento, reserva e intimidad. En definitiva, es el lugar donde se garantiza el desarrollo de la propia personalidad. En el caso de los hombres podemos afirmar que el espacio privado verdaderamente les ha ofrecido la posibilidad de desarrollar sus inquietudes individuales y ha supuesto para ellos un lugar de descanso una vez han realizado su trabajo “productivo” en la esfera pública. En cambio, para las mujeres, a lo largo de la historia, el espacio privado no ha sido sinónimo de respiro, recogimiento y tiempo propio, sino que se ha

convertido en un lugar de trabajo; se ha convertido en un espacio doméstico. En este sentido, debemos de hablar de espacio doméstico y no de privado cuando nos referimos al espacio que encierra a las mujeres. Lo doméstico no se corresponde solamente con un espacio físico, sino que hace referencia a un espacio mental o psicológico puesto que, engloba la negación de lo propio, el tener que hacerse cargo de un conjunto de tareas domésticas y de cuidado y el sentir, además, que esto ha de ser así. Siguiendo la definición de Soledad Murillo queda claro que lo doméstico es un espacio que se encuentra doblemente excluido tanto de lo público como de lo privado:

“Siguiendo mi definición de la domesticidad más allá de las cargas familiares y el estado civil. Su contenido estaría más próximo a una *vinculación específica y sustentada por un aprendizaje de género*. Por ello, lo doméstico no se estrecha en los límites del hogar, es más una *actitud encaminada al mantenimiento y el cuidado del otro*” (1996: 9; cursiva en el original).

Es una actitud, por tanto, que se deriva de un aprendizaje de género compuesto por una serie de enseñanzas y prácticas que se interiorizan de manera natural y que son las que realmente abogan a las mujeres a repetir un determinado comportamiento social. Sin embargo, ante esta situación, las mujeres no se han quedado impasivas y han peleado incansablemente para poner fin a discursos, costumbres y representaciones del espacio que las ligan a unos espacios y modelos sociales muy restrictivos. Se debe pues tener en cuenta este hecho para entender las dificultades no sólo físicas, sino también las ideológicas a las que han tenido que hacer frente aquellas mujeres que, de un modo u otro, rompieron con lo establecido y forjaron nuevos espacios propios.

En la carrera por alcanzar la esfera pública es fundamental señalar la lucha por la inclusión de las mujeres en la categoría de “ciudadano”, que fue el objetivo de la primera ola feminista, conocida como Feminismo Ilustrado, con pensadoras de renombre como Olimpia de Gauges y Mary Wollstonecraft y la consecución del sufragio femenino, que fue el fin de la segunda ola feminista o Feminismo Sufragista (Valcárcel, 2000). Además, este año en el que celebramos los 75 años del voto femenino en España no podemos olvidar el trabajo realizado por aquellas luchadoras incansables que nos precedieron, como fueron, Elizabeth Cady Stanton y Lucretia Mott, en Norteamérica, y su labor realizada a favor de los derechos de la mujer reflejada en la declaración que redactaron en Seneca Falls en 1848 (aunque tendrían que esperar hasta 1920

para ver realizado su sueño de que las mujeres pudiesen votar en dicho país), las sufragistas inglesas Emmeline y Sylvia Pankhurst y los esfuerzos realizados por Clara Campoamor en España a favor del voto femenino. En este respecto, considero que no es casual que la lucha de las primeras feministas haya estado encaminada a conseguir el sufragio femenino puesto que, aunque es posible que la implicación espacial que he comentado a lo largo de este ensayo no subyacía a las convicciones por las que se movían en aquel momento, sí entendieron la necesidad de tener pleno acceso al espacio público como medio para alcanzar la igualdad con el hombre y vieron en el voto la posibilidad de conseguir control sobre las decisiones públicas que tanto determinan la organización espacial y social.

Junto a estas reivindicaciones de carácter más material, se deben de tener en consideración también los impedimentos de tipo ideológico, que en muchos casos están intrínsecamente conectados. Como demuestra Virginia Wolf en su ensayo *A Room of One's Own* (1929), como mujer no sólo debe enfrentarse a impedimentos ideológicos sino también a mermas de carácter más práctico o material: “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (2000:3). Además el hecho de que no se le permita acceder a la biblioteca, lugar que es epítome del conocimiento demuestra sin duda la tesis que mantiene Daphne Spain (1992) de que las restricciones de acceso a las esferas de conocimiento es una herramienta fundamental para ejercer control y poder sobre las mujeres: “*spatial arrangements between the sexes are socially created, and when they provide access to valued knowledge for men while reducing access to that knowledge for women, the organization of space may perpetuate status differences*” (1992: 3; la cursiva es mía).

Estos impedimentos que fueron tan restrictivos en determinadas épocas causaron grandes problemas identitarios a mujeres pensadoras y escritoras, que aún así hicieron grandes esfuerzos para combatir la ideología imperante. En este sentido, conmociona el poema de Carolina Coronado “Último Canto”, en el que refleja la frustración de ser escritora en una época, el siglo XIX, en la que su naturaleza de mujer condicionaba de manera negativa su vida profesional y su amor por la poesía:

Tal ansiedad me consume
 Tal condición me quebranta
 Roca inmóvil es mi planta,
 Águila rauda mi ser...
 ¡Muere el águila a la roca,

por ambas alas sujeta;
 mi espíritu de poeta
 a mis plantas de mujer!

Casos similares a los de la poeta Carolina Coronado, los encontramos en las obras de ficción de autoras norteamericanas como Kate Chopin y su relato “The Story of an hour” (1894), Charlotte Perkins Gilman en su relato “The Yellow Wall Paper” (1899) y la obra de teatro de Susan Glaspell “Trifles” (1920). En estas obras analizaré, de manera somera, el modo en el que se pone en tela de juicio los espacios en los que se ven reclusas sus protagonistas y se muestra, en un nivel simbólico cómo los espacios en las que las protagonistas se encuentran condicionan de manera determinante su existencia. En el primer caso, Mrs Mallard se podría considerar como una anti-esposa porque se alegra de la supuesta muerte de su marido. Louise disfruta de una hora de libertad reclusándose en su habitación, en un espacio que es ahora totalmente suyo. La protagonista celebra abiertamente su juventud, su futuro y su liberación del espacio doméstico en el que estaba reclusa y aclama sus nuevas posibilidades como mujer libre, palabra que recalca repetidas veces:

“When she abandoned herself a little whispered word escaped her slightly parted lips. She said it over and over under her breath: “free, free, free!” The vacant stare and the look of terror that had followed it went from her eyes. They stayed keen and bright. Her pulses beat fast, and the coursing blood warmed and relaxed every inch of her body. (...) *But she saw beyond that bitter moment a long procession of years to come that would belong to her absolutely.* And she opened and spread her arms out to them in welcome” (1899; la cursiva es mía).

Esto a los ojos de los que la rodean supone un acto de locura y temen por su vida. Así, su hermana le ruega desesperada que abra la puerta de su habitación pensando que se hará daño a si misma. Aunque lo que realmente está ocurriendo es que Louise está viviendo por primera vez y el relato se colma de adjetivos que denotan, vida, alegría, esperanza, ilusión:

“No; she was drinking in a very elixir of life through that open window” (1899). La ventana abierta es un símbolo de esperanza y del final de su confinamiento. El espacio se abre para ella literal y metafóricamente. Desgraciadamente, y como no podía ser de otro modo en el año en el que

el relato está escrito, Louise muere al final de un ataque al corazón cuando descubre que su marido aún está vivo. Chopin, no puede más que introducir con amarga y velada ironía al final del relato el verdadero motivo de su muerte: “when the doctors came they said she had died of heart disease- of joy that kills” (1899).

En el caso del relato de Gilman, la situación a la que debe someterse socialmente la protagonista como esposa y madre reciente le causa un profundo sufrimiento. Sufrimiento que se acrecienta con su reclusión en una casa de verano por prescripción de su marido, que además es médico, para superar su supuesta “depresión nerviosa”. Igualmente, se le prohíbe realizar cualquier trabajo y el hecho de que le sea imposible escribir para expresar su propio yo, la ahoga y la anula hasta el punto de acabar aparentemente con su integridad física al final del relato. Aunque para ella, arrancar finalmente el papel amarillo que recubría las paredes de la habitación y arrastrarse por el suelo es un signo de liberación que los demás no pueden entender. Ella ha convertido la odiosa habitación amarilla en su espacio propio donde nadie podrá ejercer control sobre ella. Se ha liberado así de los yugos del espacio doméstico:

572

“I kept on creeping just the same, but I looked at him over my shoulder. “I’ve got out at last,” said I, “in spite of you and Jane. And I’ve pulled off most of the paper, so you can’t put me back!” Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!” (1920).

Finalmente, la obra de teatro de Susan Glaspell, “Trifles”, es un claro ejemplo de la segregación espacial y de la asignación de espacios a hombres y mujeres. Minnie Foster o Mrs Wright (que es su nombre de casada; nombre que tiene un significado simbólico en la obra al ser homófono de “right”, lo que en cierta manera justifica el derecho a defenderse de la protagonista) es una mujer que sufre en soledad las penurias de estar casada con un hombre que se nos describe como duro y violento que la maltrata psicológica y físicamente y que la aísla del mundo que la rodea. En un intento desesperado por acabar con esta situación y después de que su marido matara cruelmente el canario que le pertenecía y que tanto le recordaba su juventud, su libertad y sus años anteriores de felicidad, Minnie le ahoga con una cuerda mientras duerme. La utilidad de esta obra de teatro en términos espaciales es clara, porque nos aboga a reflexionar sobre el hecho de que los espacios se pueden leer, que los

espacios tienen un poder de significación que les viene dado por las personas que los habitan. En el espacio se puede rescatar la historia de Minnie Foster y hacerla visible. Esta tarea además connota en la historia una clara perspectiva de género porque son la esposa del sheriff, Mrs Peters y una vecina Mrs Hale las que son capaces de decodificar el lenguaje espacial que se encuentran en la cocina de Mrs Wright y, así, reconstruir la historia. La segregación espacial se refuerza en la obra cuando los hombres encargados de buscar pistas para resolver el caso rechazan con desdén la cocina por ser un lugar de mujeres: “Sheriff: ‘Nothing here but kitchen things’” (...) “Hale: ‘Well, women are used to worrying over trifles’” (1920: 9-10).

Con ello, los hombres en la obra de teatro son incapaces de descifrar los motivos del crimen y esto nos demuestra que, como ya he apuntado al principio de este ensayo, los espacios llevan aparejados consigo un determinado aprendizaje de género que habilita a las personas que en ellos se encuentran para actuar de acuerdo a las normas que los regulan. En el contexto en el que tiene lugar la obra de teatro, sólo Mrs Peters y Mrs Hale tienen la competencia necesaria para ser capaces de leer el espacio doméstico, porque es en éste en el que ellas se encuentran también confinadas. En un nivel más general y urbano, este ejercicio de arqueología es lo que propone la historiadora urbana y arquitecta Americana Dolores Hayden en su libro *The Power of Place: urban landscapes as public history* (1998). Para ella, el espacio urbano se convierte en un significante donde se inscriben significados culturales en los que se encuentran diferencias no sólo de clase y raza, sino también de género. Hayden propone un ejercicio de lectura y de rescate de las historias que se esconden tras las edificaciones en las grandes urbes (1997: 47).

Finalmente, cabe reiterar una vez más como todas estas autoras han puesto en tela de juicio los espacios que se les habían sido impuestos. Aunque ellas mismas, o las protagonistas de sus historias, sufrieron en sus propias carnes la dificultad de romper con los viejos moldes en ocasiones pagando este acto con su propia vida, su integridad mental o su encarcelamiento, estas mujeres creadoras no dejaron de abrir nuevos espacios identitarios y de denunciar la utilización del espacio como medio de segregación social y como elemento que sanciona la existencia de una relación asimétrica entre los sexos y el espacio. Esto permite que hoy en día, escritoras más contemporáneas celebren la liberación espacial de las mujeres y su libre caminar por todas las esferas sociales. Sandra Cisneros con su poema “Loose Woman” nos presenta a una mujer libre en todos los aspectos, tanto ideológicos, como materiales, como sentimentales, como espaciales. Una mujer que recorre todo los lugares

que están a su alcance, que rompe y se burla de las convenciones y demuestra su valentía con un humor sarcástico. Las autoras y pensadoras mencionadas anteriormente nos muestran nuevos modos de codificar el espacio, modos que ponen fin a una relación asimétrica entre mujeres, hombres y el espacio, modos en fin que ofrecen nuevas posibilidades de entender y relacionarse con el espacio:

They say I'm a beast.
And feast on it. When all along
I thought that's what a woman was.
(...)
They say I'm a *macha*, hell on wheels,
viva-la-vulva, fire and brimstone,
man-hating, devastating,
boogey-woman lesbian.
Not necessarily,
but I like the compliment.

The mob arrives with stones and sticks
to maim and lame and do me in.
All the same, when I open my mouth,
they wobble like gin.
(...)

By all accounts I am
a danger to society.
I'm Pancha Villa.
I break laws,
upset the natural order,
anguish the Pope and make fathers cry.
I am beyond the jaw of law.
(...)
I strike terror among men.
I can't be bothered what they think.
¡Que se vayan a la ching chang chong!
For this, the cross, the Calvary.
In other words, I'm anarchy.

I'm an aim-well,
 shoot-sharp,
 sharp-tongued,
 sharp-thinking,
 fast-speaking,
 foot-loose,
 loose-tongued,
 let-loose,
 woman-on-the-loose
 loose woman.
 Beware, honey (Cisneros, 1994: 112-115).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONDI, L., "Locating Identity Politics" en M., Keith and S., Pile (eds) *Place and the Politics of Identity*, London, Routledge, 1993, pp. 84-101.
- CHOPIN, K., "The Story of an hour". Internet. 17-10-06 <http://www.wsu.edu:8080/~wldciv/world_civ_reader/world_civ_reader_2/Chopin.html>
- CISNEROS, S., *Loose Woman*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1994.
- CORONADO, C., *Obra Poética*, Torres Nebrera, G. (ed.), Mérida, 1993, p.549.
- FOUCAULT, M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Trans. Alan Sheridan, New York, Vintage, 1977.
- FOUCAULT, M. "Space, Knowledge and Power" en Rabinow, P., *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984, pp. 239-256.
- LEFEBVRE, H., *The production of Space*, Oxford, Basil Blackwell, 2005, [1974]. Traducción de Donald Nicholson-Smith.
- GLASPELL, S., "Trifles: A play in one act". Judy Boos (ed). Internet. 17-10-06 <<http://etext.lib.virginia.edu/modeng/modeng0.browse.html>>
- MASSEY, D., *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1994.
- MASSEY, D., "Politics and space/time" en M., Keith and S., Pile (eds) *Place and the Politics of Identity*, London, Routledge, 1993, pp. 141-161.
- McDOWELL, L., *Gender, Identity and Place*, Oxford, Polity Press, 1999.
- McDowell, L. & P. SH DARP, J., *Space, Gender and Knowledge: Feminist Readings*, London, Arnold, 1997.
- MURILLO de la Vega, S., *El mito de la vida privada: de la entrega al tiempo propio*, México y España, Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1996.

PERKINS GILMAN, C., "The Yellow Wall Paper". Internet. 17-10-06.
<<http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/wallpaper.html>>

SPAIN, D., *Gendered Spaces*, North Carolina, The University of North Carolina Press, 1992.

HAYDEN, D., *The Power of Place: Urban landscapes as public history*, Cambridge (Massachusetts) and London, The Mit Press, 1997.

RIEN, A., "El Espacio como revelador de los efectos de las relaciones sociales de sexo". En Ballarín Domingo, P. y Martínez López, C. (eds), *Del Patio a la Plaza. Las Mujeres en las sociedades mediterráneas*, Granada, Colección Feminae, 1995.

VALCÁRCEL, A. y ROMERO, R. (eds), *Los desafíos del Feminismo ante el siglo XXI*, Sevilla, colección Hypatia, Instituto Andaluz de la Mujer, 2000.

**LA MEMORIA ANEGADA:
EL REGRESO A LA INFANCIA DE ANA MARÍA MATUTE**

Óscar ROBRES MEDEL¹
Universidad de la Rioja

Hoy, desde mi natal sierra de la Demanda, he descendido el río Najerilla para reflexionar, con todos vosotros, acerca de la importante repercusión y del notable reflejo en su obra de los viajes a tierras riojanas de una de las cimas novelísticas del siglo XX español. Pretendo acercarme, sigilosamente y de puntillas, a la truncada infancia de Ana María Matute, para comprender, un poco mejor, su gusto literario por el tópico del adolescente infeliz, rebelde, huidizo, que se deja apreciar en gran parte de su producción.

Si tuviera que adscribir a un escritor esa máxima que afirma que escribir es la manera de estar en el mundo, no tendría ninguna duda en mirar hacia tierras catalanas en busca de Ana María. “Su creación es su protesta, de la misma manera que la literatura ajena es el asidero para no dejarse hundir” (A. M. Matute, 1997: 20) en momentos de problemas. Se da en ella una imposible diferenciación entre su vida y su obra, no pudiéndose entender la una sin la otra. Ahora bien, ello no implica que el lector deba conocer, ni mucho menos, su vida personal, puesto que es conocido por todos que el acto literario fundamenta sus bases en la relación entre el texto y quien lo lee.

Dicho esto, considero que es en el inocente periodo infantil de nuestra escritora, en el que, como en gran parte de la literatura de viajes, se da ese trauma existencial que va a marcar a la persona, esa falta, ese descentramiento, que se ven reflejados en sus líneas. Cuando a la Matute se le pregunta por su infancia, sus palabras rememoran “el colegio de monjas donde lo pasaba fatal, los cuentos de hadas, mis padres, la guerra y la terrible posguerra, los viajes en tren, los veranos en Mansilla de la Sierra...” (Gazarian-Gautier, 1997: 34). De oscuro nombre, el colegio de la Orden de las Damas Negras le hizo conocer, ya de pequeña, las injusticias sociales en el rechazo por parte de las “hermanas” a las alumnas menos pudientes económicamente. Hay que añadir

1) Este trabajo de investigación se realiza gracias a una beca de Formación de Personal Investigador de la Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes del Gobierno de La Rioja.

que su carácter tímido, junto a la tartamudez provocada por el inquietante entorno, le hicieron refugiarse en el silencio y liberarse a través de la literatura, como medio de comunicación con el mundo exterior y de expresión de su propio espíritu. Ese viaje hacia adentro se refuerza con la experiencia paternal de Ana María: en el seno de una familia burguesa muy bien acomodada, la figura idealizada del padre choca con la falta de entendimiento con la madre, con la severidad de ésta, en un sentimiento de temor y admiración, a la vez que impotencia hacia ella, que se traduce en una eterna sensación de soledad ante las prolongadas ausencias del señor Matute por motivos de negocios y que se verá reflejada en la ausencia de la figura materna en sus libros. Por otro lado, los viajes en tren de los que nos habla, me llevan a descubrir el desarraigo en la personalidad de Ana María: sus padres dividían el año entre Barcelona y Madrid, interrumpiendo las nascentes amistades en uno y en otro sitio, llegando a considerarse niños de ninguna parte: “En Barcelona nos llamaban «los madrileños» y en Madrid «los catalanes»” (Redondo Goicoechea, 1994: 15). De este modo, la llegada de la temporada estival, con la verdadera fiesta que suponía el traslado de la familia hasta Mansilla de la Sierra, supone la liberación total del espíritu rebelde de Ana María. El correr desenfrenadamente por los prados del antiguo pueblo, el pescar truchas a mano en los frescos arroyos de la Demanda, las duraderas amistades que pervivían con el paso de los años... consiguen dar rienda suelta a una niña burguesa, apasionada por la Naturaleza, y por la libertad e individualidad con que el medio natural le agasaja. Ana María disfruta entonces doblemente, por la joven compañía que le rodea -especialmente varonil- por un lado, y por otro, por los momentos solitarios que aprovecha para comenzar a viajar por sus mundos de ficción. Así, convierte verdes pagos en bosques llenos de hadas y de duendes del mismo modo que transforma el “cuarto oscuro” de sus castigos en el espacio perfecto a través del cual soñar y dejar volar la imaginación, entrar en el mundo de la literatura, su feudo (Gazarian-Gautier, 1997: 47-49). Es en ese momento cuando los cuentos recitados años antes por la tata Anastasia, o por la cocinera Isabel, son recreados en la imaginación de nuestra joven narradora, quien cuando empieza a leer, siente el surgimiento de una fuerte pasión por la lectura. Es en esa infancia cuando le llega el gran descubrimiento, el mundo de la literatura, el mundo que le daría espacio para vivir y donde vivir cómodamente.

Pero esa niña solitaria, soñadora, isleña, es en sí misma una metáfora de la adolescencia, esa época -en palabras de José Más- situada al borde de los sueños plácidos y frente al acantilado del sufrimiento que se avecina (J. Mas, 1997: 21). Y la infancia de fantasía que asocia a la Mansilla veraniega va a

ahogarse, repentinamente, en el transcurrir de los sucesos políticos, bélicos y fratricidas de nuestro país. Dos hechos íntimamente asociados en la experiencia matutiana van a marcar su obra con el sello de la huida, del exilio interno y externo -material e imaginativo-: la guerra civil, cuando ella sólo contaba diez años, y la desaparición, entre las aguas, de su pueblo riojano. Aunque una desgracia y otra distan cronológicamente entre sí aproximadamente década y media -es en el año 60 cuando los habitantes de Mansilla se ven obligados por las aguas a abandonar sus raíces-, no ocurre así en la experiencia personal de Ana María Matute. La revista *El Najerilla* rezaba así:

“El día 1º de abril, a las doce del mediodía, fueron cerradas las compuertas, y veinte minutos fueron suficientes para empezar el embalse de un millón de metros cúbicos diarios. Viernes de Pasión. ¿Coincidencia? Quizás, pero el día de Jueves Santo Mansilla también había muerto²⁾”.

La muerte del pueblo se asocia a la muerte de miles de hermanos en la vivencia de la escritora, pues para ella, Mansilla muere desde el momento en que la guerra no le deja disfrutar de más veranos allí. Su infancia se ha parado a los diez años y cuando regresa, casi con 25, siente toda su infancia anegada, no admite el nuevo poblado y decide no volver.

Algo ha cambiado aquí. Algo o todo ha cambiado. En este nuevo Mansilla, junto al pantano, donde han talado los árboles y el bosque queda lejos, me siento ignorante y dura, tonta y vacía, miedosa y sabihonda, como cualquier persona mayor (A. M. Matute, (1963) 1997: 87).

Así, exiliada en Barcelona, desarrollará una tesis dominante en su obra que presenta la tierra como un lugar inhóspito, donde por muchos esfuerzos que se haga, no podrán alcanzarse nunca la paz ni la alegría; de ahí que sus personajes, como afirma José Más, intenten de modo incesante, aunque estéril, huir de sí mismos, peregrinando por los caminos sin echar raíces en ningún lugar (J. Mas, 1997: 28).

Este desapego, este desarraigo, tan propio de la literatura de viajes, se puede rastrear claramente en *El río*, la obra que más claramente se acerca al género autobiográfico, en opinión de la propia escritora: “Uno está siempre dentro de sus libros aunque no quiera pero, de toda mi obra, lo único

2) *El Najerilla*, nº 503, 15 de abril de 1960, p. 1.

autobiográfico, o mejor dicho lo único que está sacado de recuerdos personales vividos son esos cuentos” (Gazarian-Gautier, 1997: 36). Ella, en dichos relatos, se identifica con nómadas personajes que transitan por la sierra riojana: con los pastores que gastan su vida en la sierra sin el calor de su hogar (A. M. Matute, (1963) 1997: 27); con los mendigos, “sucios y harapientos” (Ídem, p. 31), que van de pueblo en pueblo; con los alambreadores que “atravesan Castilla de parte a parte. Nunca se sabe del todo de dónde vienen, ni a dónde van”, destacando “su deseo de ser olvidados, de no ser reconocidos” (Ídem, p. 51); con los quincalleros, quienes “recorrían la comarca, llevando del ronزال sus borriquillos increíblemente cargados” (Ídem, p. 77); o con los carboneros, esos personajes enigmáticos con “los mismos ojos quietos de cristal negro de los zorros, de los gatos monteses, de los lobos y de todas las criaturas que son perseguidas, atrapadas y muertas” (Ídem, p. 141);. Los titiriteros, “que allí llamaban «cómicos” (Gazarian-Gautier, 1997: 58), son otros de los personajes errantes que Ana María admira y que suelen aparecer en su obra -véase por ejemplo el caso de Dingo, el titiritero de *Fiesta al Noroeste*-.

Muchos de sus personajes presentan una infancia, verdaderamente prefiguradora de la vida adulta desde un punto de vista psicoanalítico, a través de niños precozmente crecidos para el sufrimiento, o adultos inadaptados que ostentan en el alma la marca añorante, con una añoranza imposible, de una niñez perdida (J. Mas, 1997: 30-31). La protagonista de *Los Abel*, por ejemplo, necesita el aislamiento de forma deliberada porque se siente asfixiada por el mundo de los mayores, debido a una temprana muerte de su madre que la arrojó de bruces al mundo. Por otro lado, la protagonista de *Luciérnagas* siente en su carne una sensación de ahogo producido por el asedio indiscriminado de un varón: así, la lucha de la adolescente contra la realidad hostil que la rodea se concreta, frecuentemente, en aislamiento, en búsqueda de soledad y paz interior que la aparten del mundo y de sus maldades. Una soledad, que en el caso de la protagonista de *Pequeño teatro*, es propicia para que se adentre en los intrincados vericuetos de su personalidad, para explorarse a sí misma como individuo limitado y marginado que busca realizarse en libertad.

Desterrada en su propia tierra, en su Barcelona natal, Ana María sólo concibe posible el regreso literario a los bosques de Mansilla. Este pueblo es el universo feliz de su infancia al que ya no puede regresar, ha desaparecido bajo las aguas, y la autora lo va resucitando y reconstruyendo en cada uno de sus relatos (López Alonso, 1994: 207). *En busca del pueblo perdido*, como el metanovelístico título del profesor Sobejano -*Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*- (G. Sobejano, 1975), paseamos por los parajes

del desaparecido pueblo en varias de sus obras: los relatos de *El río*, transcurren entre topónimos como el Sestil, Aranguencia, las Ombrihuellas, las Viñas, la Ermita de Santa Catalina, los Salegares, la Fuente de las Tres Cruces... por decir algunos de los parajes que recorre junto al tío Lope y su barca, Valentín el electricista, o la cuadrilla de chavales que conformaban Braulio, Andrés, Nicolás, Francisco, Benito, Donato o Félix, todos ellos identificables en la actualidad. *El árbol de oro*, ese “árbol completamente de oro: ramas, tronco, hojas... ¿sabes? Las hojas no se caen nunca. En verano, en invierno, siempre. Resplandece mucho; tanto, que tengo que cerrar los ojos para que no me duelan” (A. M. Matute, 1991: 55), está inspirado en los árboles entre los que jugaba en el alto Najerilla (Gazarian-Gautier, 1997: 43). En una reconocida Mansilla se desarrolla también la acción novelesca de *Los hijos muertos*, de *Los Abel*, de algunos relatos del volumen titulado *El Tiempo* y de *Fiesta al Noroeste*:

“Dingo vio de nuevo el valle, después de tanto tiempo. Qué hondo apareció, enmarcado por rocas de color pardo. Qué hondo, con sus casuchas medio borradas por los sucios dedos del hambre. Allí estaban de nuevo los bosques de robles, en las laderas, los chopos orgullosos, afilándose, verdes. En grupos, y, no obstante, cada uno de ellos respirando su soberbia soledad, como los mismos hombres. Aquellos hombres de Artámila, de piel morena y manos grandes” (A. M. Matute, *Fiesta* 1997: 80).

El espacio en *Historias de la Artámila*, o las Artámilas, como el propio relato también denomina, se divide en tres espacios claramente diferenciados, que coinciden con los espacios infantiles en la sierra riojana: en primer lugar, el pueblo, con sus gentes, sus tierras, montañas y pinares; el segundo, la casa del abuelo como núcleo familiar; y finalmente, el rincón matriz de la escritora en la citada casa, la cocina, un espacio que adquiere la categoría de personaje en alguno de esos cuentos.

La fascinación por el bosque la demuestra acertadamente en su discurso de entrada en la Real Academia Española de la Lengua -la tercera académica en casi tres siglos de institución-, titulándolo “En el bosque”, un espacio que le marcará desde su infancia porque, según sus palabras, en él se puede respirar “una realidad más cercana, más viva. En el bosque puede ocurrir de todo, lo más espantoso y lo más maravilloso, allí la vida se llena de espiritualidad” (*Entrevista a Ana María Matute*, 2000). El bosque, su gran obsesión literaria, como afirmaba en el académico discurso, es el “espacio de

la imaginación y de la fantasía”, pero a la vez, es, en mi opinión, un camino de evasión, de exilio literario como metáfora de la vida, ante la imposibilidad de regresar a la infancia, a la espera de la muerte como el último de los exilios. *El río* que simboliza su propia vida, encaminado hacia un final inexorable, y truncado nada más nacer por un pantano fratricida, le va a conducir desde la inocencia hasta la cruda realidad, para fijarse en los más débiles y utilizar la escritura como una forma de protesta (Gazarian-Gautier, 1997: 151). Temas como el aborto (*Luciérnagas*), el comunismo (*Los soldados lloran de noche*), la homosexualidad (*Primera memoria*) o el suicidio (*Pequeño teatro*), condenados todos ellos abiertamente por la represión franquista, se pueden rastrear en sus páginas. Su capacidad intelectual no cabe en ninguna presa de cemento, no cabe en el estrecho cerco ideológico de ningún régimen dictatorial (Galdona Pérez, 2001: 108). Así pues, escribir para Ana María Matute, se vuelve protesta y compromiso con la sociedad. Compromiso con “los otros”, con los más desprotegidos, con los débiles que son fruto del abuso de los más fuertes, desde el punto de vista sexual, social, laboral... El hecho de enfrentarse en su infantil Mansilla a una realidad muy diferente a la suya, le hace abrir los ojos a la injusticia, a las diferencias sociales: los «otros» -niños, tan distintos social, cultural y económicamente- “iban como podían, iban descalzos, algunos llevaban un imperdible en vez de un botón”.

«Nosotros» teníamos Reyes, «los otros», no; «nosotros» teníamos fiestas, «los otros», no. «Los otros» no tenían nada, ni Reyes, ni fiestas de cumpleaños, ni ropa, ni comida, y eran de una ingenuidad aplastante. Eran criaturas muy inocentes. (Gazarian-Gautier, 1997: 37-39)

El descubrimiento de la realidad, la mentira del mundo vivido, de las diferencias sociales, de la muerte, del amor, de la amistad, fomentan enérgicamente su necesidad de escribir. Así, encontramos una defensa alegórica de los «otros» en *Olvidado Rey Gudú*: ya el título anticipa al lector que el olvido será un tema. Los personajes principales son Gudú y su madre, Ardid. Ésta, con la ayuda de sus amigos, el Trasgo y el Hechicero, incapacita a Gudú en su habilidad de amar con el fin de que sea mejor rey. La única condición de este hechizo es que no lllore. Efectivamente, Gudú resulta ser un conquistador -en lo personal y en lo espacial- irrefrenable. Sin embargo, al final de la novela, mira su imagen reflejada en un lago y se enamora de sí mismo. En este momento, empieza a llorar, destruyendo así el hechizo. La novela termina con la inundación del reino entero. Aunque la novela se ambienta en

el siglo X, lectores y autora nos situamos en el XXI, por lo que fácilmente se prestan a la comparación ambas épocas. El reino inundado y amenazado por el olvido, nos lleva rápidamente al pueblo de *El río*, a esa ficcional Mansilla de la Sierra. Ambos gobiernos, el reinado de Gudú y el régimen de Franco, se asemejan en la existencia de un levantamiento y una posterior represión de los desdichados -principalmente mineros-, y en que son dos gobiernos centralizadores y panópticos, según la profesora Knudson (2003: 80), para quien Matute intenta ironizar el mito nacionalista, cuestionando los orígenes épicos propuestos por la doctrina franquista, orígenes de héroes nacionales en la Reconquista medieval. Del mismo modo, Matute intentaría criticar la inevitable tendencia de los líderes a olvidar a los más débiles, un olvido que bien se puede denunciar todavía en la zona rural que en este artículo hemos abordado.

Concluyendo, he aquí una maga de las palabras, Ana María Matute, cuyos viajes en el calor de su infancia, desde grandes urbes hasta una pequeña villa de la sierra riojana, van a conducir su escritura por dos vertientes: la primera, por el valle de la fantasía, la ficción y la imaginación, representadas en un viaje hacia el interior de sí misma, a través de la libertad y frondosidad de los bosques mansillanos; la segunda, tenderá a romper presas políticas, estanques y pantanos, en socorro de los más débiles, para que no se ahoguen en el tiempo del olvido, porque la infancia, en palabras de la Matute, “nos marca siempre”.

Me he quedado en la infancia. Engordé, envejecí y se me cubrió el cabello de blanco, pero aún tengo doce años (Ana María Matute).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ana María Matute. *Autores Españoles Contemporáneos*, [vídeo], Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1988.

Barcelona, Rioja: sombras en el bosque. Ana María Matute [vídeo], Madrid, RTVE-Editrama, 2000.

“Entrevista a Ana María Matute”, en *Consumer*, nº 32, abril 2000.

GALDONA PÉREZ, Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2001.

GAZARIAN-GAUTIER, Marie-Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa, 1997.

JOSA FERNÁNDEZ, Lola, “Una tarde con Ana María Matute”, en *Fábula*, nº 10, otoño 2001, Logroño, ARJEA, pp. 46-53.

KNUDSON, Emily, “Olvidado Rey Gudú de Ana María Matute: una leyenda posmoderna”, en *Actas del 12th Annual Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature, Language and Culture*, Tucson, Department of Spanish and Portuguese-University of Arizona, 2003, pp. 77-82.

LÓPEZ ALONSO, Covadonga, “La memoria intradescritiva: *El río*”, en *Compás de Letras. Monografías de literatura española*, nº 4, Junio 1994, pp. 205-214.

MATUTE, Ana María, *Casa de Juegos Prohibidos*, (ed. de Pedro Manuel Vállora Gallardo), Madrid, Espasa, 1997.

MATUTE, *El árbol de oro y otros relatos*, (ed. de Julián Moreiro), Madrid, Bruño, 1991.

MATUTE, *Fiesta al Noroeste*, (ed. de José Mas), Madrid, Cátedra, 1997.

MATUTE, *El río*, Barcelona, Plaza & Janés, (1963) 1997.

MATUTE, *Olvidado Rey Gudú*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.

MERINO, José María, *Leyendas españolas de todos los tiempos. Una memoria soñada*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, “Entrevista a Ana María Matute”, en *Compás de Letras. Monografías de literatura española*, nº 4, Junio 1994, pp. 15-23.

SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 1975.

FILOSOFÍA EN EL TOCADOR: POETAS CUBANAS DEL SIGLO XIX

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada

En su muy interesante y sugerente artículo “Tretas del débil”, Josefina Ludmer pone en entredicho la pregunta de por qué no ha habido mujeres filósofas. De la posición de Ludmer se concluye que dicha pregunta está mal formulada, ya que lo que puede afirmarse, en todo caso, es que ha habido muy pocas mujeres haciendo filosofía desde el campo delimitado por la propia filosofía, pero no así desde otras zonas; zonas, generalmente, periféricas. Ludmer sostiene así que es posible, y conveniente, escuchar el discurso femenino –al menos cierto discurso– como discurso filosófico (Ludmer 1991: 53). Por supuesto, Ludmer no se refiere a la filosofía tradicional, sino a aquella palabra de mujer que, dicha desde el lugar a ella asignado, termina, sin embargo, resignificando, subvirtiendo este lugar. Un discurso que hace, en última instancia filosofía política (Ludmer 1991: 53).

Siguiendo pues esta idea de Ludmer, propongo en este trabajo un recorrido por los textos de algunas poetisas cubanas del siglo XIX para intentar acercarnos a este discurso filosófico político, explícito o implícito, dicho desde la poesía, una de estas zonas periféricas a la filosofía permitida a la mujer. Nos acercaremos aquí a una filosofía construida desde la esfera privada, desde *el tocador*, aunque con el propósito de que dicho discurso se escuche en muchas más habitaciones, y aún fuera de la casa.

Las poetisas son tres: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Úrsula Céspedes de Escanaverino y Adelaida del Mármol.

1. “EL POR QUÉ DE LA INCONSTANCIA”, DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

El primer poema al que voy a acercarme es “El por qué de la inconstancia”, un texto de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), sin duda la más notable y conocida de las escritoras cubanas del XIX (también entre las más notables de España) y, además, la primera mujer con nombre y obra dentro de la poesía cubana.

“El por qué de la inconstancia” lo publicó por primera vez la Avellaneda en la segunda edición de sus *Poesías*, o sea, en 1850, incluido entre las poesías inéditas que aquí aparecen. La fecha de escritura, según la propia autora, es 1843. En la última edición, la definitiva y corregida de sus *Poesías*, de 1869, la

Avellaneda realizó en éste, como en otros textos suyos, algunas modificaciones; sin embargo, en el caso que nos ocupa no son éstos muy significativos.

Considero que “El por qué de la inconstancia”, además de ser un excelente poema, es un texto idóneo para ejemplificar este discurso filosófico político al que quiero referirme. Éste es un poema, podríamos decir, precursor del feminismo de la igualdad, al menos en las letras españolas. En el texto, la Avellaneda elabora, a partir de la afirmación de un supuesto amigo de que la inconstancia es un rasgo característico y negativo de las mujeres, toda una teoría, muy acertada por otra parte, del mecanismo universal de funcionamiento del deseo humano. Aunque el basamento *científico* de dicha teoría son las Sagradas Escrituras, la Biblia, podríamos decir que éstas no juegan realmente un papel definitorio en el texto; sino que están allí, más bien, como parábola del mito del principio, de esa completud primera del individuo que cualquier psicoanalista suscribiría. Por otro lado, me parece también interesante señalar cómo la Avellaneda utiliza la Biblia no como garantía para establecer posiciones distintas y jerárquicas entre hombres y mujeres, sino todo lo contrario: como prueba de la igualdad entre ambos. Lo que importa verdaderamente aquí a la voz poética es pues señalar cómo, tanto los hombres como las mujeres, son sujetos del deseo y cómo éste determina, en los unos y en las otras, la búsqueda incesante del objeto amado, quedando entonces situada la inconstancia en el lugar de la consecuencia lógica de esta búsqueda. La voz poética revaloriza pues la inconstancia, la dota de un valor positivo. La Avellaneda cuestiona así en este poema tanto la idea masculina, sostenida por la sociedad decimonónica, de la mujer como sujeto no deseante, pero frívola e inconstante, como la adjudicación exclusiva a ésta de cualidades “negativas”. Y lo hace, además, dando una explicación filosófica y psicológica impecable sobre los mecanismos del deseo humano, con unos versos en los que no falta tampoco la belleza, particularmente en su espléndido final.

Siento pues discrepar de la opinión de una crítica tan autorizada como Susan Kirkpatrick, quien en *Las románticas*, y a pesar de considerar este texto un “desafío al carácter sexuado del paradigma romántico” (Kirkpatrick 1989: 176) propone que el punto de vista de la Avellaneda (Kirkpatrick tiende a hacer idénticas voz poética y autora) no es más que una “táctica” (Kirkpatrick 1989: 177), que ella termina haciendo uso del “prestigio de una voz masculina” para ser escuchada. Desde mi punto de vista, Kirkpatrick no ha sabido comprender este poema de la Avellaneda, pues, como decía al principio, la voz poética que aquí habla no lo hace desde un discurso masculino; habla, sin duda como mujer, pero desde una posición que podríamos llamar del “feminismo de la

igualdad”: lo que le interesa resaltar no es la diferencia y especificidad del deseo femenino, sino aquellos mecanismos del deseo humano comunes a hombres y mujeres. Aunque creo que el error de Kirkpatrick no es exclusivo de ella, sino de parte de la crítica literaria feminista, que en ocasiones no sabe muy bien qué hacer con las manifestaciones del feminismo de la igualdad que aparecen en ciertas poetisas y escritoras y acaban descalificándolo y convirtiéndolo, mecánicamente, en síntomas bien de represión, de avasallamiento o de astucia, pero, en última instancia, en manifestaciones de un discurso masculino, ajeno y/o impostado. En relación a la Avellaneda y a la lectura de Kirkpatrick podría pues decirse lo que casi dice Toril Moi sobre la interpretación que ha hecho Showalter de Virginia Wolf (no creo exagerar si digo que la Avellaneda es la Virginia Wolf de las letras españolas del XIX, tanto por su significación literaria como por el feminismo, en parte andrógino, de su obra y de su vida): si la crítica literaria feminista no es capaz de hacer una valoración positiva de la obra de esta escritora, el fallo está en la perspectiva crítica y no, desde luego, en la obra (Moi 1999: 22). Hagámonos todavía una última pregunta: ¿De verdad puede creerse que en la obra (o en la vida) de la Avellaneda puede leerse el modelo normativo del “ángel del hogar”?¹. Uno de los méritos de la Avellaneda, como de otros genios, es precisamente conseguir sobrepasar las normas de las sociedades en las que vivieron. Pero el desarrollo de esta idea escapa a los propósitos de este trabajo. Vamos, pues, a terminar leyendo el poema comentado:

Contra mi sexo te ensañas
 Y de inconstante lo acusas;
 Quizás porque así te excusas

1) Para ser justos habría que decir, sin embargo, que en la introducción a su *Antología poética de escritoras románticas*, Kirkpatrick matiza en alguna medida esta imagen de la Avellaneda y de su poesía, escribiendo en concreto, sobre este poema lo siguiente: “En el conocido poema ‘El por qué de la inconstancia’ Avellaneda rebate la ideología de la diferencia sexual con que su sociedad justificaba la restricción de las actividades femeninas” (Kirkpatrick 1992: 31). Palabras parecidas aparecen también en su artículo “La tradición femenina de poesía romántica”, capítulo incluido en la *Breve historia feminista de la literatura española*, coordinada por Iris M. Zavala, donde hay asimismo un mayor reconocimiento al feminismo de la Avellaneda y a la significación de este poema. Aunque Kirkpatrick termina su comentario sobre la Avellaneda con esta frase algo ambigua: “en su poesía Gómez de Avellaneda demuestra el impacto de las normas de la diferenciación sexual”. (Kirkpatrick 1998: 49).

De recibir cargo igual.
Mejor obrarás si emprendes
Analizar en tí mismo
Del alma humana el abismo
Buscando el foco del mal.

Proclamas que las mujeres
(Cual dijo no sé quién antes),
Piensan amar sus amantes
Cuando aman sólo al amor;
Que el vago ardor del deseo
Se agita constante en ellas;
Mas pasa sin dejar huellas
Su preferencia mayor.
¡Ay, amigo, no te niego
Verdad que tan sólo prueba
Que son las hijas de Eva
Como los hijos de Adán.
A entrambos el daño vino
De la funesta manzana,
Y a toda la raza humana
Sus tristes efectos van.
¡Mísera raza!... su mengua
sufre, pero no la entiende;
Y aún sueña y hallar pretende
Bienes que torpe perdió.
Tras ellos ciega se lanza,
Girando en vértigo insano...
Mas nunca su empeño vano
ni aún en sombra los gozó.

Amor pide, dicha busca
Y a esperar loca se atreve
Que en vaso corrupto y breve
Apague el alma su sed;
Pero ella su afán inmenso
Siente perenne, profundo,
Y rompe lazos del mundo

Como el águila la red.

En balde en la extraña lucha
De su cansancio y su anhelo
Le agrada tomar el velo
Que la presenta el error,
Y en los pálidos fantasmas
-Que agranda ilusa ella sola-
Se finge ver la aureola
De la dicha y el amor.

¡Resbala pronto la venda!
-Resbala y ve –con despecho-
Que vuela, en humo deshecho,
El fulgor de la ilusión!
Pues no cabe en ser que piensa
Que eterno el engaño sea...
Aunque inmortal es la idea
Que seduce al corazón.

No es, no, flaqueza en nosotros,
Sí indicio de altos destinos,
Que aquellos bienes divinos
Nos sirvan de eterno imán,
Y que el alma no los halle,
-Por más que activa se mueva-
Ni tú en las hijas de Eva,
Ni yo en los hijos de Adán.

Unas y otros nos quedamos
De lo ideal a distancia,
Y en todos es la inconstancia
Constante anhelo del bien.
¡De amor y dicha tenemos
Sólo un recuerdo nublado;
Pues su goce fue enterrado
Bajo el árbol del edén!

Jamás ¡oh amigo! ventura
Ni amor eterno hallaremos...
Pero ¿qué importa? ¡esperemos!
Porque es vivir esperar;
Y aquí —do todo nos habla
De pequeñez y mudanza—
Sólo es grande la esperanza
Y perenne el desear.

2. “EL AMOR DE LA SERRANA”, DE ÚRSULA CÉSPEDES DE ESCANAVERINO

El siguiente poema fue escrito por una poeta menor, con una obra breve, pero que merecería más atención de la que se le ha dedicado en la literatura cubana². Su nombre, que si poco dice en Cuba, nada dirá en España, es Úrsula Céspedes de Escanaverino (1832-1874)³.

El poema de Úrsula Céspedes puede considerarse complementario al de la Avellaneda. Si ésta hablaba sobre lo que hay en común entre el deseo masculino y el femenino, Úrsula Céspedes va a explicar la causa de la diferencia de comportamiento entre los sexos: “El por qué de la volubilidad femenina”, podría perfectamente titularse. Se trata de un poema que se inscribe dentro de la llamada poesía nativista o criollista cubana, poema pues perteneciente a la poesía popular y rural, escrito en décimas, la forma métrica por excelencia de los guajiros—campesinos- cubanos. Úrsula Céspedes es una de las pocas mujeres que practica este tipo de poesía eminentemente masculina que buscaba la “originalidad americana”. En este poema, en realidad titulado “El amor de la serrana”, se advierte el carácter dialógico, la teatralidad característica de la poesía nativista (recordemos que ya decía Lope que las décimas son buenas para quejas en el teatro). Pero es interesante señalar (y esta es la particularidad y el valor de este texto) cómo estos rasgos están puestos al servicio de la creación de un personaje femenino, la serrana (también uno de los seudónimos utilizados por Úrsula Céspedes), que, desde el mismo ambiente de idilio con la naturaleza de este tipo de poesía, no sitúa su queja en el lugar del desamor,

2) Como escribe Antonia Soler, “no es una de nuestras primeras figuras poéticas, pero su obra contiene numerosas composiciones de calidad” (Soler 1990 :33).

3) Publicó en vida sólo un libro de poemas, *Ecos de la selva* (1856). Después de su muerte aparecieron, en edición privada, sus *Cantos postreros*. En 1948 se publicó una antología de su poesía, que es el libro usualmente utilizado

como suelen situarla los personajes poéticos de otros criollistas (pensemos en los poemas de El Cucalambé o de Fornaris) sino en el de la norma social que, en este mismo terreno amoroso, determina un comportamiento diferente para la mujer. Úrsula Céspedes no escribe así un poema amoroso más, sino que, indirectamente, cuestiona también el papel asignado a la mujer en la relación amorosa y pone de manifiesto la violencia que tiene que ejercer la mujer sobre sí misma para no mostrar sus sentimientos ante el amado y obedecer la norma, obediencia que termina convirtiendo a la mujer en un sujeto frío, insensible, paralizado: “sin disgusto y sin placer”, dice muy bien la voz poética. Este poema constituye pues una denuncia de esa “armadura” sentimental, como la nombrara ya en el siglo XX una de las poetas feministas mayores de nuestra lengua, Alfonsina Storni, diseñada por la sociedad y que oprime a la mujer. Vamos a leer el poema:

EL AMOR DE LA SERRANA

En la cúspide más alta
que hay en la Sierra Maestra
está mi choza, y demuestra
que en ella nada me falta;
aquí el arroyuelo salta
de peña en peña hasta el valle,
y por una y otra calle
de naranjos y limones,
van prendiendo corazones
serranas de hermoso talle.

Yo nunca su afán seguí,
aunque sus triunfos veía,
porque con razón temía
que me prendieran a mí;
y sucedióme que fui
una tarde de verano
a coger flores al llano,
y hallé para darme enojos,
en vez de flores, abrojos,
al pie de un bello serrano.

Me dijo cuando lo vi,
que yo era para él un cielo
y que era negro mi pelo
como el cuello del totí,
que no andaba por aquí
otra tan linda serrana;
y añadió, desde mañana
si compadeces mis penas,
serán tuyas mis colmenas
y serás mi soberana.

Yo los ojos levanté,
y cubierta de rubor,
iba a decirle mi amor
y a jurarle eterna fé;
pero al punto recordé
que me dijeron un día,
que si el hombre comprendía
el amor de la mujer,
la dejaba de querer
y a veces la aborrecía.

Y desoyendo sus penas,
aunque quiere Dios que le ame
como a la flor del dagame
la abeja de sus colmenas,
por las praderas amenas
cuesta arriba eché a correr
sin disgusto y sin placer,
pues temo en el corazón,
con razón o sin razón,
que me deje de querer.

Desde entonces, cada vez
que viene a verme al bohío,
le trato mal y me río,
aunque sollozo después;
y cuando con altivez

me habla de honor y decoro,
 le digo entre risa y lloro,
 tomando en la mía su mano:
 mira, gallardo serrano,
 yo te adoro, y... no te adoro.

Y mientras yo noche y día
 lloro a torrentes aquí,
 muchísimo mal de mí
 dicen en la serranía;
 pues sólo al ver la falsía
 que mal mi rostro demuestra,
 con lengua torpe y siniestra
 dicen que soy la serrana
 más voluble y casquivana
 que hay en la Sierra Maestra.

Bayazo, 1856.

3. “RAZONES DE UNA POETISA”, DE ADELAIDA DEL MÁRMOL

El último texto al que voy a referirme pertenece a una poeta malograda, Adelaida del Mármol (1838-1857), muerta con apenas 19 años. Sólo publicó un libro de poemas, al parecer en 1857, *Ecos de mi arpa*, aún buscado y no encontrado por los estudiosos y críticos cubanos (Cabrera 1991: 30). El poema, “Razones de una poetisa” es, como el de la Avellaneda, una respuesta, una contestación explícita a un comentario (murmullo, en este caso) masculino⁴; compuesto por quintillas, recuerda vivamente, como ya observara Cintio Vitier (Vitier 1978: 173) las famosas Redondillas de Sor Juana, quizás el primer poema en lengua española de esta “filosofía en el tocador”. Habla aquí la voz poética, no de una mujer cualquiera, sino de una *poetisa*, de una

4) Este carácter de respuesta, de contestación, es típico de estos poemas filosóficos femeninos a los que nos estamos refiriendo. Un análisis más amplio sobre este tipo de textos, en concreto en la poesía de Alfonsina Storni, quizás la “filósofa” feminista por antonomasia, se encuentra en mi ensayo *El feminismo social de Alfonsina Storni* (Universidad de Granada, en prensa).

mujer ilustrada, que se define como tal. Los versos, llenos de frescura e ironía, defienden el modelo de la ilustración para el sexo femenino, sin renegar por ello de la domesticidad. Así, la mujer construida en este poema se mueve con total soltura entre estos dos mundos aparentemente opuestos: el verso y la escoba. Desde mi punto de vista, sin embargo, estas “Razones” deben leerse como algo más (lo cual no sería ya poco considerando el momento en el que el poema se escribe) que como un empeño de conciliar ilustración con domesticidad. Creo que la poetisa que aquí aparece, que compone una octavilla mientras remienda un pantalón, resulta en el poema una metáfora de un empeño más profundo: proponer un modelo de mujer ilustrada que, no por eso, deja de ser mujer. O sea, la voz poética pretende situar a la mujer en los dos sitios que, por derecho, le corresponden: la cultura con mayúscula, encarnada históricamente en el discurso masculino, pero, también, la feminidad. “Razones de una poetisa” construye pues una figura de mujer que, para decirlo con Monserrat Roig, tiene una mirada hacia fuera y otra hacia adentro, una mirada tuerta (Roig 2001: 110), pero que, en cierta forma, ha convertido esta mirada tuerta en una ventaja, en la causa de su sabiduría. Vamos a terminar pues este trabajo (no creo que haya mejor final) leyendo este poema:

RAZONES DE UNA POETISA
(Improvisación)

Vosotros que murmuráis
sin tener quizás razón,
y a la mujer condenáis
tan sólo por que dudáis
que tenga imaginación.

Vosotros que sin conciencia
de vuestra opinión sutil
decís que saber y ciencia
son de hombres experiencia,
no del sexo femenil.

Y emitís el parecer
de que la escoba, el puchero,
primorosa en el coser
y no mirar un tintero,

es misión de la mujer.

Escuchar las reflexiones
que en mi tierna fantasía
formaron las impresiones
de esas mismas expresiones
cuando las oyera un día.

¿Creéis que la flor transplantada
en su más risueña infancia
del valle de la ignorancia
a una selva cultivada
adquiere brillo y fragancia?

Así también la mujer
que recibe ilustración
desde su infancia, ha de ser
en la edad de la razón,
más exacta en su deber.

Y qué ¿tanto os maravilla
que una joven poetisa
que admira a Larra y Zorrilla,
borde una fina camisa
o teja un chal o mantilla?

¡Cuántas veces lentamente
con plácida inspiración
formé una octava en mi mente,
y mi aguja diligente
remendaba un pantalón!

Y una producción de Heredia
recitaba entusiasmada
tomando punto a una media;
ved, pues, que no impide nada
al alma que el genio asedia.

Y si algún día el destino
me obliga a barrer mi alcoba,
¿creéis que haga un desatino?
veréis manejar con tino
a una poetisa, una escoba.

Y después que concluyera
el deber que me imponía
¿qué particular tuviera
que inspirada yo escribiera
una dulce poesía?

Sabedlo, pues, la mujer
que recibe ilustración
desde su infancia, ha de ser
en la edad de la razón
más exacta en su deber.

Éstas son las reflexiones,
hombres, que debéis hacer,
no injustas acusaciones,
ni dar falsas opiniones
en contra de la mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACARDÍ y MOREAU, E., *Crónicas de Santiago de Cuba*, Santiago de Cuba, Tipografía Arroyo Hermanos, 1925, T. III, pp. 447-449.
- CABRERA ARAÚJO, D., *Adelaida del Mármol. La primera poetisa holguinera*, Holguín, Ediciones Holguín, 1991.
- CÉSPEDES de ESCANAVERINO, Ú., *Poesías*, selección y prólogo de Juan J. Remos, La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, Cuadernos de Cultura, Octava serie, 1948.
- Diccionario de la literatura cubana*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, 1980, 1984, T. 1 y T. 2.
- GÓMEZ de AVELLANEDA, G., *Poesías de la excelentísima señora*, Madrid, Imprenta de Delgrás Hermanos, 1850.
- GÓMEZ de AVELLANEDA, G., *Obras literarias de la Señora Gertrudis Gómez de Avellaneda*, tomo primero *Poesías líricas*, Madrid, Imprenta y estereotipia de Rivadeneyra, 1869.
- Kirkpatrick, S., *Las románticas: Escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*, Madrid, Cátedra, 1989.
- GÓMEZ de AVELLANEDA, G., Introducción a *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, Instituto de la Mujer, 1992, pp. 7-63.
- GÓMEZ de AVELLANEDA, G., “La tradición femenina de poesía romántica”, en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, v.V *La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)*, Anthropos, Barcelona, 1998, pp. 9-73.
- LUDMER, J., “Tretas del débil”, *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Huracán, 1991, pp. 47-54.
- MOI, T., *Crítica literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1999.
- PORTUONDO, J. A. (dirección general), *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, T. 1 La colonia: desde los orígenes hasta 1898, 2002.
- ROCASOLANO, A., *Poetisas cubanas*, La Habana, Letras cubanas, 1985.
- ROIG, M., “El uno y la otra”, en *Dime que me quieres aunque sea mentira. Sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer*, Península, Barcelona, 2001, pp. 83-107.
- SOLER MIRABENT, A., “Úrsula Céspedes de Escanaverino”, *Cuatro poetas*, La Habana, Academia, 1990, pp. 23-33.
- VITIER, C. y GARCÍA MARRUZ, F., *Flor oculta de poesía cubana (Siglos XVIII y XIX)*, La Habana, Arte y Literatura, 1978.

LA INFLUENCIA DE LOS “COLLEGES” NORTEAMERICANOS EN LA “RESIDENCIA DE SEÑORITAS” DE MARÍA DE MAEZTU

Antonia SAGREDO SANTOS
UNED

1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se estudia la influencia que tuvo en España una institución norteamericana que se instaló en España en el siglo XIX, el *International Institute for Girls in Spain*, fundada por misioneros estadounidenses, y que se ocupaba de la educación de la mujer española. Entre los numerosos educadores españoles que se fueron incorporando como profesores al *International Institute* estaba María de Maeztu. Ella era una joven vasca, recién graduada en la Escuela Superior de Magisterio y estudiante de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

En esos momentos, ya existía un nutrido grupo de personalidades de la cultura española que se interesaba por el *International Institute*, entre ellos podemos destacar a José Castillejo y a la propia María de Maeztu, quienes establecieron unas relaciones de cooperación con el colegio norteamericano. Este interés les llevaría a mantener en el futuro una especie de simbiosis entre el Instituto y una nueva institución española creada exclusivamente para promover la educación de la mujer: la Residencia de Señoritas.

Cuando en 1915 se vaciaron los locales de la Residencia de Estudiantes en la calle de Fortuny, se ocuparon dos de ellos con una nueva residencia para mujeres jóvenes que estuvieran estudiando en la universidad madrileña. La situación de los hotelitos de Fortuny se consideraba muy a propósito para que se instalara en ellos una residencia de jóvenes, lejos de las distracciones y tentaciones del centro, con un aire puro de la sierra y una distancia próxima al Museo del Prado y a la Biblioteca Nacional. Estas jóvenes encontrarían en la Residencia las condiciones ideales para su desarrollo físico, moral e intelectual, evitando el problema que suponía tener que venir a estudiar quedándose a vivir en las pensiones de Madrid o a casas de familiares.

La directora de la nueva Residencia de Señoritas sería María de Maeztu. Ella tenía estudios universitarios y había viajado y realizado cursos en el extranjero. Así pues, María asumió la nueva responsabilidad con entusiasmo y enorme energía y se dedicó de lleno a la organización de la Residencia, colaborando estrechamente con el *International Institute for Girls in Spain* norteamericano, cuyos edificios eran contiguos a los que ocupaba la

Residencia. Este trabajo conjunto seguiría hasta que se firmó el Acuerdo de Cooperación entre las dos instituciones el 1 de Octubre de 1918. Los firmantes fueron Santiago Ramón y Cajal, presidente de la Junta para la Ampliación de Estudios y Caroline Bourland, hispanista y profesora del Smith College, por parte del *Internacional Institute*.

La relación que existía ya entre el Instituto Internacional y la Residencia de Señoritas se ratificaría de forma oficial en 1918, iniciándose un período de estrecha colaboración entre las dos instituciones educativas de Estados Unidos y España y en el que va a jugar un papel fundamental la pensadora e intelectual española María de Maeztu, quien supo utilizar, con la mayor eficacia posible, todos los medios disponibles en el *Internacional Institute* norteamericano para promover el desarrollo de la educación de la mujer española.

2. EL INTERNATIONAL INSTITUTE FOR GIRLS IN SPAIN

La influencia de otros países, así como las ideas krausistas¹, hicieron que el tema de la educación de la mujer cobrase una nueva dimensión en el último tercio del siglo XIX. El debate llegaría hasta el siglo XX sin conseguir, ni mucho menos, una opinión unánime que fuera favorable a una educación igualitaria (Cfr. Ballarín, 1993: 509-611). En España se proclamó la libertad de cultos en la Constitución de 1869 y a partir de entonces, grupos de misioneros protestantes se establecieron en nuestro país. Entre ellos, el matrimonio norteamericano formado por William Gulick y su esposa Alice Gordon Gulick, quienes llegaron en 1871 y fundan una misión en Santander. Sin embargo, al observar las dificultades que encontraba la mujer española para acceder a la educación, Alice decidió dedicarse exclusivamente a este campo. Así, fundó un internado para chicas en su propia casa, siendo el origen de lo que más tarde llegaría a ser el *International Institute for Girls in Spain*. Esta institución, aunque en un origen estuvo relacionada con el movimiento misionero protestante, en la primera década del siglo XX ya había relegado a un segundo plano su orientación religiosa inicial, como recoge Carmen de Zulueta (1984: 241).

El *International Institute* se definía como una asociación benéfico docente sin ánimo de lucro y que se había constituido en Massachusetts en 1892. Sus dos objetivos fundamentales eran el intercambio cultural entre España y Estados Unidos y la educación. La incorporación oficial del Instituto en la sociedad española se produjo en 1892, coincidiendo con el cuarto centenario del descubrimiento de América.

En 1892, el internado de los Gulick se trasladó a San Sebastián con

el nuevo nombre de Colegio Norteamericano. En esa ciudad permanecerá quince años, hasta que la guerra de 1898, entre España y los Estados Unidos interrumpa temporalmente sus actividades, trasladándose a Biarritz. La institución norteamericana permaneció en Francia hasta 1903. Durante esos años, el colegio recibía alumnas de toda la Península, así como del extranjero y entre su profesorado contaba con profesoras graduadas en *colleges* femeninos de la costa este norteamericana, principalmente de Smith, Wellesley y Mount Holyoke.

Los Gulick establecieron relaciones con Gumersindo Azcárate, Francisco Giner de los Ríos y Manuel Cossío. Estos tres educadores admiraban los métodos de enseñanza del *International Institute*, ya que eran de los más modernos de España y muy semejantes a los que se ponían en práctica en la Institución Libre de Enseñanza, institución educativa que ellos habían fundado como empresa privada, y cuya tarea había sido la de formar cuadros que después pusieran en práctica los postulados de sanear la sociedad española e influir directamente en la política del momento (Cfr. Varela Ortega, 1977: 103-106)². Estas tres personalidades de la cultura española fueron quienes persuadieron a los Gulick para que se establecieran en Madrid.

En 1901, el matrimonio Gulick hizo su primer viaje a Madrid y adquirieron un hotelito en la esquina del Paseo del Obelisco, hoy Martínez Campos, con la calle de Fortuny. En 1903, el centro de enseñanza del *International Institute* se trasladó a Madrid desde Biarritz. Simultáneamente, en la *Old South Church* de Boston se celebraba una reunión con el fin de recaudar fondos para la construcción de un segundo edificio, en la actual calle de Miguel Ángel, 8, con clases amplias, laboratorios y biblioteca. En 1910, se concluyó su construcción y en ese mismo año se hizo cargo de la dirección del Instituto Susan Huntinghon, graduada de Wellesley, quien transformó las actividades del centro al ampliar sus programas y comenzar a impartir enseñanzas desde la escuela infantil hasta los estudios de bachillerato. Además preparaba a las alumnas para la Escuela Normal y para el Conservatorio de Música.

El *International Institute* iba atrayendo la atención de intelectuales españoles como José Ortega y Gasset, Rafael Altamira, Ramón Menéndez Pidal, Manuel Gómez Moreno y Juan Ramón Jiménez, entre otros, quienes pronunciaron conferencias en su Paraninfo. Entre los profesionales de la enseñanza españoles que se interesaron por las actividades de esta institución norteamericana podemos mencionar a Américo Castro, Luis de Zulueta, José Castillejo, Tomás Navarro Tomás, María Goyri y Amparo Cebrián. Estas dos

últimas fueron profesoras del *International Institute*, como también lo sería la joven María de Maeztu, quien entró a formar parte del profesorado del Instituto en 1914, recién graduada de la Escuela Superior de Magisterio y aún estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid.

En 1907, por la influencia de los educadores de la Institución Libre de Enseñanza, se creó la Junta para la Ampliación de Estudios³. Este centro oficial inició su labor con la creación del patronato de pensiones y la continuó con la fundación de la Residencia de Estudiantes, inicialmente establecida en 1910 en la calle Fortuny, siendo trasladada más tarde a la calle del Pinar.

De ese grupo de educadores interesados en las actividades de la institución norteamericana, fue José Castillejo, Secretario de la Junta, quien solicitó la colaboración del *International Institute* para poder dar alojamiento a los estudiantes de los cursos de verano para extranjeros creados por la Junta.

Posteriormente, en 1917, impulsados por las dificultades de conseguir fondos en la nación norteamericana para educar a las jóvenes españolas, debido al conflicto bélico europeo, se inició una colaboración con la Junta que continuaría hasta 1936. El *International Institute* les alquilaría sus locales por una suma simbólica. En ellos se instalaría una especie de simbiosis entre el Instituto y una nueva institución española que se dedicaría exclusivamente a la educación de la mujer y que sería conocida como Residencia de Señoritas, cuya dirección desempeñaría María de Maeztu.

El *International Institute* y la Residencia de Señoritas trataban de llenar los vacíos que dejaba la universidad. Bajo la dirección de Mary Louise Foster, del Smith College, se organizaban cursos de laboratorio de química, ya que a las mujeres no se les permitía asistir a los que se impartían en la universidad.

En 1920, María de Maeztu organizó en la biblioteca del edificio de Miguel Ángel, 8, el primer club de mujeres, el Lyceum Club. En él se agruparon todas las mujeres intelectuales y profesionales que vivían en Madrid. Posteriormente en 1930, llegaba al Instituto el primer grupo de estudiantes norteamericanos de tercer año de un *college* norteamericano, dentro del programa "*junior year abroad*", para estudiar y perfeccionar la lengua española y estudiar la historia y cultura de España.

Durante los años de la Segunda República española la educación de la mujer recibió un fuerte impulso que se vio frenado al declararse la Guerra Civil. Posteriormente, para evitar que las propiedades del Instituto fueran confiscadas por la Falange, que ya había estado utilizando algunas de ellas, el embajador estadounidense, Carlton Hayes, alquiló Miguel Ángel, 8, para utilizarlo como archivo.

En 1950, el organismo que regía el *International Institute* desde Boston, tuvo que decidir cómo se iba a utilizar el edificio de Miguel Ángel, 8, poniéndolo a disposición de alguna institución educativa que mantuviera una educación liberal en Madrid y en consonancia con los principios del Instituto Escuela, se eligió el Colegio Estudio. Ese era un centro que había sido fundado por tres profesoras del Instituto Escuela: Jimena Menéndez Pidal, Ángeles Gasset y Carmen García del Diestro. En la actualidad, el *International Institute* continúa su labor educativa, favoreciendo sus dos objetivos fundamentales: el intercambio cultural entre España y los Estados Unidos de América y la educación de la mujer.

3. MARÍA DE MAEZTU

En 1909, por inspiración krausiana, se abrió en Madrid la Escuela Superior de Magisterio, a la que acudía un número significativo de mujeres, entre las que podemos destacar María de Maeztu, Gloria Giner, Mercedes Sardá. Entre sus profesores estaban José Ortega y Gasset, Luis de Hoyos y Luis de Zulueta.

María de Maeztu nació en Vitoria en 1882 (Cfr. Ruiz de Erenchun, 1999). Era hija del ingeniero vasco, Manuel de Maeztu Rodríguez, nacido en Cienfuegos (Cuba), quien tenía extensas propiedades en Cuba, y de una inglesa, Juana Whitney, hija de un diplomático inglés en París. Su madre había nacido en Niza y su lengua materna era el francés, lengua que enseñaría en la Academia Anglo-Francesa que fundó años más tarde en Bilbao.

La vida de la familia Maeztu era fácil, cosmopolita, con frecuentes viajes y manteniendo un nivel de vida elevado, pero esta vida de lujo se interrumpió bruscamente con la inesperada muerte del padre en Santa Clara (Cuba) en 1898, quien dejó a su familia en la ruina. La madre de María, Juana Whitney, viuda con cinco hijos aún pequeños y con escasos recursos económicos, ya que las propiedades de Cuba tenían poco valor debido a los efectos de la guerra de 1898, decidió trasladar su residencia a la ciudad de Bilbao, donde abrió una academia para niñas en la que María empezó a trabajar al terminar sus estudios en la Escuela Normal de Maestras de Vitoria, en 1898. Sin embargo, sus aspiraciones iban mucho más allá de desempeñar el puesto de maestra de escuela, aunque ya desde 1902 la vemos dirigiendo un grupo escolar de Bilbao de 600 alumnos, que llegó a considerarse una escuela modelo. En ella reformó la enseñanza, implantó clases al aire libre, fundó las primeras cantinas y colonias escolares.

María destacaba por su elocuencia, sus ideas reformistas y su claridad

de ideas sobre la enseñanza. En una conferencia impartida en la Universidad de Oviedo, formularía uno de sus conocidos principios pedagógicos: “Es verdad el dicho antiguo de que la letra con sangre entra, pero no ha de ser con la del niño, sino con la del maestro”. A pesar de su éxito profesional como maestra y en las tareas de dirección de centros educativos, María quería salir de ese círculo cerrado del magisterio y comenzó sus estudios por libre para conseguir el título de bachiller en el Instituto de Vitoria. Cuando consiguió el título continuaría, también por libre, la licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca entre los años 1907 a 1909, siguiendo estudios de Filosofía y Letras, más un curso de Derecho. No continuó estudiando en Salamanca porque quería especializarse en Filosofía y no podía hacerlo en su universidad, por este motivo se trasladaría a Madrid, donde asistió a algunos cursos de la licenciatura de Filosofía. Simultáneamente, se matriculó en la recién creada Escuela Superior de Magisterio, inaugurada en 1909, y de la que era profesor José Ortega y Gasset, graduándose en esta escuela en 1912 con el número uno de la promoción y recibiendo un puesto de profesora en el Escuela Normal de Cádiz.

María de Maeztu compartía la idea de los institucionalistas de que sólo por medio de la educación europea podría sacarse a España de su atraso. La europeización a través de la salida al extranjero, principalmente a Inglaterra, Alemania, Suiza y Bélgica, era la llamada que hacían a los jóvenes los escritores de la Generación del 98 así como los educadores de la Institución Libre de Enseñanza. Así, con su afán de europeizarse, María hizo siempre cuanto estuvo en su mano para salir al extranjero. En el mes de agosto de 1907 está en Folkstone, Inglaterra, “dispuesta a aprender fuera lo que necesitamos dentro” (Gamero, 1985: 114). En septiembre de 1908 se encontraba de nuevo en Inglaterra, concretamente en Londres, y desde allí se dirigió a la Junta de Ampliación de Estudios con un trabajo-proyecto en el que insistía de nuevo en la necesidad que hay en España de impulsar a la juventud para que saliera a estudiar al extranjero y trajera la semilla regeneradora para que prendiera, fructificara y se propagara en nuestro país. En ese mismo año, María formó parte, como observadora, de la Comisión nombrada por el Gobierno español para el certamen pedagógico celebrado en Londres. A su vuelta afirmaba en la Sociedad Bilbaína El Sitio, durante una de sus conferencias que “[e]l progreso de Inglaterra se debe, no a las peculiares condiciones de la raza y el clima, sino a los elementos predominantes en la dirección de aquel país, singularmente a la acción social de la escuela”.

María solicita de nuevo pensiones a la recién creada Junta de Ampliación

de Estudios en los años 1907, 1908 y 1909. Las dos primeras no le fueron concedidas, recibiendo en 1909 una ayuda económica durante un año pero que sólo utilizó en el verano. Estuvo un mes en Bruselas y Amberes donde asistió a un congreso de educación familiar, pasando después un mes y medio entre Suiza, Turín y Milán.

En 1912, pidió de nuevo una pensión para estudiar en Alemania durante un año, pasando tres meses en Leipzig, donde se dedicó a aprender alemán, y, aconsejada por Ortega, estudió dos semestres en la Universidad de Marburgo con los que habían sido sus maestros, Nartorp y Hartmann, los dos filósofos neokantianos. Cuando vuelve de Alemania termina la licenciatura en la Universidad de Madrid, especializándose en Filosofía y recibiendo el título en 1915. Simultáneamente, comienza a trabajar en el *International Institute for Girls in Spain* como profesora residente de Psicología y Educación. Esta experiencia sería vital para organizar la Residencia de Señoritas en 1915, que tendría una gran influencia de la institución educativa norteamericana.

En 1919, la Junta envió a María de Maeztu a los Estados Unidos y allí daría conferencias en los *colleges* femeninos del este. Uno de éstos, el *Smith College* le concedió el título de doctora Honoris Causa, en la ceremonia de graduación de ese año. Este mismo año la *Hispanic Society* la admite como miembro y en 1924 pasa a ser miembro regular. Durante el verano, impartió dos cursos para postgraduados en la Universidad de Columbia en Nueva York como recogía el periódico neoyorquino *New York Evening Post*: “Viene encargada por el gobierno español para promover relaciones intelectuales más estrechas entre España y los Estados Unidos y que acaba de volver de un viaje en el que ha dado conferencias en los *colleges* del este bajo los auspicios de la Hispanic Society of America” (24 June 1919). En los años 1923 y 1927, María volvería a la Universidad de Columbia. En ese último viaje fue honrada con el nombramiento de profesora de esa universidad. También viajó por varios países hispanoamericanos: Argentina, Uruguay, México y Cuba, siempre para visitar instituciones culturales que la Junta había establecido en esos países.

En 1920, María de Maeztu fundó, con un grupo de mujeres universitarias, la Asociación Universitaria Femenina que incluía graduadas y estudiantes procedentes de las distintas universidades españolas. En junio de ese mismo año, representó a esa asociación en la ciudad de Londres, en el congreso de la *International Federation of University Women*. En la que fue incluida la organización que María representaba. Posteriormente, en 1921, se fundó la Federación Española de Mujeres Universitarias, inspirada en la *Association of Collegiate Alumnae of the United States*. La asociación eligió como

presidenta a María de Maeztu. Por su parte, la Juventud Universitaria femenina continuaría con el mismo nombre bajo la presidencia de Elisa Soriano. María fue la segunda vicepresidenta y Clara Campoamor, la secretaria.

En 1923, María asistió como delegada oficial del gobierno español al primer Congreso de Educación Mundial que tiene lugar en la ciudad de San Francisco, California. Aprovecharía el viaje para asistir al Congreso de la Federación de Mujeres Universitarias de Norteamérica, que se celebró en Portland, Oregón. María tiene una gran facilidad de palabra y una sólida formación que le permitían ese mismo año daría varias conferencias en Chicago y San Francisco. Asimismo, en 1923 la Junta le concedía una pensión de tres meses, para estudiar la organización de internados y *colleges* femeninos. Durante este viaje se reunió con la Junta Directiva del *International Institute* para llegar a un acuerdo para utilizar sus locales por el Instituto-Escuela y la Residencia de Señoritas.

De nuevo viajó al extranjero, esta vez a Edimburgo, Escocia, en 1925. Asistió como delegada oficial del gobierno español a la Conferencia Mundial de Asociaciones de Educación. Su horizonte se abría hacia Europa y América, asistiendo a Congresos por todo el viejo continente, Estados Unidos e Hispanoamérica. El feminismo de María, que existía desde un primer momento, se encauzó hacia actividades diversas. Así, en España, en 1926, con un grupo de mujeres profesionales, funda, en Madrid, el primer club femenino español: el Lyceum Club. Éste se inspiraba en una serie de clubes que ya funcionaban en Inglaterra y Estados Unidos con ese nombre. Su presidenta sería la propia María.

En la primavera de 1927 volvería a los Estados Unidos de nuevo, con el objetivo de estudiar temas relacionados con la Residencia de Señoritas y del 24 al 26 de junio de 1930, fue subvencionada por la Junta para representar a España en la Federación Universal de Asociaciones Cristianas de Estudiantes, reunida en París. Al mismo tiempo que la figura de María se iba haciendo más conocida en los círculos internacionales, también su prestigio iba en aumento en su propio país. Desde 1928 hasta 1930 fue nombrada vocal de la Junta, la única mujer que llegó a desempeñar ese cargo en la historia de la Junta, ocupando la vacante de José Rodríguez Carracido. Ese mismo año, es designada vocal de la Comisión de Relaciones Culturales con América, de la Comisión del Instituto-Escuela y de la Comisión de la Residencia de Estudiantes.

Con la llegada de la Segunda República y su impulso decidido a la educación, se creó, en 1932, la Sección de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras, a partir de la Escuela Superior de Magisterio. María es nombrada

por la Junta de Profesores de la Facultad Auxiliar Temporal de la sección de Pedagogía y Paidología, el 1 de octubre de ese mismo año. El 27 de junio de 1936 se le adjudicó la cátedra de Pedagogía, al ser nombrado embajador ante la Santa Sede su titular, Don Luis de Zulueta y Escolano.

El 18 de julio de 1936 se produjo la sublevación militar y María estaba fuera de España en uno de sus frecuentes viajes. Volvió a Madrid para tratar de conservar su puesto de directora de la Residencia de Señoritas y poder ayudar a su hermano Ramiro, un intelectual perteneciente a la Generación del 98, quien estaba prisionero en la cárcel modelo de Madrid. No pudo hacer nada, dimitió de su puesto de directora de la Residencia y su hermano murió asesinado en octubre de 1936. Así, destrozada emprendió el viaje hacia Buenos Aires, donde, como deja constancia su amiga argentina, Victoria Ocampo: “después de haber perdido aquello que más le importaba, material y espiritualmente, conservó un valor intacto para el trabajo y una sorprendente vitalidad” (1948: 61).

María fijó su residencia en Buenos Aires en 1937, donde obtuvo la cátedra de Historia de la Educación en su Universidad. Allí ejerció la docencia hasta su muerte, siendo nombrada “Doctora Honoris Causa” por varias Universidades. En 1945, volvió a España, por asuntos personales, pero de nuevo regresó a Buenos Aires. En el verano de 1948 decidió pasar las vacaciones en Mar de Plata en casa de su amiga, Erly Danierim. Allí falleció el 7 de enero de 1948 repentinamente de una angina de pecho. Su cadáver reposa en el mausoleo familiar de Estella, Navarra.

María de Maeztu es una de las figuras más representativas del feminismo español en el primer tercio del siglo XX, dejando constancia en sus escritos de su postura con respecto a la liberación de la mujer, como se puede leer a continuación: “Soy feminista; me avergonzaría no serlo, porque creo que toda mujer que piensa debe sentir el deseo de colaborar como persona, en la obra total de la cultura humana” (De Maeztu, 1930: 101).

4. LA RESIDENCIA DE SEÑORITAS

La creación del Grupo de Señoritas se acogía al Decreto de mayo de 1910, que había establecido la Residencia de Estudiantes. Este Grupo, llamado Residencia de Señoritas, seguía la pauta del correspondiente centro masculino en sus aspiraciones y realizaciones y alcanzaría una gran significación para la cultura femenina, en la sociedad española del primer tercio del siglo XX.

El 11 de agosto de 1913, el Ministerio de Instrucción Pública autoriza por Real Orden la construcción de nuevos edificios destinados a la Residencia

de Estudiantes, en los terrenos que le pertenecían en los Altos del Hipódromo, lugar que Juan Ramón Jiménez, residente honorario, inmortalizaría con el nombre de “la Colina de los Chopos”. Esa misma Real Orden se empleará para crear el Grupo de Señoritas, llamada después Residencia de Señoritas. Se formó en 1915 en dos hotelitos de la calle Fortuny que la Residencia de Estudiantes dejó libres al trasladarse a los Altos del Hipódromo, estando muy cerca de donde se habían situado las dependencias del *International Institute for Girls*.

En la misma zona se había instalado ya una modélica institución educativa norteamericana, el *International Institute for Girls in Spain*, que no tardaría en establecer relaciones fructíferas con la Junta y, más concretamente, con el grupo femenino de la Residencia. Su ubicación en la misma calle de Fortuny y en la de Miguel Angel no se había producido de forma espontánea y casual, sino por el influjo de su relación con miembros destacados de la Institución Libre de Enseñanza, con la que compartía no sólo su fe en la educación y un común interés por estimular y acrecentar la formación de la mujer en España, sino las grandes coordenadas de la Pedagogía moderna (Pérez-Villanueva, 1990: 77)⁴.

En Europa, la Primera Guerra Mundial había incorporado a la mujer a muchos trabajos que eran desempeñados anteriormente sólo por hombres y que en esos momentos estaban movilizados en el ejército. En España, se empezó a sentir el movimiento a favor de la educación de la mujer con bastante retraso. En estas coordenadas se sitúa la Residencia de Señoritas, que no tenía precedentes en la enseñanza pública española:

la Residencia de Señoritas, que no se basó en un hecho, sino en una suposición, resume María de Maeztu. No era, pues, un negocio que se montase para aprovechar las circunstancias favorables. Era un sacrificio que hacía la Junta de Ampliación de estudios para animar a las mujeres españolas a seguir el camino que habían iniciado las de otros países (Carabias, 1933).

En 1915 era harto difícil convencer a las familias para que enviasen a sus hijas a estudiar a Madrid. La única opción con ciertas garantías la ofrecían las monjas, pero éstas no conseguían el nivel cultural ni intelectual que la Junta de Estudios quería establecer en una residencia femenina que fuera un lugar semejante a la ya establecida Residencia de Estudiantes y con un mismo nivel intelectual, como se recoge a continuación:

La creciente afluencia de muchachas a la enseñanza superior dicta nuevas necesidades, una de las más perentorias es la del alojamiento; así lo ve la Junta para Ampliación de estudios cuando en el curso 1915-16, en medio

de un ambiente internacional turbado por la violencia de la I Guerra Mundial, abre un grupo femenino dependiente de la residencia de estudiantes; se llamará Residencia de Señoritas, con evocadora denominación (Vázquez Ramil, 1989: 8).

Cuando en 1915 se trasladaba la Residencia de Estudiantes a los nuevos edificios situados en los Altos del Hipódromo, los locales de la calle Fortuny quedaban libres y José Castillejo pensó en ocupar dos de ellos en una nueva residencia, pero esta vez para señoritas. La localización de los edificios era muy conveniente como nos presenta Carmen de Zulueta:

La situación de los hotelitos de Fortuny se consideraba muy a propósito para una residencia de jóvenes, lejos del barullo del centro y de sus tentaciones, con un aire puro de la sierra y a una distancia próxima al Museo del Prado y a la Biblioteca Nacional. Los padres tenían miedo de mandar a sus hijas a las pensiones de Madrid o escrúpulos de enviarlas a casas de parientes, lo que podía parecer un abuso, encontrarían en las Residencia las condiciones ideales para el desarrollo físico, intelectual y moral de sus hijas (Zulueta y Moreno, 1993: 69)⁵.

Por su parte Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes, escribe:

“empezó su vida la Residencia en un hotelito de la calle de Fortuny que formaba parte de una de las manzanas, con hoteles y jardines, situadas en la parte alta del paseo de la Castellana... El edificio era pequeño, pero agradable y limpio, y lo bastante alejado de los ruidos del paseo cercano para que la vida residencial pudiera transcurrir en una especie de remanso discreto y silencioso” (1848: 219).

La Residencia de Señoritas sería una institución adaptada a las exigencias del momento, ya que hasta 1910 no se había producido la apertura legal de las puertas de la Universidad a la mujer española⁶. En los primeros momentos, la Residencia era un centro de enseñanza complejo, tanto en lo que se refiere a la dedicación de las residentes como a los apoyos intelectuales que ofrecía, al ajustarse a las necesidades de las estudiantes, ya que prácticamente todas provenían de la burguesía “urbana y modernizada” (Capel Martínez, 2003: 56). María de Maeztu fue la promotora de la Residencia de Señoritas dejando su impronta en esta institución educativa que dirigió desde 1915 hasta septiembre de 1936 (Cfr. Pérez-Villanueva, 1989). Ella misma nos cuenta sus orígenes:

“El año 1915 propuse a la Junta para Ampliación de Estudios la fundación de la Residencia... Me alojaba en una casa de huéspedes de la calle de Carretas, donde pagaba un duro. Pero allí no había manera de estudiar. Voces, riñas, chinches, discusiones y un sinfín de ruidos de la calle me impedían dedicarme al trabajo. Comprendía que no habría muchacha de provincias que se decidiera a estudiar en la Universidad a costa de aquello, y se me ocurrió que a las futuras intelectuales había que proporcionarles un hogar limpio, cómodo, cordial..., semejante a los que ya existían en el extranjero” (Carabias, 1933).

La Residencia de Señoritas fue una iniciativa que llevó a cabo María con el propósito de configurar un centro que tuviera como fin la formación integral de las residentes.⁷ Los propios recursos de la Residencia, los viajes al extranjero o las enseñanzas impartidas por destacados visitantes representantes de las distintas ramas del saber, fueron algunos de los instrumentos utilizados para conseguir los objetivos previstos, siempre con los ojos puestos en las instituciones semejantes que ya funcionaban en el extranjero, y más concretamente en Gran Bretaña y Estados Unidos, sus famosos *colleges*.

Sin embargo, a pesar de que el ambiente que se vivía en la Residencia de Señoritas, por parte de las residentes, era abierto, existía un cierto control de las jóvenes en una línea más tradicional, demandada por las familias, siendo necesaria la autorización paterna para que las jóvenes estudiantes pudieran asistir a determinados actos sociales, como podía ser un baile. Las residentes recibían clases gratis de idiomas, de química, etc. Igualmente, se organizaban excursiones a lugares de interés histórico o artístico como Toledo, El Escorial y Alcalá de Henares. También se programaban conferencias semanales, unas sólo para las alumnas y otras abiertas al público, sólo por invitación. Con el paso del tiempo, por allí pasarían las figuras más destacadas de las letras españolas

Las estrechas relaciones que se establecieron con el *International Institute* norteamericano, y que en el curso 1917-18 culminarían con la firma de un contrato de colaboración entre el Instituto y la Residencia de Señoritas, supuso el crecimiento de la Residencia e hizo que se plasmase en ella el modelo educativo de procedencia inglesa que Manuel Bartolomé Cossío percibía en la sociedad norteamericana, “uno, el más visible, por lo exterior y extenso, el utilitario; otro, menos aparente, más íntimo y profundo, altamente idealista, el puritano” (Cossío, 1929: 225). La Residencia de Señoritas mantendría una fructífera colaboración con diferentes centros universitarios femeninos estadounidenses, paralela a la que se establece con instituciones inglesas de educación superior, y sobre todo con los *colleges* de Oxford y Cambridge, así

como con las universidades más importantes de la costa este de los Estados Unidos.

Hay que destacar la influencia que ejercieron sobre las residentes el cercano *International Institute*, así como las profesoras y alumnas norteamericanas que convivieron con ellas. Estas mujeres americanas eran refinadas, debido a los orígenes bostonianos de la Institución y a sus conexiones con Nueva Inglaterra. Las mujeres que llegaban a España para vivir en el *International Institute* eran independientes, activas, modernas, enérgicas, amantes de los deportes y con una sólida preparación intelectual y profesional. Las profesoras norteamericanas del *Institute*, supusieron, como manifiesta José Castillejo en unas declaraciones que se recogen en un periódico coetáneo: “contribuciones inestimables para la educación de las estudiantes femeninas españolas” (Villaseca, 1929). Juan Ramón Jiménez menciona, de forma muy sugerente, a propósito de su esposa Zenobia Camprubí, las enormes diferencias que entonces existían entre las jóvenes españolas y el tipo de “mujer educada a la americana”, entre las que se encontraba Zenobia (Guerrero Ruiz, 1961: 36).

La Residencia de Señoritas tuvo una dimensión internacional. En el centro siempre había un grupo de estudiantes norteamericanas. Eran estudiantes procedentes, en su mayoría de los Estados Unidos, quienes venían a España a aprender la lengua o estudiar la cultura española. Asimismo, dentro del marco de las relaciones culturales establecidas por la Junta con Estados Unidos, favorecidas por el auge del hispanismo norteamericano, se instauró con la ayuda del *International Institute*, un sistema de intercambio de estudiantes becarias españolas y norteamericanas, ampliando aún más la relación de la residencia con Norteamérica. Estas bases de colaboración habían sido fijadas en un viaje que hizo José Castillejo a Estados Unidos en la primavera de 1919, y en el cual se firmó un acuerdo entre el *Smith College* de Northampton, Massachusetts y la Residencia de Señoritas.

De forma paralela, un conjunto de centros femeninos de enseñanza de Estados Unidos, siguiendo la iniciativa del *Bryn Mawr College* de Pennsylvania, acordaron ofrecer becas a alumnas de las Universidades o Escuelas Superiores españolas a partir de 1920. Como consecuencia, se observa como el estilo de vida de los *colleges* influyó en las jóvenes estudiantes de la Residencia de Señoritas. La casa de Fortuny, donde vivían las profesoras norteamericanas llegó a ser un modelo para todas las residentes. Estaba decorada en un estilo inglés de la alta burguesía, pero al que introducían notas de color en la decoración que fue imitado en las habitaciones de las estudiantes. Igualmente, existía un

ritual té de las cinco de la tarde, al que se sumaban todas las residentes, como momento de encuentro entre todas ellas.

La labor educativa de la Residencia de Señoritas, bajo la dirección de María de Maeztu, continuará dentro de un ambiente intelectual y moderno hasta el año 1936, fecha en la que se produce la sublevación militar y que truncaría todos los proyectos educativos que se estaban desarrollando en España, dentro de los cuales se encontraban las dos instituciones que hemos analizado en este estudio: la Residencia de Señoritas y el *International Institute*.

5. CONSIDERACIONES FINALES

María de Maeztu puede ser considerada como una de las figuras más influyentes en el proceso de incorporación de la mujer a la educación y a la vida activa española, y no tanto por sus escritos, ya que no son muy abundantes, sino por sus realizaciones prácticas, todas ellas encaminadas a educar a las mujeres españolas y hacerles cambiar de actitud, de mentalidad y de comportamiento, en una sociedad que era muy reacia a introducir ningún cambio o transformación. Tendrían que pasar varias generaciones para que las mujeres españolas se pudieran ir incorporando en todos los sectores de la sociedad. Este es un proceso lento que aún no se ha culminado y que, tanto el *International Institute for Girls in Spain*, como la Residencia de Señoritas ayudaron a poner sus cimientos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLARÍN, P., "La construcción de un modelo educativo de *utilidad doméstica*", en *Historia de las mujeres* (G. Duby y M. Perrot, dir.), vol. 4, Madrid, Taurus, 1993.
- CAPEL MARTÍNEZ, R. M. (ed.), *El Voto de las Mujeres, 1877-1978*, Madrid, Editorial Complutense, 2003.
- CARABIAS, J., "Las mil estudiantes de la Universidad de Madrid", *Estampa*, 24 de junio 1933.
- COSSÍO, M. B., *De su jornada (Fragmentos)*, Madrid, 1929a.
- COSSÍO, M. B., "El maestro, la escuela y el material de enseñanza", en *De su jornada (Fragmentos)*, Madrid, 1929, pp. 244-256.
- DUBY, G. y PERROT, M., *Historia de las mujeres*, vol. 5, Madrid, Taurus, 1993.
- EDITORIAL, *New York Evening Post*, New York, 24 June 1919.
- GORDON, E. P., *Alice Gordon Gulick: her Life and Work in Spain*, New York, Fleming, 1917.

- GAMERO, C., “Aproximación a la labor pedagógica de María de Maeztu”, *Revista Española de Pedagogía* 197 (enero-marzo 1985), p. 114.
- GUERRERO RUIZ, J., *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula, 1961.
- JIMÉNEZ FRAUD, A., *Ocaso y restauración. Ensayo sobre la Universidad española Moderna*, México D. F., El Colegio de México, 1948.
- MAEZTU WHITNEY, M. de, “Lo único que pedimos”, en *La mujer moderna* (G. Martínez Sierra, ed.), Madrid, Renacimiento, 1930, pp.100-110.
- OCAMPO, V., “Notas. María de Maeztu”, *Sur* 160 (febrero 1948), p. 61.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, I., *María de Maeztu: una mujer en el reformismo educativo español*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1989.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, I. *La Residencia de Estudiantes*, Madrid, M. E .C., 1990.
- RUIZ DE ERENCHUN, F., *María de Maeztu Whitney. Una Vitoriana Ilustre*, Vitoria, Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 1999.
- VARELA ORTEGA, J., *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración, 1875-1900*, Madrid, Alianza Universidad, 1977.
- VÁZQUEZ RAMIL, R., *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: La Residencia de Señoritas (1915-1936)*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Ramón Villares Paz, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1989.
- VILLASECA, R., “En la residencia de Señoritas, hablando con María de Maeztu”, *ABC*, 6 abril 1929.
- ZULUETA, C. de, *Misioneras feministas, educadoras: historia del Instituto Internacional*, Madrid, Castalia, 1984.
- ZULUETA, C. de, *Cien años de educación de la mujer española: historia del Instituto Internacional*, Madrid, Castalia, 1992.
- ZULUETA, C. de y MORENO, A., *Ni convento, ni College. La Residencia de Señoritas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1993.

Notas

- 1) El krausismo español, mentor espiritual e ideológico de la Institución Libre de Enseñanza, dio un amplio relieve al tema femenino y fue pionero a la hora de poner en marcha una serie de iniciativas pedagógicas destinadas a mejorar la condición de la mujer española. Coinciden estas demandas con una etapa aperturista iniciada por la Revolución de 1868 y consolidada, tras el asentamiento de la Restauración de 1876.
- 2) La Institución Libre de Enseñanza nace en 1876 cuando un grupo de profesores

expedientados y expulsados de la Universidad a raíz de la “Segunda Cuestión Universitaria” se reúnen y constituyen una sociedad educativa al margen de los cauces oficiales.

3) En 1907 se crea la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, organismo oficial encargado de promover y sostener una serie de entidades educativas y culturales, como la Residencia de Estudiantes de Madrid, y de gestionar pensiones y becas de estudiantes españoles en el extranjero.

4) En esta obra se aborda ampliamente el estudio del medio urbano seleccionado para situar las dos Instituciones modélicas instaladas en Madrid.

5) Carmen de Zulueta recoge en esta obra sus recuerdos y memorias de la Residencia de Señoritas con gran fidelidad, ya que pasó unos años de su juventud residiendo en ella.

6) La R. O. de 8 de marzo de 1910, publicada en la *Gaceta de Madrid* de 9 de marzo, derogaba la R. O. de 11 de junio de 1888 que exigía a las mujeres permiso previo de la Superioridad para cursar estudios en establecimientos oficiales.

7) “María se lanza con entusiasmo y enorme energía a la organización de la residencia. Trabaja día y noche, invierno y verano, en lo que ella llama, en una carta a Castillejo la *obra*” (Zulueta, 1993: 45).

POESÍA ERÓTICA ESCRITA POR MUJERES

Milagros L. SALVADOR DÍAZ
Consejera Técnica. Ministerio de Educación y Ciencia

La poesía erótica puede considerarse dentro de la poesía amorosa, como una lírica especial de la pasión, de la exaltación del deseo y la aceptación del cuerpo como elemento sustancial de la relación que manifiesta el sentimiento gozoso de la sensualidad. Todas las culturas con una literatura desarrollada han tenido históricamente su manifestación erótica escrita.

El Cantar de los Cantares es sin duda un precedente claro en nuestro mundo cultural judeocristiano, maravillosos salmos que se derraman con sensibilidad exquisita. Y en el mundo grecolatino, también mediterráneo, Safo de Lesbos irrumpe con su voz antigua, merecedora del olimpo, según Platón, que a pesar de sus obras casi perdidas, sabe conmovernos, sin olvidarnos de Asminda de Creta, en el siglo VII a. c. a la que conocemos por Plutarco. Pero no son las únicas, Cosina de Tánagra, para algunos más poeta que Píndaro, Telesila, que crea el “telesileo”, un nuevo metro, Megalóstrata, Erifanis, Erina de Telos, Sulpicia, etc, voces no por poco conocidas, poco importantes.

Conectada con esta raíz clásica, aparecen en algunas regiones europeas las *Frauenlieder*, una forma de poesía marginal femenina popular, de temas de carácter amoroso erótico, de la que aún se conservan vestigios en algunas fiestas que se celebran en Alemania en la actualidad. Pero la Iglesia reaccionará contra estas manifestaciones del deseo femenino, calificados en el siglo VI como “cánticos diabólicos y obscenos” por Cesáreo de Arlés entre otros y que fueron condenadas en los concilios.

Caro Baroja en *Las brujas y su mundo*, nos dice que esta cultura femenina pervive ridiculizada en algunas comedias burlescas bastantes siglos después, y es cierto que estos cánticos pseudocristianizados han llegado transformados hasta nuestros días en populares “mayos” de algunas de nuestras regiones. Junto a esta poesía popular femenina, va apareciendo en la Edad Media una lírica tan interesante como la de las “trobairitz”, que como nos destaca M. Pereira, saben y se atreven a expresar su deseo sensual y apasionado de una forma directa que choca con las fórmulas sociales que se le exigía a la mujer. En *Escritoras en la Edad Media*, en lenguas romances, estudiadas por Pilar Cabanes, destacamos como ejemplo a Condesa de Día, que nos dice:

Mucho me place, desde que sé que es el más valiente
aquel que más deseo que me posea
y ruego a Dios que le de felicidad
aquel que primero le atrajo hacia mí,
o
Podría yacer a vuestro lado cuando atardece
y daros un beso apasionado
sabed que tendría el gran deseo
de teneros en el lugar del marido
con la condición de que me jurárais
hacer lo que yo quisiera.

Y no es un ejemplo único, María de Vertardorm, que ve la igualdad entre hombre y mujer en la relación amorosa, o Alais, Iselda, o Cristine de Pizzan, que se vistió de hombre cuando que dó viuda, o Carencia que distingue, y fijémonos en la época, el deseo apasionado del de la maternidad, cuando dice en sus versos:

Tomar marido me place
pero hacer niños creo que es gran
penitencia porque los pechos se caen
y el vientre se vuelve hinchado y enojoso.

Pero miremos a nuestro país, el castellano como lengua romance se independiza en la Edad Media, un tiempo de lucha, más fácil para la épica que para la lírica, pero que aún así hallamos bellos romances amorosos, aunque una religión monolítica dominante dificulta la expresión libre de nuestra sensualidad, sexualidad femenina oscurantista, el concepto de mujer, provocación, erotismo igual a pecado, lo que lleva a tener la castidad como virtud suprema, en la línea que la Patrística había iniciado tan ferozmente.

La salida a esta represión es el amor cortés, platónico e idealizado,, o bien la reacción satírica lasciva de “Carnal frente a cuaresma”, que tanta continuidad tendrá hasta nuestro Siglo de Oro en la literatura masculina. La poesía femenina de los cancioneros castellanos, o al menos el que ha llegado hasta nosotras, tratan fundamentalmente el tema amoroso, amor de queja, de desengaño, no manifiestamente erótico y menos con referencias corporales.

Pero hay otra España, la de la poesía hispanoárabe que bien conoce María Jesús Rubieta Mata en la que se da culto a la palabra, donde existen

cortes refinadas, AL-Andalus, en el sur sensual, la España musulmana que promete un paraíso que saciará nuestros sentidos, como contrapartida a un cielo medieval cristiano, lejano y frío.

También aquí existen dos formas de poesía femenina, la que recitan las quiyan, esclavas cantoras, poesía popular y anónima, jarchas de lenguaje atrevido, junto a manifestaciones de poesía culta, de tema erótico y satírico. En la antología *Poesía femenina hispanoárabe*, la citada autora selecciona algunas jarchas en la que” la mujer, y cito sus palabras se dirige directamente al amado, requiriéndole de amores. En ellas se manifiesta claramente el deseo femenino, a veces imperioso, por la caricia o el acto sexual.

Amigo mío, decídetete,
 ven a tomarme,
 bésame la boca,
 apriétame los pechos;
 junta ajorca y arracada.
 Mi marido está ocupado.
 o
 Mi amigo Ahmad,
 sube conmigo a la cama,
 vidita mía,
 acuéstate desnudo.

Y junto esta poesía anónima, poetisas con nombre propio, que no por pertenecer a una cultura musulmana, deja de aparecer el vino como motivo gozoso o simbólico, y entre ellas, Muhya,bint at Tayyani al- Qurtubiyya nos dice:

Oh tu que das melocotones a tu amada
 ¡ bienvenida esa fruta que alegra el alma!
 Su redondez imita el pecho de las doncellas
 pero humilla la cabeza de los penes.

Walada ha parido y no tiene marido
 se ha desvelado el secreto
 se parece a María
 pero la palmera que ella sacude es un pene erecto.

Walada la Omeya, (s. XI) Córdoba en el poema que Walada hizo bordar en oro sobre su vestido:

Doy gustosa mi mejilla a mi enamorado
y doy mis besos a quien los quiera.

o

A pesar de sus méritos
Ibn Zaydum ama las vergas de los zaragüeles
si hubiese visto falo en las palmeras
se habría convertido en pájaro carpintero.

En Zaynab de Almería encontramos:

Oh tu que cabalgas
en busca de la satisfacción de tus deseos,
detente un instante
para que te diga lo que yo siento.

Y en Hafsa Al Hayy, Ar-Rakuniya de Granada, s XII:

Elogio una boca porque se lo que digo
por ciencia y experiencia
le hago justicia, por Dios que no miento
he bebido de ella saliva más dulce que el vino.

La berebere Umm al-ala Bint Yusuf de Guadalajara, dice:

Si no fuera porque el vino
es rival del amor y el canto
juntaría sus copas y reuniría
todas las causas del deseo.

Miguel Angel Pérez Priego, en su *Poesía femenina en los cancioneros*, en castellano, encontramos el siguiente párrafo: “A pesar de la gran eclosión poética que se produce en el siglo XV y de la existencia de varias decenas de cancioneros en que se ha transmitido aquel ingente material poético, es ciertamente llamativa la casi total ausencia de la mujer como creadora”.

Mientras en nuestros siglos XV, XVI y XVII existirá una abundante literatura amorosa, satírico burlesca, erótica y lasciva de nuestros grandes escritores que enlazará con la influencia francesa galante del siglo XVIII, sólo en algunos poemas anónimos de cancioneros que han llegado a nosotros, podemos deducir la autoría de mujer, por la dirección del que habla, por lo familiar femenino del contexto o porque podemos deducirlo de forma indirecta. Como ejemplo:

Madrugaste, vecina mía,
 a sacar los pollos,
 plega a Dios no os encuentre el duende
 y os coma el coco.
 O esta estrofa de un largo poema:
 Porque me besó Perico,
 porque me besó el traidor,
 porque con mil osadías
 revolvió poco a poquito
 sus piernas entre las mías,
 hasta que me dio en el hito,
 es mi dolor infinito
 que no puede ser mayor.
 Porque me besó Perico
 porque me besó el traidor.

Desgraciadamente, no son muchas. El Renacimiento que en Italia trae aires de libertad y refinamiento en el mundo cortesano, donde el arte y los mecenas forman parte de una forma de vida, trae importantes nombres de poetisas que toman el relevo de los herederos de Petrarca, con un lenguaje renovado y brillante. Pero este modelo no es el de nuestro país, la tradición pesa sobre los hombros de las mujeres, el cuerpo es algo rechazable, “la cárcel del alma,” y donde el ideal de mujer reflejaría la línea más rígida de Trento. *La perfecta casada* de Fray Luis de León y *La educación de la mujer cristiana* de Vives, son un ejemplo, con párrafos dedicados a la mujer, que hoy nos parecen aterradores. Nuestra creación literaria femenina se refugia mayoritariamente en los conventos, donde la pasión amorosa se esconde se sublima tantas veces en manifestaciones religiosas y místicas, que no puede evitar el lenguaje de pasión erótica en la exaltación de la pasión, alcanzando la mayor de las alturas. Teresa de Jesús, Sor María de San José, Sor Ana de San Bartolomé, Sor Hipólita de Jesús, Sor María Luisa Antigua..y no olvidemos a Sor Juana Inés de la Cruz, que merece un lugar destacado en nuestra literatura, casi todas ingresadas en el claustro apenas terminada la niñez. Es el momento de recordar que tuvieron un enemigo común, el silencio, y algunas veces, en contra de su creación literaria hasta su propio confesor.

Y después de un romanticismo de pautas formales, es en el siglo XX, aunque en algún caso con escritoras que nacieron al final del XIX, cuando encontramos una poesía femenina erótica propiamente dicha, capaz de expresar

su sensualidad y su deseo, aunque las precursoras tuvieron que moverse en un campo dual, encubierto, que todavía ofrecen como disculpa de sus expresiones, su vinculación al amor verdadero y único, vestigio estereotipado del mencionado XIX.

Delmira Agustíni, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou, las tres americanas de final del siglo XIX, nos revelarán en sus versos su experiencia, su pasión amorosa y la expresión de sus deseos, en formas personales de distinta intensidad. Estas serán algunas de las primeras poetisas con entidad poética y reconocimiento. En las dos orillas de la lengua castellana, poetisas de América y España alcanzarán en sus versos belleza y sensualidad, en una corriente literaria de grandes dimensiones.

La aparición de la moderna poesía erótica femenina, es un fenómeno cuantitativamente hablando muy importante, relacionado con la aparición de la mujer en todos los sectores de la vida, y por tanto de la literatura, y como no con un nuevo sentimiento de la sexualidad, de la devaluación de los estereotipos tradicionales, de una mayor identificación sexual y de un sentimiento positivo del cuerpo, aspectos que llevan claramente a partir de mediados del XX a una mayor libertad personal y a una mayor libertad en el lenguaje, lo que permite la ampliación del vocabulario y la orientación específicamente femenina, y todo ello desarrollado paralelamente a una concepción en que la mujer pasa de ser objeto a ser sujeto, como un hecho natural, y subrayo natural, en el marco de la conciencia de género, que desde un punto de vista conceptual desarrolló el feminismo y representó la conquista de la palabra, rebeldía y cuestionamiento del universo masculino como modelo único.

La línea que marcó la pasividad, lo receptivo y lastimero, termina en la conquista de la libertad en el lenguaje como expresión del yo, de los comportamientos, de las referencias corporales sin tabúes, de los deseos personales, y usando palabras de María Zambrano por referirse a “atreverse a ser” hasta lograr un tratamiento literario con atrevimiento o humor, que son en el fondo dos formas de desafío.

En España, aunque años más tarde, acaso por la mayor rigidez de las pautas educacionales, una tradición religiosa o comportamientos sociales específicos exigidos a las mujeres, la poesía erótica aparece más tímidamente y entre nuestras precursoras, escritoras nacidas como Ernestina de Champourcin, o Carmen Conde a principios del XX, todavía ofrecerán como disculpa su vinculación al “amor verdadero y único” para permitirse ciertas licencias. Después vendrán Susana March, Sagrario Torres, Acacia Uceta, y Teresa Barbudo. Y en América, Lidia Dávila, ecuatoriana, sorprende en 1937 con

su libro *Labios de llama*, desgarrado e irreverente, de fuerte personalidad, que marcará el inicio de un estilo que influirá más tarde en poetisas como Ana Rossetti entre otras. Además ya no sólo encontramos poemas sueltos de carácter erótico, sino poemarios completos, lo que dice mucho de la importancia del tema para la poesía y para las mujeres.

De *Labios de llama*:
 De mis fecundidades
 seré buena
 para recibir la hostia sagrada de tu sexo
 la herida milagrosa de tus carnes en floración
 Yo sabré esperarte
 a conjuro de una tentación
 de un éxtasis
 de una agonía.

Aurora Estrada, Violeta Luna, Sonia Manzano, y otras muchas, que bien da fe de ello la antología *La voz de Eros, dos siglos de poesía erótica de mujeres ecuatorianas*, de Sheyla Bravo Velásquez. En Argentina la voz de Alejandra Pizarnik, Susana de la Cerda con su *Cuerpo a la vista* Liliana Lukin, Bety Medina Cabral, Ángela Colombo, Nela Rio y un largo etc. En Guatemala aparece *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas en 1937, pionera en su país de la deconstrucción del universo simbólico masculino, Aída Toledo, con su *Brutal batalla de silencios*, de significativo título, Alejandra Flores, Regina José Galindo, etc. En México Frida Varinia, Rosario Castellanos y las que está uniendo Marisa Trejo Sirvent en una antología. En Cuba Nancy Morejón, Regina María Rodríguez o Chely Lima. En Costa Rica Gabriela Cavaría, y entre otras Ana Istarú con su *Estación de la fiebre*, un canto erótico de gran expresividad, con un lenguaje que encontramos en la segunda mitad del siglo XX.

Mi clítoris destella
 en las barbas de la noche
 como un pétalo de lava,
 como un ojo tremendo
 al que ataca la dicha....

Son muchos los nombres de las poetisas que han marcado un erotismo sinónimo de libertad, como nuevo registro poético, en nuestro país y en todos los países americanos de nuestra lengua común. En nuestro país, Isabel Abad:

Sedienta estoy, mas por beber bebiera,
fuego por fuego en tan mortal delirio,
la lumbre de tus labios, donde, cirio,
para morir contigo yo me ardiera...

Ana Rossetti:

Desprendida su funda, el capullo,
tulipán sonrosado, apretado turbante,
enfureció mi sangre con brusca primavera.
Inoculado el sensual delirio,
lubrica mi saliva tu pedúnculo...

Y podríamos seguir con muchos más ejemplos y nombres, Rocío Cantarero, Aurora Cuevas, Amalia Iglesias, Soledad Iranzo, Irene Mayoral, Elsa López, Encarna Pisonero, Concha García, Ángela Reyes, Ana María Romero, Pepa Nieto, Ángeles Munuera, Beatriz Villacañas, Carmen Roldán, y una larga lista, en la que también me incluyo. Pero la poesía erótica escrita por mujeres no ha contado hasta muy con amplia difusión, hasta muy recientemente. En la *Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo*, de Joaquín Caro Romero, editada en 1973 por Ruedo Ibérico, con 24 poetas, no aparece ninguna mujer, En *Poesía erótica en la España actual, siglo XX*, de 1978, de Jacinto López Gorgé y Francisco Salgueiro, de 110 poetas, solo 7 son mujeres, En *Poesía erótica. Siglos XVI-XX*, de 1977, presentada por J. María Díez Borque, aparecen 54 poetas, solo 2 mujeres. En la *Antología de la Poesía Erótica* editada por Leviatán en Argentina, en 1988 de 70 poetas, 12 son mujeres, algo más representativo, pero no realmente representativo, si vemos que estamos hablando del último tercio del siglo.

Resumiendo, la poesía erótica escrita por mujeres experimenta un florecimiento singular, a partir de los años 50 y dos son las razones más visibles:

1ª La aparición de la mujer en todos los sectores de la vida, y por tanto en la literatura a gran escala, incluyendo la poesía.

2ª La revolución sexual, con todo lo que esto implica, mayor conocimiento de aspectos tradicionalmente considerados tabúes, sexualidad diferenciada de maternidad, estereotipos activo-pasivo sin dependencia o

asignación al género, identidad sexual, sentimiento positivo del cuerpo, etc., aspectos todos que permiten una mayor libertad personal, variedad de enfoques tanto estéticos como conceptuales, una poesía merecedora de serios estudios literarios, de trabajos de antologización y por supuesto como la escrita en todas las épocas, del placer de su lectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, C., *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger*, Madrid, Alianza, 1981.
- BERNABÉ PAJARES, A. y RODRÍGUEZ SOMOLINOS, H., *Poetisas griegas*, Madrid, Clásicas, 1994.
- CABANES JIMÉNEZ, P., *Escritoras en la Edad Media*.
- CARO BAROJA, J., *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1995.
- CARO ROMERO, J., *Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo*, Ruedo Ibérico, 1973.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Poesía erótica siglos XVI-XX*, Madrid, Siro, 1997.
- DRONKE, P., *Las escritoras en la Edad Media*, Madrid, Crítica, 1995.
- DUBY, G., “El modelo cortés en la Historia de las mujeres de Occidente”, en *La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992.
- ISTARU, A., *La estación de la fiebre*, Madrid, Torremozas, 1986.
- JIMÉNEZ FARO, L., *Breviario del deseo*, Madrid, Torremozas, 1989.
- LÓPEZ GORGÉ, J. y SALGUEIRO, F., *Poesía erótica en la España del siglo XX*, Madrid, VOX, 1978.
- LUQUE, A., *Los dados de Eros*, Madrid, Hiperión, 2000.
- MARTINIEGO, M., *Las trovadoras*, Madrid, Horas y Horas, 1997.
- NAVARRO, A., *Antología Poética de Escritoras*, Madrid, Castalia, 1989.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., *Poesía Femenina en los Cancioneros*, Madrid, Castalia, 1990.
- RUBIERA MATA, M. J., *Poesía Femenina Hispanoárabe*, Madrid, Castalia, 1990.
- SCHWARTZ, C., *Antología de la poesía erótica*, Buenos Aires, Leviatán, 1988.

ANOTACIONES EN TORNO A LA OBRA DE BLANCA DE LOS RÍOS

Blas SÁNCHEZ DUEÑAS
Universidad de Córdoba

Si la edad plateada en términos mainerianos (Mainer, 1981) comienza, paralelamente a la pasada centuria, a brillar con luz propia e inundar con sus luminosos y resplandecientes rayos estéticos el panorama literario español, la historia literaria difundida por los manuales al uso encabezada por prestigiosos investigadores y críticos ha solapado el hecho de que otros metales argentados puedan contribuir a ensalzar e iluminar aún más una ingente y esencial producción literaria determinante para el desarrollo artístico, estético y cultural de las letras españolas.

Se hace necesario, en el alba del nuevo siglo, superar los tópicos entonados por la crítica referentes al silencio, la marginación, otredad o lamentable “olvido” de la literatura femenina ya sea como sujeto u objeto literario, intervenir sobre su propia base conceptual y recuperar un *corpus* de literatura española que no se puede seguir ignorando o, a lo más, nombrando, superficialmente, como meras nóminas indicativas de que también han existido mujeres escritoras.

Tomando como base ciertos postulados de la ginocrítica, establecidos en los trabajos de Elaine Showalter (1977), Ellens Moers (1974) y Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979) en torno a la *écriture féminine* (Cfr. Moi, 1988), el estudio de esta escritura femenina supone un campo susceptible de productivo análisis al reformularse una historia literaria especial que incluye consideraciones tan complejas como la economía de su relación con el mercado literario, los efectos de los cambios sociales y políticos en la posición de las mujeres entre los individuos y las implicaciones de los estereotipos de la escritora así como de las restricciones de su independencia artística. A esta declaración de intereses, se pueden añadir los atractivos resultados hallados en el campo temático no ya como referentes literarios que definan una protesta o presenten un inconsciente colectivo común, punto de partida de un estudio teórico-crítico, sino porque se pueden presentar nuevas vías de conocimiento de la vida de las mujeres de una época y dichas obras se pueden parangonar a la literatura escrita por el hombre.

La sociedad española de principios de siglo no sólo arrastra las consecuencias inmediatas de la crisis finisecular que ha azotado las conciencias

y ha supuesto la pérdida de los últimos enclaves coloniales, sino que, más allá de este desastre estructural, la mujer sigue encontrando una veda insostenible en el campo literario. Así, el otro género aún soporta y soportará las secuelas de una tradición clásica fuertemente mediatizada tanto por la presencia religiosa que defiende una estrecha instrucción doctrinal y educacional dirigida a una formación como madre y esposa y un enclaustramiento en la privacidad del entorno familiar, como por el misoginismo que ha invadido todas las esferas jurídicas, científicas o literarias dando lugar a un código ético-político, moral y jurídico desde el que el género femenino ha soportado los abusos, el desprestigio y el vituperio a partir de su “incuestionable” debilidad, física o psíquica, biológicamente construida; de su naturaleza específica que exige una instrucción diferente; de su escasa inteligencia que limitaba su capacidad expresiva para el lenguaje o de la desconfianza con que era considerado este género desde sus ligerezas y veleidades hasta una maldad que degeneraba en perversidad (Cfr. Tapia, 1991; Lacarra, 1995) o una falta de cualidades éticas o morales que han marcado, como señalan Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinseer (Anderson, 1993), una historia propia. Condicionada y mediatizada por una realidad histórico-social adversa, es evidente que la sociedad, aún a comienzos de siglo, no acepte a la mujer escritora y lo más que admita es que la escritora haga obras consagradas a temas insustanciales y dentro de la órbita familiar (Simón, 1989).

Sin embargo, las voces femeninas de protesta, manifiestas ya desde el siglo XVII en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y aún antes en los libros de Teresa de Cartagena, se rebelarán más abiertamente en la literatura decimonónica contra ese inmovilismo y este enclaustramiento en las plumas de Concepción Arenal, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro o Emilia Pardo Bazan¹, y se continuarán a comienzos de siglo en los textos de Carmen de Burgos o Caterina Albert (Víctor Catalá), junto a las cuales se adscribe la figura de Banca de los Ríos² (1859-1956), escritora cuyo *corpus* narrativo, editado en su mayor parte en la primera década del siglo XX, es fundamental para conocer la escritura femenina de los albores del vigésimo siglo y cuyo proceso creador y parámetros fundamentales son los ejes sobre los que gravite la presente reflexión.

Establecido este marco epistemológico y contextual, en nuestro propósito de recuperar la figura de una escritora como Blanca de los Ríos, tan aclamada cual reconocida en el ambiente literario noventayochista, trazaremos unas cuantas pinceladas biográficas esenciales para conocer la figura de este metal argentado, cuya composición química, desmenuzada, despliega uno de

esos paradójicos y grotescos caprichos de *natura*, para, a continuación, analizar la narrativa de Blanca de los Ríos a partir de cuatro textos aparecidos en plena renovación literaria: *La niña Sanabria*, *Sangre española* (1902?), *Las hijas de don Juan* (1907) y *Melita Palma* (1901?)³.

Natura fue caprichosa al conformar una figura literaria de la calidad creativa e investigadora de Blanca de los Ríos Nostrench de Lampérez en cuya persona se reúnen una serie de cualidades y dotes innatas que rompen con todos los tópicos clásicos que se han vertido sobre la imposibilidad o carencia intelectual y artística de la mujer. Su configuración física responde a uno de esos estereotipos femeninos que pululan por la literatura desde el Renacimiento, así la describieron Pardo Bazán para quien toda la vida de Blanca se reconcentra en sus “ojos, azules, claros perspicaces y candorosos, como de niño” (Catálogo, 1927: 41) o Sofía Casanova quien, igualmente, señala sus “ojos claros y bellos como los del madrigal de Cetina, cuerpo débil y alma invicta de luchadora ideal” (Catálogo, 1927: 72).

Si la debilidad femenina o la salud enfermiza de la mujer había llenado páginas en los tratados doctrinales y morales tendentes a convencer sobre la falta de capacidad y de actitudes de la mujer para algunos campos como el literario, la laxa complexión, “el débil cuerpo femenino” o “la debilidad física”, que señalan todos los comentarios masculinos y femeninos sobre el aspecto físico de Blanca de los Ríos, no fue obstáculo para cultivar y ganar un renombre literario tanto en la crítica como en la creación literaria, destruyendo con la mejor práctica y ejemplo posible esas infundadas calificaciones sobre las aptitudes femeninas.

De formación autodidacta basada en la lectura del romancero y los clásicos españoles, en especial de los místicos (Catálogo, 1927: 84), entró pronto en contacto con el mundo cultural e intelectual de la época, no en vano procede de una familia de artistas y eruditos. Así, su padre, don Demetrio de los Ríos, fue un conocido arquitecto y letrado de la época, a quien se debe la restauración de la Catedral de León. Pero sus principales contactos con el mundo literario finisecular proceden de una doble vía: por una parte, de su tío José Amador de los Ríos, autor de una *Historia de la literatura española* (1861-1865); y de otra, del adoctrinamiento de Menéndez Pelayo quien prologó sus estudios literarios sobre el Siglo de Oro fundamentados, sobre todo, en la figura de Tirso de Molina y quien señala la valía intelectual de Ríos en los siguientes términos:

“El arte sobrio y maduro que en cualquiera de esas obras campea

es indicio, no sólo de fuerza bien disciplinada, sino de un espíritu crítico fortificado por la lectura de los mejores modelos” (Menéndez, 1910).

El reconocimiento social de sus cualidades artísticas e intelectuales no se haría esperar para una obra tan densa y elocuente como fructífera, cuidada y erudita y, de esta manera, vio cómo se imprimían, sin aún llegar a los cincuenta años, los primeros volúmenes de sus *Obras completas* y cómo se traducían su narrativa y su poesía al inglés, italiano, alemán, francés o danés, aparte de su notoriedad y magisterio en Hispanoamérica. Posteriormente se hizo la solicitud oficial para su entrada en la Real Academia de la Lengua y fue homenajeadada con la Gran Cruz de Alfonso XII en la Academia de la Jurisprudencia bajo la presidencia de la reina Victoria Eugenia.

La trayectoria marcada por esta escritora es buena muestra de la autoridad literaria femenina ya en nuestro siglo por lo que, incidiendo en algo que ya planteábamos anteriormente, esta popularidad, públicamente reconocida en vida, y esta importante carta de presentación, deben ser atributos suficientes para analizar un *corpus* textual que parece ser que está cayendo en el silencio de antaño como demuestra la dificultad para poder hallar los textos de esta escritora o la ausencia de análisis de esta obra en la crítica o estudios literarios vigentes, feministas o no⁴.

La obra de Blanca de los Ríos debe ser objeto de estudio profundo por un doble motivo: en primer lugar, la figura de la escritora sevillana se sitúa en una posición estratégica respecto a la evolución de la literatura escrita por mujer en España. Las coordenadas temporales en las que surge su producción marcan un punto de inflexión entre la subjetividad romántica⁵ -expresada por la voz femenina surgida a partir de una convergencia de fuerzas culturales que exaltaban al entonces “ángel hogar” como el ideal femenino burgués y que definió un espacio para la escritura femenina como estrictamente análogo al rol doméstico de la mujer (Kirkpatrick, 1991)- y la plena toma de conciencia del género femenino en la segunda mitad del siglo XX explicitada y definida a través de la escritura, desde Martín Gaité a Rosa Chacel o desde Esther Tusquets a Marina Mayoral o Carmen Conde, en torno a los conceptos o espacios de la maternidad, el cuerpo de la mujer, las estrategias del discurso erótico y trasgresor, la voz de la madre, la “escritura del cuerpo”, la acción de borrar la paternidad opresora en el texto o la incorporación laboral de la mujer como reflejo de la conquista de un espacio público en el que históricamente no ha participado. De esta manera se podría establecer hipotéticamente la siguiente vertebración: la producción literaria de comienzos de siglo

representada por Carmen de Burgos, Sofía Casanova, Margarita Nelken, María Zambrano, M^a. Teresa León, Clara Campoamor, Federica Montseny, Carmen Nelken, Caterina Albert o Lucía Sánchez Saornil, Blanca de los Ríos se presenta como uno más de esos eslabones que anudan una trayectoria visible en las letras femeninas españolas por lo que, si partimos de la asimilación de la tradición de la literatura femenina a otra subcultura literaria y establecemos tres fases en su desarrollo, como defiende una parte de la crítica feminista –una primera de imitación de la tradición dominante e interiorización de los modelos de arte y las concepciones de los roles sociales; una segunda fase de protesta contra esos modelos y valores, al lado de una defensa de los derechos y caracteres de la minoría, incluyendo una petición de autonomía y, por último, una fase de autodescubrimiento, una vuelta hacia el interior liberada de parte de la dependencia de la oposición, una búsqueda de identidad (Moi 1988) –, se podría aventurar la posición estratégica intermedia en la concienciación artístico-cultural femenina en escritoras como Blanca de los Ríos, Carmen de Burgos, Sofía Casanova, Victoria Kent o Caterina Albert reforzada y favorecida por los cambios ideológicos, la revisión de las estructuras sociales y políticas⁶ y las fuertes tensiones que convergen en España en estos momentos, aunque esta hipótesis requeriría una reflexión más detenida y un estudio intertextual de mayor profundidad.

Al lado de esa posible vértebra coyuntural, vínculo de enlace entre siglos, Blanca de los Ríos recoge en sus textos la visión femenina de la realidad social española de comienzos de siglo. Según José Carlos Mainer “la realidad se mostraba mucho más compleja que lo era la simple remisión del desengaño generacional o las hirientes consecuencias del “desastre” que concluyó con la sombra del colonialismo decimonónico español” (Mainer, 1980: 5). Esa complejidad se va a reflejar en la producción literaria de la época. La crisis finisecular decimonónica origina una nueva conciencia literaria que, inexorablemente, derivará hacia un nuevo marco de actitudes e inquietudes interrelacionadas donde se integrarán tan amplio cúmulo de elementos que llega a desbordar cualquier intento de clasificación. Con estas mismas circunstancias se debe relacionar la pugna entre modernidad y tradición que se genera en estos años a cuya lucha remiten las tensiones entre lo nuevo y lo viejo, la tradición rural y la expansión capitalista moderna, la perduración de las estructuras y el cambio hacia la modernidad, etc., dialécticas que originarán una nueva estética y una revisión temática y conceptual del sistema de pensamiento hegemónico. Esta extraña simbiosis de elementos, junto a la particular percepción de la realidad a través de la óptica femenina, la vamos

a encontrar en la base del proceso creativo y del esteticismo narrativo que preside la narrativa de Blanca de los Ríos.

Influida por una tendencia que, agravada por la crisis del relato naturalista y superada la introspección psicológica, simplifica el relato y esquematiza su estructura en torno a una serie de breves escenas que buscan un equilibrio en la composición cuyo máximo exponente son las sonatas valleinclinianas, Blanca de los Ríos divide sus novelas en pequeños fragmentos, breves escenas narrativas que fluctúan entre las XV de *La niña Sanabria*, las X de *Las hijas de don Juan*, las IX de *Sangre española* o las V de *Melita Palma* en las que nos describirá la realidad social de una época que ve desmoronado su organigrama tradicional por medio de fuertes tensiones que vienen a van a encontrar un espacio de expresión en el género narrativo⁷. De esta manera, al adentrarnos en la producción narrativa de Blanca de los Ríos se pueden apreciar, de inmediato, unas profundas contradicciones sociales cuyo mejor ejemplo puede encontrarse en el significativo ensamblaje que se percibe en los textos entre la “escindida” sociedad aristocrática y una incipiente burguesía que cuenta con el apoyo y el empuje de las clases medias.

Blanca de los Ríos siente estas quiebras y, consciente de los cambios, nos muestra una sociedad arcaica, rural o feudal de base aristocrática que no reside ya en las mansiones, castillos o palacetes de extensas explotaciones señoriales. La nobleza oligárquica que nos describe la autora sevillana desarrolla su vida en la ciudad, en la que convivirá con las demás clases y donde se deja sentir su decrepitud y la miseria de la cotidianeidad española de principios de siglo. Este estatismo y caducidad del mundo nobiliario se ve desplazado por una sociedad que, lentamente, se industrializa y revela la traumática situación del obrero pequeño-burgués que se hacina en las ciudades⁸.

La niña Sanabria comienza con la descripción de un “caduco” caserón nobiliario propiedad de D. Baltasar de Sanabria y Doña Inés de Hinestrosa, quienes “tenían cada cual por su casa más quilates y enjundia de nobleza rancia que los que se requieren para cruzarse de todas cuatro órdenes militares”. El relato se inicia con una “preciosista” ornamentación lingüística muy del gusto modernista:

“Vivían los Sanabrias en el riñón del Madrid antiguo, en el Pretil de los Consejos, un caserón derrengadote, caduco, que se honraba con balconaje de tornapuntas y guardapolvo, aleros musgosos y enorme puerta de berroqueño almadillado, con su mohoso e hidalgo blasón en la clave” (de los Ríos, 1907: 5).

Sin embargo, esta señorial construcción ha pasado a ser casa de vecinos donde, junto a los Sanabria, y “en cuartos tan modestos cuanto incómodos”, convive de alquiler una variada galería de personajes que van desde “un segundón pobre” a “la viuda de un almirante” pasando por “un canónigo”, “un coronel retirado”, “un magistrado jubilado” o la familia “Auriolos”.

Paralelamente, *Las hijas de don Juan* ven cómo la miseria y la pobreza, derivada de los abusos económicos del “burlador”, van envolviendo insosteniblemente a la familia y cómo la noble sangre del linaje donjuanesco ya ha sido reemplazada por una sangre burguesa que, a pesar de ser el “último vástago de la casa y señoría de Fontibre”, pertenece ya a “una familia burguesa en la posición”.

Frente a estas dos novelas, *Melita Palma* y *Sangre española* centran su argumento en la vida caduca y dramática existencia de dos personajes nobles que no pueden mantener su autoridad por lo que, a pesar de la resistencia y orgullo que demuestran a lo largo de la narración, ambos se dan cuenta de su equívoco y cambian su actitud al final de la novela. Arrepentimiento y toma de conciencia social que coincide con el momento de su muerte, signo e icono patente de su decadencia.

Melita Palma narra una historia amorosa protagonizada por un joven noble, enemigo acérrimo de la vulgaridad burguesa⁹, Don Alfonso de Mendoza de Castilla y Aragón, cuya filosofía vital centrada en el culto a Dios, al honor y a la caballería, es prueba evidente de su dignidad y nobleza. Don Alfonso se enamora apasionadamente de Melita Palma, una bonita actriz de comedia quien acapara inmediatamente su atención por su belleza natural: “diafanidad de sus pupilas azules, la blancura nacarada de su tez y el tibio resplandor de sus cabellos oro ceniciento” (de los Ríos, 1907: 99). Pronto surge la confrontación y el choque de sentimientos entre el idealismo aristocrático de Don Alfonso y la vida cotidiana cruel y envuelta en la mísera de Melita, subrayado y agrandado por el rechazo nobiliario materno de Doña Isabel de Castilla de Mendoza y Aragón, quien no acepta este amor desigual. Ante esta grave oposición, la acción de la novela se desarrollará entre los sentimientos y dificultades cada vez mayores de los amantes y el estado enfermizo en el que degenerará la salud de la condesa que, engañada, ve apagarse su vida bajo los cuidados de la joven a quien desprecia como compañera de su hijo, viéndose superada por una realidad contra la que es imposible luchar. Finalmente, a las puertas de la muerte, la condesa comprende que el profundo amor y la nueva vida puede llegar a su familia por lo que, agonizante, en el lecho conyugal, une las manos de Melita y Alfonso, símbolo de la mezcla de sangre ya consentida y de la muerte de una sociedad nobiliaria que se extingue con la condesa.

Sangre española difiere un tanto de las novelas anteriores. En ella, Blanca de los Ríos se vale del popularismo para establecer una dialéctica, apoyada en una estructura dual, entre lo nacional y lo foráneo, el campesinado y la nobleza. En plena invasión napoleónica en España, una joven y audaz heroína andaluza llamada Rocío, marcha al encuentro de los mandos militares franceses para pedir la liberación de su padre, apresado en la batalla de Alcolea. Dispuesta a conseguir su propósito se presenta ante el mayor francés Richemond quien, conmovido por las súplicas y las lágrimas femeninas y repentinamente enamorado de Rocío¹⁰, promete la libertad paterna si la joven accede a casarse con él, matrimonio que, irremediamente, al ser establecido sin el amor de uno de los contrayentes, se ve abocado al fracaso¹¹. En este punto, la novela se traslada espacialmente a Alemania, a un señorío feudal, propiedad de la noble familia de Richemond, donde se establece una dialéctica entre el estatismo medievalizante del antiguo castillo de Sieberg rodeado por un paisaje y una atmósfera prerrafaelista y la tristeza y recuerdos patrióticos de Rocío, que verá apagarse su vida al no encontrar un espacio propio reconocido en medio de tanto quietismo y adversidad, donde ni el poder ni la nobleza del francés es suficiente para reanimar a una humilde campesina que, al lado de la animadversión a los franceses, defiende con su heroico gesto un hondo sentimiento nacionalista.

Abordaremos, para finalizar, el profundo sentimiento nacionalista que pulula por las páginas narrativas de Blanca de los Ríos dada la importancia de la defensa patriótica y simbólica que los personajes, como Rocío, ensalzan y entronizan como ideal para restaurar una sociedad cuyas quiebras y fallas sociales están originando una revisión y una discusión en el mundo de la intelectualidad española.

En la prosa de Ríos es manifiesto un cierto resentimiento nacionalista abiertamente explicitado. Blanca de los Ríos parte de un profundo resentimiento respecto a la España del momento. Conforme a ello defiende el espíritu nacional, una exaltación de una raza unitaria y un místico reencuentro con los valores y raíces tradicionales siempre que éstos engrandezcan la causa hispana. Al lado de *Sangre española*, cuyo título es ya signo revelador, *La niña Sanabria* contiene toda esta doctrina de marcado débito regeneracionista en la propia trama argumental, ya que la temporalidad en la que suceden los acontecimientos se corresponde con los últimos meses de las guerras coloniales. En este marco, con la supremacía española amenazada, el hijo pequeño de la familia la Auriolos no duda en embarcarse para defender el dominio español en la colonia cubana cuando la resistencia española es cada vez más insostenible.

Todos lloran su marcha, pero es considerado como un héroe y símbolo personificado de la nacionalidad española:

“Todos veían en la persona de Marcelo algo sublime, como la bandera; algo sagrado, como la patria amenazada; y la juventud, el valor y la apostura del mozo, y la inminencia de los riesgos, de la muerte o de la gloria, rodeábanle de una aureola ideal que parecía irradiar de su gentil figura y destellar de cada una de las prendas de su flamante uniforme” (de los Ríos, 1907: 29).

Junto a éste, la escritora no duda en especificar los sentimientos patrióticos de los personajes con expresiones como “el delirante españolismo de su padre” o “el patriotismo doloroso y torturado del canónigo”. Igualmente, describe la preocupación patriótica generalizada en torno a la guerra en la escena IX que parece un manifiesto en torno a las dos Españas, la heroica y gloriosa y la de “charanga y pandereta”, según cantó Machado, agraviadas además porque: “la mitad de la vida y de la sangre de España estaba allá, en la guerra; aquí quedaba la otra mitad de la patria, palpitante, llorosa en trágica espera”. También es muy sintomática la identificación de la patria en la figura de una mujer. Así los personajes al ver la hermosura y vivacidad de Pepita Sanabria no dudan en aplaudir y anunciar la inmediata victoria¹².

Finalmente, se asistirá a la gran “debacle”, el desenlace funesto, donde, mediante hábil estrategia paraleléstica, se enlaza la escisión y tragedia familiar producida por los devaneos amorosos de los personajes jóvenes que acabará con la muerte de Pilar Sanabria y la huida de su prometido Felipe Auriol con la hermana de aquélla, Pepita, y con la pérdida de una guerra que dará paso a la gran tragedia nacional, al drama que atormentará las conciencias españolas al ver Don Lope de Figueroa cómo se desploma la vieja patria al final del relato:

Ante sus espantados ojos se condensaba la trágica visión que parecía simbolizar a un tiempo el drama de aquel hogar de ensoñadores y el de la patria española: veía el viejo soldado allá a lo lejos, en una irreal atmósfera tempestuosa, flamígera, abatirse y caer, caer con majestad de muerte, como enorme águila herida, ensangrentada, la enseña gloriosa que cobijó bajo sus pliegues a la tierra (de los Ríos, 1907: 87).

En definitiva, junto a la quiebra en la sociedad nobiliaria presente en las cuatro novelas, aunque desde diferentes ángulos, y la revisión de un hondo sentimiento nacionalista que, cercano a las teorías regeneracionistas de Costa, Maeztu o Ganivet, pretende buscar unos valores y unos símbolos que superen la falla de las dos Españas, la prosa de Blanca de los Ríos se estructura en torno

a un conjunto temático variado, presidido por el universal tema amoroso y temas subyacentes a él como el odio, rencor, fracaso amoroso, celos, locura de amor o la muerte. Todo ello perfectamente ensamblado con unos moldes y tópicos que recogen una singular dialéctica donde se vertebran, al lado de ese profundo sentimiento patriótico y nacionalista o esa revisión de la nueva estratificación social, antes analizados, una estética y unas formas cuyas descripciones, creación de atmósferas o ambientaciones espacio-temporales devienen a conformar un poético estilo y una estética propia de una paleta típica de modernista. Estas tonalidades modernistas se ven remozadas por una perfecta imbricación esteticista donde se aúnan la mezcla de sensaciones en la plasmación de imágenes cargadas de sensualidad y preciosismo, la fascinación por lo exótico, lo misterioso o lo fantasmal, la agonía enfermiza de la mujer débil enfrentada dialécticamente a figuras femeninas que comienzan a romper arquetipos y deciden huir o aparecer públicamente, el esteticismo poético a través de la prosa, la recurrencia a la religión en estrecha vinculación con el paganismo o la sensibilidad en la descripción de espacios interiores. Junto a esto se percibe, mediante una sutil burla crítica, toda una nómina indicativa de las vías “revolucionarias” de renovación artística y cultural surgidas con la modernidad y el progreso como el decadentismo, el flamenquismo, el *dandysmo*, el cosmopolitismo, la vida bohemia o el simbolismo, que, paradójicamente, llegan a superar a su crítica, introducirse e impregnar estéticamente su obra de creación.

Para concluir, no debemos olvidar que la figura de Blanca de los Ríos supone un eslabón imprescindible en el proceso creativo y de toma de conciencia de la literatura escrita por mujer. Enmarcada en una sociedad plural, su obra presenta las contradicciones y enfrentamientos internos de una época de profunda revisión desde ámbitos sociales y artísticos, a culturales y políticos por lo que su palabra debe resurgir y ser oída, como lo fue en su día, al lado los principales representantes de la vida social e intelectual finisecular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCALÁ GALIANO, A., *La novela moderna en España*, Madrid, Tordesillas, 1914.

AMADOR DE LOS RÍOS Y SERRANO, J., *Historia crítica de la Literatura Española*, Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1861-1865.

ANDERSON, B. S. y ZINSSER, J. P., *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1993.

Catálogo de las obras de Blanca de los Ríos de Lampérez y algunos juicios da la

- crítica acerca de ellas*, Madrid, V. H. Sanz Calleja, 1927.
- DE LOS RÍOS, B., *Obras completas*, Madrid, Idamor Moreno, 1907.
- ENA BORDONADA, A., *Novelas breves de escritoras españolas 1900-1936*, Madrid, Castalia, 1989.
- GILBERT, S. M. y GUBAR, S., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M. A., *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- GUERRERO CABRERA, M., “El americanismo de Blanca de los Ríos (Breves notas biográficas)”, *Saigón*, 1, Cabra, pp. 34-35.
- GUERRERO CABRERA, M. y VILLALBA MUÑOZ, J. A., “Siete mujeres en la encrucijada entre la historia y la poesía (Poetas olvidadas del Florilegio de Juan Valera)”, en *Bohemios, raros y olvidados*, Córdoba, Diputación Provincial/Ayuntamiento de Lucena, 2006, pp. 423-483.
- KIRPATRICK, S., “La “hermandad lírica” de la década de 1840”, *Escritoras románticas españolas* (M. Mayoral, ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
- KIRPATRICK, S., *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991.
- LACARRA, M. E., “Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (Escrita en castellano)”, en *La mujer en la literatura española desde la Edad Media hasta el siglo XVII* (I. Zavala, ed., *Breve Historia Feminista de la Literatura Española (en lengua castellana)*, Vol. I.), Barcelona, Anthropos, 1995.
- LAÍN ENTRALGO, P., *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948.
- MAINER, J. C., *La Edad de Plata (1902-1.939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981.
- MAINER, J. C., “Modernismo y 98”, en *Historia Crítica de la literatura española* (F. Rico, dir.), Barcelona, Crítica, 1980.
- MOERS, E., *Literary Women: The Great writers*, Nueva York, Doubleday, 1974.
- MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- PARDO BAZÁN, E., “La educación del hombre y la mujer”, en *Nuevo Teatro Crítico*, octubre de 1892.
- SHOWALTER, E., *A Literature of Their Own*. Princeton, Princeton University Press, 1977.

SIMÓN PALMER, M. C., *Escritoras Españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.

SIMÓN PALMER, M. C., “Mil escritoras españolas del siglo XIX”, en *Crítica y ficción literaria. Mujeres españolas contemporáneas* (A. López y M. A. Pastor, ed.), Granada, Universidad de Granada, 1989.

TAPIA, M. C., *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Ed. Guadiloba, 1991.

Notas

1) Contra esta represión intelectual y esta marginalidad temática no sólo ya en el ámbito de la creación literaria personal, sino en el terreno de la lectura aconsejada, que no difiere mucho de las lecturas recomendadas por Juan Luis Vives o Fray Luis de León se rebela Emilia Pardo Bazán en su producción literaria. Sirvan como ejemplo de esta protesta las palabras de doña Emilia (1892):

...La poca educación estética y cívica de la mujer, lleva hoy sentido opuesto a la masculina. La enseñanza del arte a la mujer adolece de torcido y fatal idealismo: en pintura y escultura proscribense para la mujer el modelo vivo... en la literatura se le ocultan y prohíben o expurgan los clásicos, y se la sentencia al libro azul, el libro rosa y el libro crema, se le priva de toda clase de derechos políticos, mientras el varón, desde la Revolución francesa los ha adquirido plenisimos... La vida pública, los fastos de su nación, son a la mujer cada día más indiferentes.

2) Paralelamente a las reivindicaciones de Carmen de Burgos en sus obras narrativas, artículos y ensayos o de Caterina Albert quienes abogan por una igualdad en la consideración y apreciación de la mujer escritora, Blanca de los Ríos observa el desprecio generalizado con que es tratada la producción femenina: “La mujer que escribe es, para la generalidad de las gentes, un caso inaguantable de chifladura o pedantería. El ideal es que las señoritas no sepan nada, fuera de tocar la Rapsodia húngara y canta las Romanzas de Tosti...”.

El texto anterior, aparecido en *La correspondencia de España* (16-II-1911), lo recoge María del Carmen Simón Palmer (1989: 44) quien añade: “(A la escritora) los hombres la ven como una “marisabidilla” que va a aprovechar cualquier momento para hacer alardes de erudición, que viven en otro mundo y lo peor de todo, que no cumple con sus obligaciones domésticas a las que está obligada por la naturaleza”.

3) No están claras las fechas de aparición de las novelas de doña Blanca de los Ríos que nos ocupan. Simón Palmer (1991) señala que *Melita Palma* apareció en 1901 en Madrid, editada por B. Rodríguez Serra; *Sangre española* puede datar de 1902 editada en Madrid en la imprenta de Antonio Marzo; no conocemos la fecha de la aparición de *La niña Sanabria*; mientras que *Las hijas de don Juan* es un relato breve que forma parte de las colecciones de novela corta muy reclamadas en esta época publicada con el número 42 en *El cuento semanal* en 1907. Las tres primeras novelas nombradas

conforman el tomo segundo de las *Obras completas* de Blanca de los Ríos publicadas por Idamor Moreno en Madrid (1907) con lo que obviamente dichas novelas habrían visto la luz, por vez primera, en fechas anteriores, próximas a las apuntadas por el servicio bibliográfico de la Universidad de Sevilla, y no en el volumen de las *Obras completas*.

4) Aunque la obra de Blanca de los Ríos está sufriendo alguna revisión en los trabajos de M. Guerrero Cabrera, M. Guerrero Cabrera y J. A. Villalba Muñoz (2006) y en el libro de M. A. González López (2001), aún se antoja poca la atención prestada a la vida y obra de una escritora tan prolífica e importante como Blanca de los Ríos.

5) S. Kirpatrick (1990) señalaba que al producirse fisuras en el aparato represivo de actitudes patriarcales y aparecer nuevas ideas sobre el individuo y sobre la importancia de la interioridad, se origina un ambiente en el que la mujer se siente autorizada a escribir y abrirse camino en la creación literaria, proceso que daría lugar, entre otras reivindicaciones aún en estado embrionario, al agrupamiento de la mujer en torno a una ‘hermandad lírica’ que supuso una primera toma de conciencia de grupo y de poder propio de la mujer, se proyectó una defensa del derecho de la mujer a la actividad intelectual y a la creación literaria y se fomentaron, consciente o inconscientemente, una serie de temas más cercanos al mundo femenino que al masculino donde no sólo la sensibilidad y ternura supuestamente femeninas crearon una cadena de asociaciones verdidas en la creación literaria femenina, sino que el tema del amor dio paso a otros temas como los hijos, el matrimonio o el doloroso destino de la mujer.

6) Ena Bordonada (1989) señala, en su estudio introductorio, algunos rasgos que identifican a estas escritoras y cómo desde diferentes posiciones ideológicas tuvieron una función importante en el desarrollo histórico de la época desde diferentes niveles sociales.

7) Alcalá Galiano (1914: 40) señala cómo la novela desbordaba los viejos cauces del género convirtiéndose en un objeto difícil de juzgar: “En la novela caben todos los moldes y diré más, entran todas las formas del arte: el drama, por el conflicto de pasiones, la psicología de las almas, el diálogo, forma dramática intercalada en la narración. La música en el estilo y la pintura en el paisaje descriptivo”.

8) Laín Entralgo (1948: 79-87) analiza la visión que Madrid produce en los intelectuales españoles a través de la mirada de un joven Unamuno: “una impresión deprimente y tristísima, bien lo recuerdo. Al subir, en las primeras horas de la mañana, por la cuesta de San Vicente, parecíame trascender todo a despojos y barreduras; fue la impresión penosa que produce un salón en que ha habido baile público, cuando por la mañana siguiente se abren las ventanas para que se oree, y se empieza a barrerlo”.

9) “Al verse confundido entre la turbamulta de tramoyistas, carpinteros y zascandiles que bullía por la escena y pasadizos, alborotáronse sus nervios de aristócrata y sintió subirle del estómago aquella invencible náusea que le producía todo lo tumultuoso y plebeyo” (de los Ríos, 1907: 100).

10) “Nunca la he visto, pero la conozco de siempre; es la que yo esperaba, y la adoro” (de los Ríos, 1907: 156).

11) "... unión absurda e imposible ante la cual se rebelaban desesperadamente el alma, la conciencia y la indomable sangre española de aquella pobre mártir que se inmolaba por su padre" (de los Ríos, 1907: 168).

12) "Parecióles ver a la propia España encarnada en la gentil figura de Pepita, envuelta en las nacionalidades blandas y ostentando en pecho y cabeza el simbólico auriflama; antojóseles que aquella inspiración mujeril, aquellos populares arrebatos, eran nuncios felices de próxima victoria, y la mística faz de Sanabria llenóse de luz del espíritu; el marcial semblante de D. Lope de Figueroa resplandeció transfigurado; aquellas dos almas, que parecían las dos mitades de la España vieja, henchiéronse de efusivo contento, que estalló en aclamaciones estruendosas:

- ¡Venceremos!" (de los Ríos, 1907: 56)

LA CONVERSACIÓN EN FEMENINO EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN

Maria Evelina SANTORO

Universidad de Foggia

(Traducción Bárbara Iniesta Martín)

Para hablar de la “conversación” es útil una aclaración previa en torno a qué nos referimos exactamente. El término puede ser entendido ya como discusión erudita en los salones y círculos culturales tan de moda en la época romántica, ya como discusión literaria, sobre todo, en las revistas, género también muy en boga entre las escritoras románticas alemanas.

Mi intención es pues, presentar un breve panorama de estos dos ámbitos en los que se desarrolló la conversación, relacionándolos entre sí y tratando de entender por qué las mujeres escritoras dejaron una impronta duradera en ambos campos.

Como es sabido, fue en época romántica cuando la literatura femenina, a pesar de las muchas resistencias y obstáculos, empezó a disfrutar de una dignidad y reconocimiento propios, tanto en Alemania como en otros lugares. Además de escritoras como Sophie La Roche, Karoline von Günderrode y Bettina von Arnim, por citar algunos de los nombres más importantes desde el *Sturm und Drang* hasta la última fase del Romanticismo, existía sin lugar a dudas un *humus* cultural mucho más amplio que comprendía un elevado número de escritoras pertenecientes a la nobleza o a la alta burguesía, las cuales, con mayor o menor calidad, se asomaron entonces a la escena literaria alemana. Este paso adelante respecto al pasado sombrío de la literatura femenina fue posible gracias a la creciente emancipación que se iba abriendo camino en toda Europa tras la Revolución francesa que había roto muchos tabúes en torno a la figura de la mujer sabia, aun cuando otros muchos siguieran existiendo:

[..] die Furcht vor einem Publikum, wo hundert Männer darauf lauern eine weibliche Feder lächerlich zu machen, vor der Grausamkeit des Zeitalters, wo es eine Barbarei zeigt, in welcher Art jetzt Männer über einander herfallen und sich mit der Feder gern Ehre und Ruf rauben¹.

1) “El miedo ante un público en el que centenares de hombres esperan con impaciencia ridiculizar una pluma femenina, ante la crueldad de un tiempo en el que la barbarie muestra cómo los hombres se aplastan unos a otros y se roban con la pluma honor y

Pese a problemas de este tipo, que obligaban a muchas escritoras a firmar sus obras con pseudónimos masculinos para poder publicar, se dieron casos de una feliz integración de las mujeres en la vida cultural alemana.

Hasta ese momento era casi inconcebible que las mujeres pudieran participar en tales actividades, como explica Fichte en su *Grundlage des Naturrechts* (Fundamento del derecho natural, 1796). Y en cualquier caso, las mujeres que disfrutaban de tal privilegio constituían más la excepción que la regla. Un paso adelante respecto a la postura de Fichte se dio con el ensayo de Schleiermacher *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* (Esbozo de una teoría del comportamiento social, 1799), donde se defendía el derecho de la mujer a ser por fin considerada un individuo y no sólo un objeto de deseo, si bien aún no se le otorgaban los mismos derechos y deberes políticos y sociales que a los hombres.

Aun no siendo lugares de producción literaria, al tratarse de una actividad cultural predominantemente oral, los salones eran el lugar donde nacían las ideas y se encaraban con posturas diferentes; tanto es así que: “Sicher wären das *Athenäum*, Schlegels *Lucinde* und auch Dorothea Schlegels *Florentin* ohne die “Salons” nicht denkbar”². Los círculos literarios, especialmente los prerrománticos, como el de los hermanos Schlegel, en Jena, constituyeron un gran caldo de cultivo para la proliferación de obras de distintos géneros como lecciones, revistas, traducciones, etc. (Seibert, 1993: 247).

Conforme escribe Ingeborg Drewitz “Das Vorspiel der Frauenemanzipation hat in den Salons stattgefunden (*El preludio de la emancipación femenina tuvo lugar en los salones*) (Drewitz, 1965: 101). Precisamente en ellos la mujer de cultura con dotes de comunicación y mediación se convertía en el eje, en el punto de referencia, de un círculo de personas que representaban la cultura y la política de la época. Al frente de los salones más famosos había mujeres judías; y precisamente la sutil discriminación a la que estaban acostumbradas las empujaba a mantener un espíritu de tolerancia recíproca y a evitar cualquier forma de aislamiento (Lüirhi, 1985: 32).

Existían dos tipos de salones: “Die *Dachstube*, [...], eine Art Losungswort Rahel Levins und ihrer engsten Freunde, und der Salon, ein im Nachhinein

gloria” (von Schindel, 1978: XXII).

2) “Seguramente el *Athenäum*, la *Lucinde* de Schlegel así como el *Florentin* de Dorothea Schlegel serían inconcebibles sin los “salones” (Becker-Cantarino, 2000: 197).

der französischen Kultur entlehnter Hilfsbegriff³. La “buhardilla“ fue un tipo de salón peculiar creado por Rahel Levin (antes de tomar el apellido de casada Varnhagen), perteneciente a la fase del “Primer Salón”, que terminaría en 1800 para luego resurgir con características diferentes en los años veinte del XIX. El término *Dachstube* indicaba tanto la peculiaridad espacial del lugar como sus peculiaridades estructurales, que iban desde el tipo de participantes hasta el ambiente que allí se respiraba.

El modelo de salón por excelencia era el salón francés de los siglos XVII y XVIII, que por su estructura abierta y de emancipación constituyó una buena referencia para los salones de las mujeres judías:

Wie die Franzosinnen nutzt Rahel Levin das Wirkungspotential des geschlossenen Kreises, um über die männlichen Besucher indirekt Einfluß auf die Außenwelt zu nehmen. Dadurch wird ihre Geselligkeit im Lauf ihres Lebens ein immer virtuoser beherrschtes Instrument zur Einflussnahme auf Geselligkeit, Kultur und sogar Politik, einem “Wirken“, das ihr auf direktem Wege versagt ist⁴.

El fin de estos salones lo determinaron varias circunstancias. El de Rahel Varnhagen dejó de existir en 1806 tras la derrota de Prusia a manos de Napoleón; y sus participantes se dispersaron a causa de los acontecimientos posteriores. La decadencia cultural de aquellos años, consecuencia de los problemas políticos y económicos, se reflejó en la falta de fervor y de intercambios culturales en el salón, resultando minado desde la base su objetivo primordial, su función vital de laboratorio de ideas. Un destino semejante sufrieron otros salones en años distintos y por causas distintas pero parecidas entre sí, como el de Johanna Schopenhauer en Weimar, pues: “eine wirtschaftliche Krise bedeutete das Ende dieser Gesellschaftszirkel”⁵.

3)⁶ “La *buhardilla*, [...] una especie de palabra clave, santo y seña entre Rahel Levin y sus amigos más íntimos, y el salón, un concepto tomado en préstamo de la cultura francesa” (Isselstein, 1997: 175).

4)⁷ “Como las francesas, Rahel Levin utiliza la influencia de su círculo cerrado sobre el mundo exterior a través de sus contertulios. Con ello su sociabilidad se convirtió a lo largo de su vida en un instrumento de influencia sobre la sociedad, la cultura, e incluso la política, una actividad que por vía directa le era vetada”, *Ivi*, p. 196.

5) “Una crisis económica significaba el fin de estos círculos de sociedad” en *Deutsche Literatur von Frauen. Erster Band vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*,

Esto era válido tanto para los salones literarios como para las sucesivas formas que conocieron los mismos, algunas muy alejadas de las originales. Una de ellas fue el llamado *Kaffeter*, un círculo formado predominantemente por mujeres, y en el que por primera vez se planteaba y se discutía acerca de la igualdad de sexos en el nivel institucional (Lüirhi, 1985: 32).

El salón conoció, por lo tanto, formas diversas a lo largo del Romanticismo, adaptándose y transformándose según el contexto político y cultural en el que naciera. Un caso aparte fue el del ya mencionado círculo cultural que presidía Johanna Schopenhauer en Weimar, que nació en 1806 coincidiendo con el fin del de Varnhagen. Fue concebido como centro de reunión espiritual tras la invasión francesa y podía contar además con una figura tan emblemática como la de Goethe.

Ya hemos mencionado a Rahel Varnhagen. Junto a ella suele citarse otra importante figura femenina del Romanticismo, Caroline Schlegel Schelling. Las dos tienen en común el haber estado al frente de un salón literario y haberse expresado literariamente, sobre todo, a través de las cartas, género en el que obtuvieron sus mejores resultados.

Los círculos culturales de cada una eran un tanto diferentes. El de Jena, a cuya cabeza estaba Caroline, estaba concebido más como una “Wohn- und Arbeitsgemeinschaft, [...] der es um eine gelebte Verbindung von Leben und Poesie ging, und die auf dem Konzept Friedrich Schlegels, Carolines und anderer Frühromantiker beruht, dass Geselligkeit Voraussetzung der Entfaltungsmöglichkeiten des Einzelnen seien, ohne dass der Einzelne sich fürs Ganze opfere”⁶, mientras que el de Rahel “[...] hatte eine losere Form, ohne festes Programm, und folgte eher der Tradition der jüdischen Salons [...] der als gebildete Zirkel für die Emanzipation der Juden Bedeutung gewann”⁷.

Frederiksen hace hincapié sobre un tema que a menudo está en el centro del debate sobre la literatura femenina. Se trata de si estas mujeres pueden ser consideradas escritoras propiamente dichas. Las investigaciones

edito da G. Brinkler-Gabler, München 1988, p. 413.

6) “Comunidad en la que vivir y trabajar, [...] que se basaba en un vínculo entre vida y poesía, y tomaba como modelo el programa Friedrich Schlegel y otros románticos, para quienes la sociabilidad era la premisa de las posibilidades de exhibición del individuo, sin que el individuo se sacrifique por ello” (Frederiksen, 1980: 98).

7) “[...] tenía una forma más suelta, sin un programa establecido y estaba más basado en la tradición del salón judío, que tuvo una importancia como círculo cultural para la emancipación de los judíos”, *ivi*.

de los filólogos alemanes han afrontado ampliamente el problema, llegando a la conclusión de que, sobre todo, en el género epistolar muchas escritoras manifestaron una capacidad de expresión literaria de valor notable, dando vida, en su singularidad femenina, a un género único en el panorama cultural alemán por su capacidad para unir arte y vida; o mejor dicho, por hacer de sus necesidades expresivas personales un género apasionante y original.

“Briefe, Fragmente, Rezensionen und Gespräche wurden in der Frühromantik zu Kunstformen erklärt, die als Ausdruck neuer Lebensformen zu betrachten sind”⁸.

Este será nuestro punto de partida para hablar de la otra forma “conversación”, la propiamente literaria (*Unterhaltung* o *Gespräch*).

El género literario de la conversación atravesó todo el Romanticismo y tuvo distintas realizaciones: desde la de tono ligero típico de los salones de sociedad, hasta sus ejemplos más elevados en discusiones de alto nivel cultural que se concretaban en la práctica del *Symphilosophisieren* (hacer filosofía conjuntamente), que tuvo una de sus mejores ejemplos en el famoso *Gespräch über die Poesie* de A. W. Schlegel en la revista *Athenäum* (Cusatelli, 2000). Podría decirse que este género surgió con el nacimiento de las revistas literarias, o mejor dicho, que encontró un terreno más fértil para florecer en este tipo de publicaciones. En efecto, no se encuentran testimonios de escritos con semejantes características antes del XVIII y fuera de las revistas; lo cual refuerza la relación especial entre conversación y revista.

Un hito en la historia de la conversación es el ensayo de Caroline en la revista *Athenäum* (1798-1800) de los hermanos Schlegel: *Gemählde. Gespräch* (*Athenäum*, vol. II, 1799: 321-385). Schelling definió a Caroline Schlegel-Schelling, coautora junto a su marido A. W. Schlegel de algunas de las mejores conversaciones del periodo romántico, como un *Meisterstück der Geister* (obra maestra de los espíritus), una mujer con la grandeza de ánimo de un hombre unida a la dulzura de la mujer. Elogios semejantes (si así pueden llamarse teniendo en cuenta la “sutil” discriminación que subyace en ellos), fueron formulados también por otros contemporáneos. En concreto, su primer marido, Schlegel, opinaba que Caroline tenía el talento necesario para llegar a

8) “Cartas, fragmentos, reseñas y conversaciones se convirtieron con el prerromanticismo en formas de arte que han de ser entendidas como expresión de nuevas formas de vida”, *ibidem*, p. 99.

ser una gran escritora, pero que carecía de la ambición necesaria para ello. Se conformaba con participar en sus reseñas, con leer y traducir libros extranjeros para él, o con escribir pequeñas composiciones y epístolas, contándose entre estas últimas algunas de las más bellas y picantes de la época. Aun así, Caroline no quiso nunca publicar bajo su nombre porque no lo consideraba “femenino”.

En realidad el ensayo fue escrito a cuatro manos por Schlegel-Schelling y su primer marido August Wilhelm Schlegel, aunque en el ya citado *Gespräch über die Poesie*, donde queda patente la presencia de Caroline, su participación es mucho mayor.

A ella pertenecen las descripciones de las pinturas y todo lo relacionado con Rafael, mientras el resto de la conversación y las poesías son de Schlegel. El tema central alrededor del cual gira la conversación es el arte y, como sugiere el título, la pintura en particular. Se habla del cambio en la visión del arte hacia una interpretación más manierista en sentido histórico y, por lo tanto, más típicamente romántica respecto a la visión clasicista, la cual tenía preferencia por la escultura y, dentro de la pintura, prefería los temas históricos a los paisajísticos o figurativos. Sin embargo, no se reniega del pasado. “Es más: de la tradición dieciochesca (los románticos), [...] heredan una sólida consigna de renovación, una concepción subjetivista y simbólica del arte a la que el Romanticismo está dispuesto a otorgar un estatus de poesía (Fiandra, 1988: 438).

Los personajes principales son tres, Louise, Waller y Rheinold. El ensayo está ambientado en las galerías de Dresden, que por aquel entonces albergaba una de las colecciones más prestigiosas de Alemania, y que los hermanos Schlegel y Caroline habían visitado. Existían también importantes escritos acerca de dicha galería: el de Winckelmann *Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Gallerie* (1752) y, en especial, el de Wilhelm Heinse *Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Aus Briefen an Gleim* (1776). La colección comprendía principalmente pinturas del primer Renacimiento italiano, pertenecientes a esa pintura religiosa que tanto era exhaltada en Alemania y en el extranjero entre otros por Winckelmann, cuyos tratados versan casi exclusivamente sobre la pintura italiana. Por el contrario, Caroline e Wilhelm Schlegel expresan en este ensayo una opinión autónoma a contracorriente de las posiciones de la época, al revalorizar la pintura holandesa y flamenca del s. XVIII. En estos dos aspectos, es decir, en la proclamación, por un lado, de una teoría romántica y anticlasicista del arte a pesar de sus obligados y evidentes reconocimientos al clasicismo, y en la revaloración del arte flamenco por otro,

puede apreciarse la verdadera contribución de este ensayo a la comprensión de las corrientes de pensamiento sobre el arte en el Romanticismo.

Otra clase de conversación en una forma de revista completamente distinta es la que se encuentra en los *Berlinische Blätter für deutsche Frauen* (1829-30). Fue la última revista típicamente femenina del romanticismo y el último intento del editor La Motte-Fouqué por publicar una revista sólo para mujeres que contribuyese a su formación y entretenimiento, pero tuvo una vida breve y sucumbió a las duras leyes del mercado. En los *Blätter* Caroline de la Motte-Fouqué, esposa de Friedrich, publicó las *Unterhaltungen am Kaminfeuer* (*Conversaciones en el camino*)⁹, donde reflexionaba sobre varios e interesantes aspectos de la literatura y la sociedad¹⁰. El marco de las *Unterhaltungen* es una conversación entre personas de alto rango social y dotadas de una buena cultura. La mediadora, por así decirlo, de tales discusiones es también la dueña de casa, Charlotte, bajo cuya imagen se vislumbra a la propia autora; y sus interlocutores, tanto masculinos como femeninos, son numerosos. El punto de partida de tales discusiones es casual, una simple observación o una frase, al igual que cuando se conversa. Se habla acerca de los seres humanos, la sociedad, la literatura, la religión y del valor y la importancia de discutir tales temas. La discusión va tomando poco a poco otros derroteros más generales, evitando sin embargo adentrarse en ámbitos delicados como la política. Prusia está en el centro de una acalorada discusión, pero sólo refiriéndose a su progreso cultural y no político. Hay que tener muy en cuenta que en aquellos años en Alemania no era posible escribir de manera completamente explícita debido a la censura y el control sobre la prensa ejercidos por el gobierno. La discusión toma la dirección más “segura” del ámbito literario; y se habla, por ejemplo, de teatro (el teatro como termómetro de la cultura de una nación), en particular del teatro francés, que pone en evidencia la falsedad y rudeza de ese pueblo, y, naturalmente, de la situación general de la cultura en Alemania, donde, según algunos interlocutores, no se produciría ya nada original.

Interesante para el discurso feminista es, desde mi punto de vista, la segunda parte de los *Unterhaltungen*. Se trata de una conversación sólo

9) Véase *Berlinische Blätter für deutsche Frauen* Klaus Reprint, Nendeln 1972, vol. I, 1° fascículo, 1829, pp. 13-86, vol. IV, 2° fascículo, 1829, pp. 59-78, vol. V., 1° fascículo, 1829, pp. 34-68.

10) No es ese el único trabajo de tal género de esta misma autora en una revista romántica. En el *Deutsches Museum* (1813) publicó las *Abendunterhaltungen der Wiedergekehrten*.

entre mujeres que inicia con Elvira, una conocida de Charlotte, que cuenta un desagradable incidente que le sucedió a ella y a su prima en la presentación de la muchacha en sociedad. Las dos entran en un salón de conversación, pero la aparición de la muchacha, que aún siendo de provincias iba toda arreglada, provoca la hilaridad y el rechazo de los allí presentes. La rabia de Elvira es tal que se indigna contra ese mundo superficial y sus ridículas convenciones (mundo al que sin embargo ella misma también pertenecía). Este episodio es el punto de partida de una interesante discusión entre las dos muchachas sobre el papel de la mujer en la sociedad, y en particular, sobre su sometimiento al hombre. Esa postura la resumen bien las palabras de Elvira:

[..] Meine Liebe, unser Reich ist aus. Wir sind entthront, weil wir uns der Herrschaft begeben haben. Sitte und Geschmack sinken immer, wenn Frauen ihren Einfluß verlieren¹¹.

El estado general de la sociedad, en condiciones lamentables se achaca a la falta de un papel más importante de las mujeres. Para Elvira es una situación pasajera, Charlotte, sin embargo, no es de la misma opinión:

[..] so muß ich Ihnen gestehen, daß ich die freiwillige Entsagung der Frauen auf geistige Herrschaft, gar nicht so gleichgültig ansehen, gar nicht so vorübergehend glaube als Sie¹².

A partir de ese momento discusión se hace más general, y toca un tema tan importante y delicado como vigente en aquella época, el despertar de la conciencia femenina de una sumisión que había durado demasiado. Una condición, ésta, tenida casi por normal precisamente por haber existido y haberse soportado desde siempre, pero de alguna manera también “voluntaria”, como subraya Charlotte.

La Motte-Fouqué debía otorgar un gran valor a los escritos de su mujer al escribir a Varnhagen lo siguiente:

11) “[..] Querida mía, nuestro reino se acabó. Estamos destronadas porque nos hemos entregado al dominio de los hombres. Las costumbres y el gusto siempre decaen cuando las mujeres pierden su influencia”, *op. cit.*, vol. IV., 2º fascículo, p. 66.

12) “[..] así que devo confesarle que yo no veo la voluntaria sumisión ni tan indiferente ni tan pasajera como usted”, *op. cit.*, vol. IV., 2º fascicolo, p. 67.

Für Deine diplomatischen Schritte zum Bekanntmachen meiner Zeitschrift empfehle ich Dir vorzüglich die Gespräche am Kaminfeuer aus der Feder meiner Frau. Die darin befindlichen Porträts brauchen für Berlin nur bekannt zu werden, um erkannt zu werden, anerkannt aber als lebendig-menschliche Gebilde in eben so nothwendiger als ergötzlicher Wahrheit für Jedermann¹³.

Evidentemente, los personajes descritos o citados en el texto no son fruto de la fantasía de la autora, sino personas reales e incluso muy conocidas en Berlín, especialmente en el ambiente intelectual. El estrecho nexo entre literatura y vida que caracteriza a muchas escritoras románticas lo encontramos también en La Motte-Fouqué. A este respecto escribe Christa Bürger:

Was so unterschiedliche Schriftstellerinnen wie Charlotte von Kalb und Rahel Varnhagen, Sophie Mereau und Bettina von Arnim, Caroline Schlegel-Schelling und Johanna Schopenhauer miteinander verbindet, ist die stillschweigende Weigerung, die Trennung von Kunst und Leben [...] anzuerkennen¹⁴.

Si bien Bürger no menciona directamente a La Motte-Fouqué, lo dicho anteriormente vale también para ella. Fue precisamente en estos lazos entre arte y vida donde algunas escritoras románticas encontraron su más fecunda y original inspiración, mientras otras fueron condicionadas culturalmente por dichos lazos y se adaptaron a ellos; aunque el valor de sus escritos, a veces más social que literario, no se ha reconocido siempre o se ha hecho a posteriori.

Por último, como ejemplo de síntesis entre conversación literaria y “real”, me parece interesante el caso de Bettina von Arnim, en particular los estrechos lazos entre la naturaleza de la conversación en su salón y la tercera

13) “Para tus escritos diplomáticos acerca de la difusión de mi revista te aconsejo vivamente las conversaciones en el camino salidas de la pluma d emi mujer. Los retratos presentes en ellos sólo deben conocerse para que sean reconocidos, apreciados, sin embargo, como vivos retratos según una verdad más útil que entretenida para cada uno”, carta a Varnhagen, 12 Ottobre 1829.

14) “Lo que une a escritoras tan distintas como Charlotte von Kalb y Rahel Varnhagen, Sophie Mereau y Bettina von Arnim, Caroline Schlegel-Schelling y Johanna Schopenhauer es que implícitamente no reconocen la división entre arte y vida” (Bürger,1990: VIII).

parte del *Goethes Briefwechsel mit einem Kind* (Correspondencia de Goethe con una niña (1835), el *Buch der Liebe* (Libro del amor). En él, se desarrolla un diálogo entre Dios, la Naturaleza y el Hombre, adoptando la forma de una manifestación de Dios, de su revelación al Hombre, y por tanto en sentido unidireccional. En modo análogo, la estructura de su salón es generalmente unidireccional, de tipo maestro/alumno, con Bettina como punto de referencia y elemento fundamental. Ésto lo explica el hecho de que la finalidad primera del salón de Bettina no era su propia existencia, no se quedaba en la búsqueda casi utópica de un modelo mejor de forma social ni estaba tan centrado en el culto a un autor, como era el caso, por ejemplo, del de Rahel Levin. La finalidad era, más bien, dar voz a una imagen, un libro, una persona, en fin, a cualquier cosa que mereciera la pena discutir y profundizar. Era un salón fuertemente influenciado por su personalidad y sus ideas, que determinaban los temas a tratar y el tono de los mismos (Leitner, 235-250).

Algo similar ocurre en otra obra de Bettina von Arnim, el *Königsbuch*, donde se refleja otra característica de su salón: una alternativa a la vuelta a lo popular, a lo originario y a lo natural, típica de la fase heidelbergiana del romanticismo y representada sobre todo por las obras de Arnim, Brentano y los hermanos Grimm. Característico de Bettina es que: “Wie sie sich verhält und wie sie schreibt, malt und komponiert, das entspricht den Idealen der ersten und zweiten Phase der Romantik mit dem Kult des Kindes und Kindlichen, des Naturgewachsenen und Volknahen, des Spontanen und Antisystematischen”¹⁵, y sus diálogos en el *Königsbuch* representan una síntesis de esta relación, allí donde los temas importantes se afrontan con tonos y argumentos sencillos y populares.

La conversación real¹⁶ en los salones y la conversación literaria marcaron un momento decisivo en la historia de la literatura femenina en Alemania, dando voz a las ideas de muchas escritoras y consintiéndolas expresarse en la que por entonces era una de las vías más practicadas y al mismo tiempo una de las pocas permitidas. Característico de ambas fue su tendencia a unir arte y vida, que amenudo alcanzaba el rango de auténtica literatura, como ocurrió en los casos de Rahel Varnhagen y Bettina von Arneim, al convertirse en un elemento estructural de sus obras.

15) “Cómo se comporta y escribe, pinta y compone corresponde a los ideales de la primera y segunda fase del romanticismo, con el culto al niño y la infancia, a la naturaleza y lo popular, a lo espontáneo y lo asistemático” (Schultz, 256).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKER-CANTARINO, B., *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche-Werke-Wirkung*, München 2000.
- BRINKLER-GABLER, G. (ed.), *Deutsche Literatur von Frauen. Erster Band vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München, 1988.
- BÜRGER, C., *Leben, Schreiben: Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stoccarda, Metzler Verlag, 1990.
- CUSATELLI, Giorgio, *Athenäum 1798-1800*, Sansoni, 2000.
- DREWITZ, J., *Berliner Salons. Gesellschaft und Literatur zwischen Aufklärung und Industriezeitalter*, Berlin 1965.
- FIANDRA, Emilia, «Il Romanticismo», en *Storia della civiltà letteraria tedesca*, ed de Marino Freschi, Torino, UTET, 1998, pp. 396-415.
- FREDERIKSEN, E., “Die Frau als Autorin zur Zeit der Romantik. Anfänge einer weiblichen literarischen Tradition“, en M. Burkhard (ed.), *Gestaltet und Gestaltend: Frauen in der deutschen Literatur*, Amsterdam, 1980.
- ISSELSTEIN, U., “Die Titel der Dinge sind das Fürchterlichste!. Rahel Levins„Erster Salon“, en *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*, Hatwing Schultz (ed.), Berlin 1997.
- LEITNER, I., “Liebe und Erkenntnis. Kommunikationsstrukturen bei Bettine von Arnim. Ein Vergleich fiktiven Sprechens mit Gesprächen im Salon“, en H. Schultz, *„Euer Unglaube an die Naturstimme erzeugt den Aberglauben an eine falsche Politik“*, pp. 235-250.
- LÜTHI, K., *Feminismus und Romantik. Sprache, Gesellschaft, Symbole, Religion*, Wien-Köln-Graz 1985.
- POHL, Nicole, “Perfect Reciprocity”: Salon Culture and Epistolary Conversations“, en *Women’s Writing*, Volume 13, Number 1, March 2006, pp. 119-136.
- SCHINDEL, C. von *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1823 (Hildesheim-New York, Georgs Olms Verlag 1978).
- SCHULTZ, H. (ed.), *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*, Berlin, 1997.
- SCHULTZ, H., “Euer Unglaube an die Naturstimme erzeugt den Aberglauben an eine falsche Politik“. Fiktive Salongespräche in Bettines Königsbuch“, en *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*, Berlin, de Gruyter, 1997, pp. 251-270.
- SEIBERT, P., *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*. Stuttgart/Weimar 1993.

PENSADORAS EUROPEAS AL MARGEN: POSTESTRUCTURALISMO Y ESTUDIOS DE LA DIFERENCIA

Victor SILVA ECHETO
Universidad de Playa Ancha (Chile)

“... en Occidente el cuento legitimante de la nacionalidad, se construyó sobre el cuerpo de las mujeres y sobre el crisol de la masculinidad imperial y colonial”
Rosi Braidotti

“Como Alicia y su ovillo de lana, hilo de una Ariadna sin heroicidades que el gato no cesa de enredar, el feminismo ha osado penetrar en el laberinto del lenguaje, ha soñado y ha sido soñado por el Rey Rojo, ha encontrado a su Humpty Dumpty y a su benévolo Caballero Rojo. También a nosotras nos han dicho que somos todas iguales y que deberíamos de “haber acabado a los siete años”; nosotras también hemos sido educadas, como nos habían enseñado, y hemos hecho cumplidos e intentado entablar conversación sólo para que nos dijeran que “no teníamos más cerebro que un mosquito”; nos hemos sentido confundidas también al ver que tomaban nuestras sencillas preguntas por acertijos, y hemos asentido a las respuestas que nos daban ‘por no provocar una discusión’. Sabemos también que el lenguaje, sobre el que no tenemos ningún dominio, pues es verdad que está poblado de las intenciones de los otros, es, en el fondo, mucho más que un juego”.
Teresa de Lauretis.

Las estrechas relaciones que se producen entre el postestructuralismo y los estudios de género, fundamentalmente a partir de los años '60, a primera vista parecen claras y sus vinculaciones se pueden rastrear en las conexiones que se generan entre las obras de Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Félix Guattari con las de Julia Kristeva, Hélène Cixous, Rosi Braidotti, por citar algunas autoras y algunos autores claves de ambas corrientes. La desestructuración y la crítica radical al sujeto cartesiano de la modernidad (sujeto que asujeta), la apuesta por los márgenes y la crítica a los centros de poder (siempre patriarcales), la nomadización y el devenir de la escritura y el pensamiento (siempre políticos), la estrecha relación entre saber y poder y la subjetivación como devenir, habilitaron un diálogo constante y fructífero entre una escritura que se sabía y hablaba desde el/ los márgenes.

Así las cosas, las formas de subjetivación son promovidas para rechazar el tipo de **individualidad** que se impuso siglos atrás y que, en ocasiones, aún encontramos en nuestras sociedades. Es decir el **sujeto** atado a una **identidad o subjetividad identitaria**: definida como la forma que toma la subjetividad en el pensamiento moderno: estable, patriarcal, interiorizada, individualizada y psicologizada (Morey, 1989).

Es así como los pensadores postestructuralistas (Foucault, Deleuze, Guattari y Derrida) intensificaron la discusión sobre la crisis y el descentramiento de la noción de sujeto, introduciendo como temas del debate, las ideas de marginalidad (Derrida, 1989), alteridad y diferencia. Y, en el caso de Jacques Derrida, la radicalidad de una *differance* que descentra la mirada estática sobre la identidad del sujeto que, para el caso, era masculino: “El hombre es sólo una invención reciente... y desaparecerá en cuanto encuentre una forma nueva”, planteaba, a su vez, Michel Foucault (1966). Y lo reafirma al cierre de *Las palabras y las cosas*: “En todo caso, una cosa es cierta: que el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano. Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido –la cultura europea a partir del siglo XVI– puede estarse seguro que el hombre es una invención reciente” (Foucault, 1966: 375).

Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980), por su parte, con las referencias al cuerpo sin órganos (planteadas inicialmente por Artaud) que se enfrentaba (y enfrenta) a los cuerpos llenos del patriarcado, del capitalismo y del colonialismo abrieron un interesante espacio de reflexión y de crítica al sujeto y a la identidad que lo conformaba (y lo conforma). A éstas, hay que sumarle, la concepción del rizoma como la conexión entre líneas de fuga que se desplazan por el plano de la inmanencia, y, por lo tanto, no tienen “general” (hombre) ni “memoria organizadora” o “autónomo central” (memoria relatada desde los centros de poder), sino máquinas deseantes, flujos y conexiones: “en todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina- órgano empalma con una máquina- fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca una máquina acoplada a ella” (Deleuze y Guattari, 1972: 11). A estos planteamientos teóricos hay que agregarles: la nomadización y el deseo como producción, lo que implica una crítica radical al psicoanálisis, así como la creación de una escritura en constante movimiento y, por lo tanto, sismológica, en términos de Roland Barthes. Todas estas conceptualizaciones habilitaron la producción de una subjetividad intensa, nómada y descentrada: “La subjetividad nómada significa cruzar el desierto

con un mapa que no está impreso sino salmodiado, como en la tradición oral”; significa “olvidar el olvido y emprender el viaje independientemente del destino; y, lo que es aun más importante, la subjetividad” nómada se refiere al devenir (Braidotti, 2004: 66). Por lo tanto, muerte de la identidad fijada, estable, anclada definitivamente, y surgimiento de un “afuera constitutivo”, como le llama Stuart Hall, de un “afuera” que invita a la des-orientación, a la desprotección del poder patriarcal, capitalista y colonial. De esa forma, en el “afuera” se desplazan las diferencias dentro de otras diferencias (*différance*), permitiendo preguntarse por el movimiento político que los estudios de género producen, “en un mundo donde las viejas dicotomías de género ya no se sostienen” (Braidotti, 2004: 67). Así las cosas, la crítica a la representación, y el cuestionamiento a la existencia de un referente que la sostenga, pone en entredicho la *gramaticalidad* desde que la lengua esencializa la identidad de hombres y mujeres: porque “el yo” es masculino. Se cuestiona, en ese sentido, a la gramaticalidad que ordena y separa, excluyendo aquello que la lengua no considera válido de razón y lenguaje: mujeres, niñas/niños. Por lo tanto, se reivindica la agramaticalidad (Derrida, 1989), no como un accidente, como se encuentra en Husserl, sino como la desestructuración del disciplinamiento del nombrar, como asignificante que destruye el orden del reinado del significante y del sujeto que lo asujeta.

De modo que es preciso crear una nueva gramática, un nuevo sistema simbólico (...) Pienso que la tarea es lo bastante seria para mantenernos ocupados y que no bastarán los ataques de nostalgia ni el histérico “convertir en otros” a los enemigos imaginarios “dentro” para disuadir a las feministas, a los sujetos negros y poscoloniales, a los jóvenes del mundo y a muchas otras personas de proponer y construir alternativas viables al deteriorado y no obstante aún operativo sistema falocéntrico, que, como una estrella extinguida, todavía sigue brillando; pero créanme: perdura en un tiempo prestado” (Braidotti, 2004: 67).

Una escritura que rechaza la binariedad desde la que se construyeron las polaridades de poder occidentales:

“Actividad/ pasividad,
Sol/ Luna,
Cultura/ Naturaleza,
Día/ Noche,
Padre/ Madre,

Razón/ sentimiento,
Inteligibilidad/ sensible,
Logos/ Pathos.
Forma, convexa, paso, avance, semilla, progreso.
Materia, cóncava, suelo –en el que se apoya al andar-,
Hombre
Mujer

Siempre la misma metáfora: la seguimos, nos transporta, bajo todas sus formas, por todas partes donde se organiza un discurso. El mismo hilo, o trenza doble, nos conduce, si leemos o hablamos, a través de la literatura, de la filosofía, de la crítica, de siglos de representación, de reflexión.

El pensamiento siempre ha funcionado por oposición.
Palabra/ Escritura
Alto/ Bajo” (Cixous, 1995: 13- 14).

Siglos de representación, a los que se refiere Hélène Cixous, patriarcal, capitalista y colonial: “Los condenados de la historia, los exiliados, los colonizados, los quemados. Sí, Argelia es invisible. Francia, no digamos... ¡Alemania! ¡Europa, cómplice!...” (Cixous, 1995: 26). Así las cosas, escribir desde los márgenes significa descentrar los centros, desterritorializar los territorios; hacer derivar las escrituras hacia otras escrituras como una cadena rizomática sin comienzo ni final; es escribir desde la discontinuidad que fractura y desquebraja las continuidades desde las que se produjeron ciertos discursos de la modernidad etnocéntrica y occidental. La creencia en un discurso (mediación) que se presentaba como universal pero que no era más que una práctica de poder producida desde Occidente. Los estudios feministas y de género, así como otro tipo de estudios étnicos y antiimperialistas, promovieron una dislocación radical de la perspectiva dominante de estudio y pensamiento, dándole la voz a aquellos que normalmente estaban excluidos de los dominios políticos e intelectuales. De esa forma, se actualiza la pregunta, sobre sí las subalternas y los subalternos tienen posibilidades de hablar y, en definitiva, aparece la cuestión de la “alteridad” la que reclama ser considerada en el pensar y en la escritura deconstructiva.

Por lo tanto, las pensadoras/ los pensadores que se posicionan en los márgenes, plantean la performance no como accidente o enunciación secundaria sino como descentramiento y empoderamiento que enfrenta

al falogocentrismo: “Teoría de la cultura, teoría de la sociedad, el conjunto de sistemas simbólicos –arte, religión, familia, lenguaje-, todo se elabora recurriendo a los mismos esquemas”. Falogocentrismo, desde el cual, toda jerarquización “somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la *actividad* y la *pasividad*. Tradicionalmente, se habla de la cuestión de la diferencia sexual acoplándola a la oposición: actividad/ pasividad” (Cixous, 1995: 14- 15).

La escritura nómada permite huir de la memoria y el relato oficial/ oficializado, son escrituras que subvierten las discursividades hegemónicas; exceden los encarcelamientos en que “las ciencias general del orden” encerraron a las disciplinas separando, por ejemplo, la literatura de otras formas de representación. Por ello, las escrituras performativas de Cixous y Braidotti, cruzan transversalmente por los géneros, antidisciplinas e indisciplinan los saberes que produjeron nuevas formas disciplinarias de poder. Como presenta Ana María Moix la escritura de Cixous: “Sus escritos, de una riqueza extraordinaria, barajan la filosofía, el psicoanálisis, la lingüística, el análisis histórico, la antropología, etc... (Moix, 1995: 8), a los que habría que agregar la radicalidad política y anticolonial que se encuentran en ellos. Así, todas estas escrituras de los márgenes y de las diferencias fisuran el campo de las representaciones patriarcales, producen transformaciones radicales que ponen en cuestionamiento la (i) legalidad del discurso hegemónico, sea éste el discurso patriarcal, heterosexista, (neo) colonial, (euro) anglocéntrico, clasista, racista o dictatorial.

Escritoras, críticas culturales, testimoniantes, feministas, campesinas, madres, abuelas, defensoras de derechos humanos, amas de casa, militantes, exiliadas, detenidas, trabajadoras: todas esas mujeres inscriben sus memorias y sus genealogías en diferentes espacios (Forcinito, 2004: 15).

Son nómadas que se fugan del territorio encarcelado y cerrado del texto, subvierten los códigos: descodificándolos. El devenir que se opone a la escritura sumisa y que la desterritorializa, produciendo una ruptura con un lugar fijo impuesto por el relato oficial/ oficializado. Una escritura doble y deseante, porque –a diferencia de lo que plantea cierto esencialismo psicoanalítico- el “Deseo no implica ninguna falta; tampoco es un dato natural; está vinculado a una articulación de heterogéneos que funciona; es proceso, en oposición a estructura o génesis; es afecto, en oposición a sentimiento”; es “haecceidad” (individualidad de una jornada, de una estación, de una vida), en oposición a subjetividad; es acontecimiento, en oposición a cosa o persona”. Y sobre todo “implica la constitución de un campo de immanencia o de un ‘cuerpo

sin órganos', que se define sólo por zonas de intensidad, de umbrales, de gradientes, de flujos". Ese cuerpo es tanto biológico como colectivo y político; sobre él se "hacen y se deshacen las articulaciones, es él quien lleva las puntas de desterritorialización de las articulaciones o las líneas de fuga. Varía (el cuerpo sin órganos de la feudalidad no es el mismo que el del capitalismo)". Si Gilles Deleuze le llama cuerpo sin órganos es porque se opone a todas las estrategias de organización, la del organismo, pero también a las organizaciones de poder. Es "justamente el conjunto de las organizaciones del cuerpo quienes romperán el plano o el campo de inmanencia e impondrán al deseo otro tipo de 'plano', estratificando en cada ocasión el cuerpo sin órganos" (Deleuze, 1994).

La escritura feminista y de género es deconstructiva, en el sentido en que lo postula Jacques Derrida, porque esta estrategia de subversión de los textos, plantea "una oposición de conceptos metafísicos (por ejemplo, habla/escritura, presencia/ausencia, etc.)" y denuncia como esas oposiciones nunca son los enfrentamientos de dos términos, "sino una jerarquía y el orden de una subordinación". La deconstrucción no puede limitarse o pasar inmediatamente a una neutralización: "debe, por un gesto doble, una ciencia doble, una escritura doble, practicar una *inversión* de la oposición clásica y un *desplazamiento* general del sistema". Es así que "sólo con esta condición se dará a la deconstrucción los medios para *intervenir* en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de fuerzas no-discursivas. Cada concepto, por otra parte, pertenece a una cadena sistemática y constituye él mismo un sistema de predicados. No hay concepto metafísico en sí mismo. Hay un trabajo -metafísico o no- sobre sistemas conceptuales". La deconstrucción no consiste en pasar de un concepto a otro, sino en "invertir y en desplazar un orden conceptual así como el orden no conceptual al cual él se articula. Por ejemplo la escritura como concepto clásico, comporta predicados que han sido subordinados, excluidos o guardados en reserva por fuerzas y según necesidades que hay que analizar". Son estos predicados "cuya fuerza de generalidad, de generalización y de generatividad se encuentra liberada, injertada sobre un 'nuevo' concepto de escritura que corresponde también a lo que siempre ha *resistido* a la vieja organización de fuerzas, que ha siempre constituido el *resto*, irreductible a la fuerza dominante que organizaba la jerarquía -digamos, para ir deprisa, logocéntrica". Dejar a este nuevo concepto el viejo nombre de escritura, "es mantener la estructura de injerto, el paso y la adherencia indispensable para una *intervención* efectiva en el campo histórico constituido. Es dar a todo lo que se juega en las operaciones de deconstrucción la oportunidad y la fuerza, el poder de la *comunicación*" (Derrida, 1989).

Por lo tanto, la denuncia a esas jerarquías que plantea la deconstrucción, implica, también, denunciar como las categorías de lo masculino y lo femenino siempre han estado subordinadas unas en otras. En el planteamiento de Lucy Irigaray, esa deconstrucción se asume como “mímica”: como una forma de “convertir una forma de subordinación en una afirmación” y “comenzar a desbaratarlo”. A esas marcas de subordinación, a su vez, junto con Julia Kristeva hay que pensarlas como marcas de subversión, las que se producen cada vez que una poética o que una erótica del signo rebasan el marco de retención/ contención de la significación masculina. Como señala Mercedes Arriaga (2006), parafraseando a Peirce, si “el hombre es un signo”, “entonces la mujer sería por lo menos dos signos”, la dualidad que proclama Luce Irigaray (1990), ante la tiranía del uno, único, a la que Arriaga agrega un “rizoma de signos”, una floresta “enmarañada de símbolos”. Es decir, “cuerpo que se ofrece y cuerpo que se niega, cuerpo que se exhibe y cuerpo que se oculta, cuerpo silenciado y cuerpo historiado, cuerpo dicho y contradicho”, como dice Teresa de Lauretis del sujeto femenino (1999). “Cuerpo-texto palimpsesto cuya carga semiótica van escribiendo, borrando y reescribiendo, desde las instituciones, las diferentes realidades histórico-sociales que se subsiguen” (Arriaga, 2006: 1). Escritura- cuerpo inestable y nómada que se resiste a su sedentarización, escritura como performance, postularía Judith Butler, como un “entre- dos” precario, contingente, ambigüo y ambivalente. Postulación de la ironía como último espacio de resistencia... Como en la novela de Cristina Peri Rossi *La última noche de Dostoiévsky* postula la narradora:

Los hombres tenemos físico; las mujeres tienen cuerpo. La distinción lingüística consagrada por el uso, revela el rechazo masculino a ser considerado un objeto y la sádica complacencia en atribuirle esa condición a las mujeres.

Otro caso es el de las que practican los cruces entre sexo y etnicidad, como es la escritura reivindicativa de Gloria Anzaldúa:

(...) como los homosexuales somos por excelencia los agentes de cruce cultural, tenemos fuertes vínculos con los *queer*¹ blancos, negros, asiáticos,

1) *Queer* en inglés lleva connotaciones de extraño, anormal y excéntrico; el activismo de gays y lesbianas se apropia de la palabra, porque los/ las abarca. “La teoría de lo *queer* implica la teorización de la diferencia y el desarrollo de una crítica del canon literario e histórico, la recuperación de posiciones e identidades en las culturas, el problema de la biografía (y los silencios), y de la lectura de los textos, y el cuestionamiento de la con-

indígenas americanos, latinos y con los de Italia, Australia y el resto del planeta. Somos de todos los colores, de todas las clases, de todas las razas, de todos los tiempos. Nuestro rol es el de relacionar a la gente entre sí: los negros con los judíos, con los indios, con los asiáticos, con los blancos, con los extraterrestres; es transferir ideas e información de una cultura a otra (Anzaldúa, 1987: 84).

Como señala Jean Franco (1986: 119):

La propia experiencia como chicana lesbiana de Anzaldúa, que como chicana sufrió el racismo de la sociedad anglosajona y como lesbiana no pudo acogerse en ninguna noción idealizada de la familia mexicana, la instó a privilegiar un tercer espacio, el espacio del entremedio, el de aquellos que no calzan en la sociedad anglosajona: “los atravesados”, es la palabra usada por Anzaldúa.

Cuerpo prisionero en la cárcel del lenguaje, “cuerpo- letra” (Viscardi, 2005) encarcelado en los caracteres que encierran los discursos, cuerpo-prisionero en la celda del Estado-nación que encierra en sus lenguajes nacionales etnocéntricamente a los hablantes y sus libertades “extranjerías”. Ser, por lo tanto, extranjeras/ extranjeros en su “propia lengua” (Deleuze, 1990):

Mantenida a distancia, a fin de que él goce de las ventajas ambigüas de la distancia, que ella fomenta, por el alejamiento que representa, el enigma de la seducción, delicia- peligro, suspendida, en el rol de “la secuestradora”. Helena, ella está en cierto modo “fuera”. Pero ella no puede apropiarse de ese “fuera” (incluso es raro que tenga ganas), en su fuera de él: el fuera, a condición de que él no sea lo absolutamente exterior, el extranjero no familiar que se le escaparía. Ella permanece, por tanto, en un fuera doméstico (Cixous, 1995: 20).

Mujer causante de todas las guerras y desgracias: Helena en la Guerra de Troya, Malinche en la conquista de México... Como señala Teresa de Lauretis, en las narrativas heroicas, la mujer es una colaboradora o un objeto de conquista. En la narrativa dramática, en cambio, en la cual los rivales luchan hasta la muerte, la mujer es definitivamente irrelevante.

“Secuestradora secuestrada a sí misma

no sólo es ella la parte de extrañeza- *dentro de* su universo que vuelve a emanar su inquietud y su deseo. Ella es, en el interior de su economía, la extrañeza de la que él le gusta apropiarse” (Cixous, 1995: 20).

tinuidad y de la integridad de la identidad y comunidad” (Franco, 1996: 182).

Como la protagonista de la novela de Salman Rusdhie, *Shalimar, el payaso*, “India’ seguía pareciéndole mal, sonaba exótico, colonial, sugiriendo una apropiación de una realidad que no era la suya, y se insistía a sí misma en que no le convenía de todas formas, no se sentía India, aunque su color fuera intenso y subido y su largo cabello lustroso y negro”. En palabras de Cixous:

En cuanto empieza a hablar, se le puede enseñar, al mismo tiempo que su nombre, que su región es negra: eres África y, por tanto, eres negra. Tu continente es negro. El negro es peligroso. En el negro no ves nada, tienes miedo. No te muevas, pues corres el riesgo de caer. Sobre todo, no vayas al bosque. Y hemos interiorizado el horror a lo oscuro. No han tenido ojos para ellas mismas. No han ido a explorar su casa. Su sexo les asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de la mujer (Cixous, 1995: 21).

Todas como la ninfa Eco que, como enseña la tradición cultural, después de ser rechazada por Narciso, se transforma en viento y sólo repite las últimas sílabas. Sólo esas sílabas repetían porque no podían (ni pueden, según ciertas visiones) unir (símbolos) los restos, fracturados y fragilizados del relato de la cultura que, por otra parte, es masculino. Encontrándose al margen de la escena, su papel ya no lo representa, se invisibiliza, la transforman en extraña, secreta, impenetrable, misteriosa. La escena se llena de poses falsas, el ángel de la historia en su vaivén mira los restos de las mujeres, *los/ las gays* y lesbianas, que han quedado –con sus escrituras- por el camino.

Estos movimientos en el pensar nos ubican en un cruce donde se pone en entredicho el poder del discurso logocéntrico occidental y la centralidad de Europa como última reserva de la humanidad. Braidotti, en ese sentido, proclama que uno/ una “*habla como mujer*”, aunque ese sujeto no sea una esencia monolítica definida eternamente, “sino más bien el sitio de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias”, definidas por “variables yuxtapuestas tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual, la conciencia política, etcétera” (Braidotti, 2004: 214). Una subjetividad, como señalara Guattari, transversal y múltiple. En la medida en que se intersecten ejes de diferenciación tales como la clase, la raza, la etnia, el género y la edad se constituirá la subjetividad nómada y marginal, la subjetividad diseminada y deseante. Subjetividades que escriben desde el desplazamiento: “podemos ir a todas partes menos a casa”, como escribe desde la diáspora africana, Abena Busia. “En mi condición de mujer, no tengo país;

en mi condición de mujer mi país es el mundo entero”, proclamaba Virginia Wolf, por su parte. No obstante, como señala Aihwa Ong, “puedo vivir en cualquier parte del mundo, pero debo estar cerca de un aeropuerto”.

Subjetividad nómada que tiene marcado en sus ojos los mapas y los caminos por los que deambula, escrituras que sólo pueden trazarse en las huídas y en los viajes, porque, el nómada es “un viajero del ‘espacio’ que sucesivamente construye y demuele los espacios donde vive antes de proseguir su camino” (2004: 222).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/ La frontera, The New Mestiza*. San Francisco, Spinters/ Aunt Lute, 1997.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, “Estudios de género y teorías de la comunicación: nuevos territorios y nuevos retos” en <http://www.escritorasycrituras.com/revista.php/4/25>, Sevilla, 2006.
- BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa. 2004.
- CIXOUS, Hélène, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- COLAIZZI, Giulia (ed), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990.
- DE LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra, 1992.
- DELEUZE, Gilles, “Deseo y placer”, Barcelona, Archipiélago. 1994.
- DELEUZE Gilles, *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1996.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *El antiedipo, capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1998:
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia II*, Valencia, Pre- textos, 2000.
- DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra. 1989
- FORCINITO, Ana (2004): *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*, Santiago (Chile), Cuarto Propio.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1986.
- FRANCO, Jean, *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago, Cuarto Propio, 1996.
- HARAWAY, Donna, *Ciencia cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*.

Madrid, Cátedra, 1995.

MOIX, Ana M., “A modo de prólogo” en *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos. 1995.

MOREY, Miguel, “Introducción: La cuestión del método”, *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós. 1989.

RUSHDIE, Salman, *Shalimar el payaso*, Barcelona, Mondadori. 2005.

SELECCIÓN LÉXICA Y AUTOCENSURA EN LA OBRA DE A. LÓPEZ DEL BAÑO

*M.^a Jesús SOLER ARTEAGA
Universidad de Sevilla*

1. INTRODUCCIÓN

Quién que pudiera evitarse un daño añadido al que ya está sufriendo no pondría todo su empeño para sortearlo y resignarse solo a sufrir aquello que no estuviera en sus manos evitar. Ésa fue sin lugar a dudas la elección que Amparo López del Baño tuvo que hacer a la hora de decidir sobre sí misma y sobre su obra, optando por silenciarse y por no publicar nada de lo escrito mientras estuviera viva, para no tener que resignarse a ser el tipo escritora que la sociedad de su época esperaba de ella y a expresarse como tal o sufrir la burla y el escarnio con los que su persona y su obra habrían sido recibidos.

La sociedad de mediados del siglo XIX reservaba para la mujer que escribía el calificativo de poetisa, empleándolo como un insulto y a la vez vaciando la palabra de significado y convirtiendo el término en un estereotipo cultural que tiende a despersonalizar a la autora sobre la que recae.

Nacida en el primer tercio del siglo XIX, Amparo sabía que sus poemas no serían comprendidos por sus contemporáneos, no solo por el juicio al que la sometería sociedad de la época por ser “poetisa”, sino también, y mucho más probablemente, porque sabía que la expresión sincera y abierta de sus sentimientos amorosos no se encontraba dentro de las estrictas formas que la sociedad marcaba para una mujer. Más aún si tenemos en cuenta el hecho de que ella se adelantaba con mucho a las formas de expresión que los cánones literarios dictaban para las mujeres de su tiempo.

La primera mitad del siglo XIX estuvo marcada por el desarrollo de dos movimientos fundamentales el liberalismo y el romanticismo. La teoría liberal consideró al yo como sujeto racional neutro en cuanto al sexo, sin estar sometido por la naturaleza a ninguna autoridad. Esta nueva consideración del yo dio lugar a nuevos modos de representación. De aquellas transformaciones culturales y económicas surgió una reestructuración de los modos de vida y la diferenciación drástica entre dos ámbitos el privado y el público; esto podía apreciarse en una importante institución social: la familia.

Los cambios en el modelo familiar y la teoría liberal no tuvieron un correlato en la consecución de la igualdad y el feminismo surgió con la Ilustración y la Revolución francesa. La nueva interpretación de la mujer y particularmente del cuerpo femenino propuesta por la Ilustración y por Rousseau contribuyó a desarrollar una ideología típicamente burguesa sobre la mujer y las prácticas sociales correspondientes. Esta imagen estaba limitada a los deberes familiares y sobre todo a la maternidad y fue el ideal aceptado.

Esta diferenciación sexual era real en la práctica y circunscribía a la mujer burguesa en un círculo cerrado y pequeño en el que la dominación política masculina era un hecho, además esto tuvo consecuencias contradictorias en el discurso de la subjetividad. El movimiento romántico tenía un carácter introspectivo, dado el compromiso de los románticos con el sujeto individual y con su intención de convertirlo en un punto de vista y consecuencia de esto fue que descubrieron y describieron el mundo y la intimidad con su reescritura. La literatura romántica prestó atención a los procesos psicológicos, a los estados del yo y a sus impulsos, incluidos los libidinosos, y consiguió sacar a la luz las complejidades de la intimidad con la convicción de que éstas eran un reflejo de las complejidades del universo.

El yo que representaban los románticos era un sujeto en el proceso de construirse a sí mismo, en constante búsqueda, independiente y ordenador que relaciona arte y experiencia y se identifica con tres arquetipos fundamentales: el transgresor prometeico, el individuo superior y alienado y la conciencia autodividida. Cada uno de ellos da lugar a visiones distintas: la irónica, la sublimación de la frustración del deseo, la separación radical entre subjetividad íntima y mundo exterior, la identificación de un sujeto alienado con la naturaleza, etc. Todas estas reacciones implicaban un escapismo hacia el interior para buscar un punto de partida desde el que comprender y dominar la realidad.

Las formas de representación románticas suponían un conflicto para las mujeres escritoras que no podían asumir la oportunidad que les ofrecían para desvelar la experiencia personal y el lenguaje cotidiano, por tanto no podían identificarse con el sujeto creador masculino y tampoco con el objeto femenino que éstos reproducían. Las soluciones que las autoras aportaron pasaban por el cuestionamiento del yo romántico paradigmático y por la rebeldía hacia el modelo del ángel doméstico.

La tradición romántica identifica a la mujer con la otredad, con la naturaleza vista alternativamente de forma positiva o negativa, es decir, como la fuente de la vida o el fin de la misma. La subjetividad femenina podía

identificarse con la naturaleza o presentarse como una naturaleza afeminada, pero que nunca le pertenecía; la diferenciación sexual dotaba a las mujeres de una subjetividad propia, se les concedía este poder pero a cambio de que redujeran sus deseos:

Como encarnación de los ideales puros de las clases medias en el siglo XIX se admiraba a las mujeres por su superioridad a todos los deseos mundanos. El ángel de la casa victoriano, descrito como absolutamente carente de deseo sexual, tan sumamente delicado como para ser débil, deseoso no solo de ser dependiente sino de cultivar y demostrar esa dependencia, tenía que estar absolutamente liberado de todo conocimiento corruptor del mundo material –y materialista. Por supuesto, en su propia esfera la mujer era la reina (Poovey, 1984: 35).

En otra cita tomada del colaborador del periódico liberal *El Español*, Juan López Pelegrín hablaba de la conquista de las libertades por parte de las mujeres y hacía hincapié en las limitaciones “La mujer ha conquistado su independencia hasta donde lo han permitido las leyes del pudor y del decoro” (López Pelegrín, 1836: 3). Ana Navarro señalaba en su *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*:

“El pundonor exigido por la sociedad a la mujer española la obligaba al fingimiento de una exagerada virtud, que, sin duda, no siempre tenía” (Navarro, 1989: 51).

En la literatura de la época escrita por hombres se presentaba a las mujeres como sujetos que no tenían pasiones, puesto que en las mujeres los amores no eran pasiones sino devaneos, es decir, se invalidaban sus emociones, sus deseos y su imaginación, y se acentuaba la reproducción como la única función propia y apropiada. La mujer no tenía por tanto variedad de afectos, puesto que el deseo le estaba vedado, y solo podía identificarse con un arquetipo prefijado del ángel del hogar, que por supuesto entre sus cualidades no poseía ninguna de carácter intelectual.

Las autoras románticas en cualquiera de los géneros debían subvertir la imagen que de ellas como mujeres se había codificado, debían recurrir a la autoridad de su propia subjetividad y crear sus propias formas de representación, teniendo en cuenta que estas formas debían contenerlas a ellas mismas, es decir, tenían que crear tipos con los que ellas se identificaran y que a la vez

erosionaran los existentes eligiendo entre atentar o no contra ellas mismas como sujetos sociales reales.

El caso concreto de Amparo López del Baño ilustra perfectamente esto que acabamos de explicar, puesto que la decisión de autocensurarse se debía al coste social que la publicación de sus poemas le habría acarreado, un coste que ella no estuvo dispuesta a pagar en vida y que unido al hecho ineludible de ser mujer probablemente explica que su nombre haya desaparecido de los libros de historia y crítica pese a la autopublicación de su libro *Poesías* y a la labor de Amantina Cobos de Villalobos que sin ser sevillana sintió un profundo amor por la ciudad en la que residió buena parte de su vida y a la que dedicó buena parte de sus esfuerzos literarios¹.

2. AMPARO LÓPEZ DEL BAÑO.

Los datos conocidos sobre esta autora son muy escasos, su imagen y su obra pasaron desapercibidos para sus contemporáneos y para la historia de la literatura. Tal vez influyó en ello que la relación que esta autora mantuvo con los círculos literarios, especialmente con la escuela sevillana², fuera exclusivamente

1) Entre sus obras destacamos *Mujeres celebres sevillanas* (1917), de ese mismo año es el poemario *Poesías premiadas en el certamen concepcionista*.

2) Desde antiguo Sevilla ha sido un importante centro cultural, donde han proliferado los artistas y especialmente los escritores, sin embargo la existencia o no de una escuela poética sevillana ha sido la causa de numerosas polémicas. Ángel Lasso de la Vega menciona esta discusión en su obra *Escuela poética sevillana en los siglos XVIII y XIX*, posicionándose entre los que afirman su existencia, datando su fundación del último tercio del siglo XVI y mencionando entre sus artífices a Pacheco, Malara, Jirones, Medina, etc., y entre sus principales representantes a Herrera, Arguijos y Rioja: “Sevilla es, pues, en el presente siglo, como lo fue en anteriores, uno de los más notables centros de ilustración de nuestra Península donde mayor prestigio y renombre se ha dado a la patria literatura, a la vez que a las artes bellas, y donde tiene su cuna o hallan hospedaje gratisimo, estudiosos varones que contribuyen sin interrupción alguna, salvo un breve periodo en los tiempos modernos, en el pasado siglo, a sostener su celebridad” (Lasso, 1876: 213-214).

Entre las principales causas que se aducen para el florecimiento de las letras en Sevilla se encuentran la esmerada educación literaria que recibieron los jóvenes que se prepararon en el colegio de San Diego bajo la dirección de D. Jorge Díez y de Alberto Lista, profesor de la primera generación de románticos, entre sus alumnos debemos destacar a Espronceda, Escosura o Ventura de la Vega. También fue decisiva la aparición de excelentes revistas entre las que cabe destacar especialmente *Correo de Sevilla* dirigida por Justino Matute ente 1855 y 1860 y *La revista de ciencias literatura y artes* dirigida por D. Manuel Cañete

de amistad, puesto que durante su vida Amparo López del Baño no se presentó a concursos, no participó con sus poemas en los periódicos y no dio su obra a las prensas sino después de su muerte, pese a que afamados autores, entre los que destacan Martínez de la Rosa, Quintana, Ayala, Zorrilla y Alarcón³, la animaron a ello.

Amparo López del Baño y Alfaya nació en Sevilla en el primer tercio del siglo XIX y alcanzó una edad avanzada, su muerte debemos fecharla alrededor de 1891, puesto que su única obra publicada apareció en 1892, después de su muerte, y los trabajos de organización del volumen no pudieron dilatarse mucho.

Amantina Cobos de Villalobos en la reseña que hizo de esta autora en su libro *Mujeres celebres sevillanas* indicaba que fue una mujer de talento extraordinario muy culta con conocimientos de historia, astronomía, filosofía y ciencias morales que hablaba inglés, francés, alemán e italiano y que se trató de un espíritu que encarnó en época distinta a la suya y por tanto la sociedad no pudo aprovecharse de su aportación:

Si hubiese nacido en los siglos XVI o XVII, su malogrado amor la habría llevado al claustro, y allí en mística poesía, se hubiese evaporado el dulce fuego de su alma; perteneciendo a época más actual, brillaría en las altas esferas de la literatura, ahogando su dolor entre los aplausos de sus admiradores y el torbellino de la vida moderna.

y D. José Fernández Espino. Sus nombres aparecen mencionados junto a los de Juan José Bueno, José Amador de los Ríos, Juan Justiniano, Fernando Gabriel y Ruiz de Apodaca y Narciso Campillo como poetas modernos y abre un apartado especial dedicado a los poetas contemporáneos dentro del cual el capítulo XV trata exclusivamente de la producción femenina, señalando como autoras sevillanas de relieve a Sor Gregoria de Santa Teresa, Sor Valentina de Pinelo, Feliciano Enriquez, Ana Caro y Antonia Díaz de Lamarque.

La pertenencia de algunas autoras románticas sevillanas a esta escuela debe ser tomada con cautela, puesto que se trata de una vinculación que viene dada por su participación en la vida de la ciudad y por la relación que mantuvieron con los poetas de esta escuela con los que compartían tertulias y círculos literarios. Su inclusión es meramente relacional, puesto que conocían la tradición y la estética cultivada por los autores que pertenecen a la misma pero se alejan de ella, del amaneramiento y del excesivo conservadurismo que mantenían.

3) El volumen que se encuentra en los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla lleva una dedicatoria manuscrita que reproducimos: "A la Srta. D.^a María Tixe de Ysern en recuerdo de la que fue una buena y cariñosa amiga A. López del Baño" firmada por I. López Larena.

Pero nació a principios del siglo XIX, en ocasión poco propicia para explayar su espíritu con filosofías un tanto panteístas, que hubiera escandalizado oír de labios femeninos... (Cobos, 1917: 64).

La vida de esta autora había permanecido en el olvido hasta 1917, fecha en la que Amantina Cobos preparó este volumen acerca de sevillanas ilustres prologado por D. Santiago Montoto que se refirió brevemente a algunas de ellas. Concretamente de la autora de *Poesías* (1892) decía: “Amparo del Baño, ignorada en vida y glorificada en muerte, aquejada del mal de la duda, ese gusano roedor que se halla en el fondo de todo conocimiento humano” (Cobos, 1892: 10). En las páginas dedicadas a su semblanza Amantina decía que los datos biográficos acerca de la poeta los había recibido gracias a la bondad de una ilustre dama y de un insigne literato, cuyos nombres no mencionaba, aunque sí hacía referencia al hecho de que sus poemas amorosos no eran una recreación literaria sino que obedecían a un hecho real. Amparo vivió una pasión real y correspondida, pero desgraciadamente él murió y ella se retiró a su casa de San Juan de Aznalfarache donde se dedicó a escribir.

Se sabe que trabajó mucho y que su obra probablemente se perdió no solo en el olvido sino también sin remedio, puesto que no le interesó publicar en vida y tampoco le interesó la vida de la fama, como dice Amantina Cobos: “perteneciendo a la época actual, brillaría en las altas esferas de la literatura, ahogando su dolor entre los aplausos de sus admiradores y el torbellino de la vida moderna” (1917: 64), sin embargo como dice en otro momento “con verdadera grandeza de ánimo, renunció a la gloria mundana, que consideró mezquina recompensa para un corazón virtuoso” (1917: 67).

3. POESÍAS, LA PASIÓN EN LABIOS DE MUJER.

Pero esto no es todo al parecer, la opinión pública libera a los hombres de todos sus deberes respecto a una mujer a la que se hubiera reconocido un espíritu superior: con ella se puede ser ingrato, pérfido, malo, sin que nadie se encargue de vengarla. ¿Acaso no es una mujer extraordinaria? Con esto está todo dicho: se la abandona a sus propias fuerzas, se la deja que se debata con el dolor. El interés que una mujer inspira, el poder que un hombre garantiza, todo eso le falta al mismo tiempo. Esta mujer pasea su singular existencia, como los parias de India, entre todas las clases a las que no puede pertenecer, que consideran que ha de existir por sí sola como objeto de curiosidad, tal vez de envidia, y no merecen otra cosa que piedad (Staël, 2000: 588).

Estas palabras extraídas de la obra *De la littérature* (1802) de Germaine Staël ilustran el primer capítulo del bloque titulado *Palabras de mujeres* perteneciente al cuarto volumen de *Historia de las mujeres* coordinado por Georges Duby y Michelle Perrot. Esta cita pone de relieve la situación en la que quedaban las escritoras que por su inteligencia o sus cualidades especiales destacaban en un mundo en el que las mujeres tenían claramente delimitadas sus funciones en la sociedad, máxime cuando estas cualidades se aplicaban a la literatura, esto colocaba a las mujeres que se rebelaban en una delicada situación casi al margen de la sociedad, en la que no les quedaba más opción que soportar el escarnio.

Si pensamos en la situación en España no era mucho mejor, la construcción cultural de género restringía el ámbito de actuación y la función social de la mujer. La sociedad española ejerció un poder represivo que delimitaba los estrechos márgenes de su actuación. El discurso de la domesticidad fue decisivo en el asentamiento de las bases ideológicas de género en la sociedad, esta construcción ideológica configuraba un prototipo de mujer modelo –la “Perfecta Casada”– basada en el ideario de la domesticidad y el culto a la maternidad como máximo horizonte de realización de la mujer. Desde esta perspectiva, la trayectoria social de las mujeres se limitaba por completo a un proyecto de vida cuyo eje era la familia, en el que su identidad personal propia se desarrollaba a partir del matrimonio y de la maternidad sin que fuera posible crear un proyecto social, cultural o laboral independiente (Nash, 2000: 614).

El caso de Amparo López del Baño encaja perfectamente con las situaciones descritas por ser mujer, por su fecha de nacimiento y por ser española. Como se ha dicho desde el principio ella era consciente de que su producción no respondía en absoluto a lo que cabía esperar de una mujer, por su modo de expresión, por la vehemencia con la que exponía sus sentimientos y porque con ello se alejaba del mito del ángel del hogar. Sin embargo, adelantarse a su tiempo tendría un coste mayor del que ella podía o quería pagar y por ello se censuró y no permitió que su obra viera la luz hasta después de su muerte. La publicación se la dejó encargada a D. Santiago López Moreno que en 1892 se ocupó de la preparación del volumen y del prólogo, en él daba noticia de la autora y trataba de explicar el motivo por el que no quiso que los poemas en los que exponía los deseos de su alma estuvieran al alcance del público:

Difícilmente puede pintarse con más sencillez, con más verdad, con más vivos colores lo que hace falta a una mujer amante, que no ha realizado

nunca su amor en este mundo; ¡un alma! Pero como por aquí no andan las almas sin la envoltura corporal quien pedía un alma pedía también un cuerpo, y como es sabido que en el amor no impera la ley de los semejantes siendo cosa notoria que la oposición de los contrarios produce la armonía, bien se refleja en tan sentido lamento el vacío insustituible del amor humano que en su alma sentía (Cobos, 1892: 10).

El poema titulado “Deseos” ilustra perfectamente esta cita de D. Santiago López Moreno y el juego de palabras del que sin embargo se desprende fácilmente que alma y cuerpo forman un todo. En estos versos la autora reclamaba para sí el alma de su amado, rechazando tocar la mano uno de los elementos por excelencia del petrarquismo tomado de los poetas stilnovistas, a la autora no le interesa la contemplación del amado sino ser amada:

No: yo no quiero ni aun tocar su mano.

¡Su mano! ¿para qué?

Lo que yo quiero es penetrar su alma
una vez y otra vez.

Que me cerque, me envuelva y me acaricie... (López del Baño, 1892: 48).

El romanticismo soñaba con una mujer inmaterial, un ser abnegado al cuidado de la casa y de los hijos, desprovisto de deseos y de pulsiones sexuales, como vemos la protagonista de estos versos se separa de esta imagen. La sexualidad femenina debía estar supeditada a la procreación según la rígida normativa social, así lo explica Judith Walkowitz: “Aunque los médicos discutían acerca del grado de desapasionamiento femenino, estaban en general de acuerdo en atribuir a las mujeres respetables, como máximo, una sexualidad secundaria, de segunda mano, subordinada al placer masculino, carente de autonomía, una pálida imitación del deseo erótico del varón” (Walkowitz, 2000; 390).

Si los males que afligen a las almas

supiese yo curar, ¿qué más querría?

Superior a Esculapio, ceñiría triunfal

corona de laurel y palmas

y empezara curándome la mía (López del Baño, 1892: 144).

Este ejemplo no es único, aunque pueden encontrarse otros poemas en los que la autora llega a reconocer que la mayor aspiración es acceder al conocimiento, esta rima ilustra perfectamente lo que venimos diciendo, puesto que en ella está patente la dualidad cuerpo-alma; la autora une ambos elementos, los mezcla y los confunde, expone que quiere curar las almas y para ello desea superar a Esculapio, el médico por antonomasia. Este deseo se muestra sin la más mínima modestia, la que las normas dictarían para una señorita bien educada, no solo querría superarlo sino que con ello se ceñiría una corona de laurel y palmas, las que se concedían a los artistas y campeones olímpicos.

No solo pecaba de inmodesta sino que no tenía temor en ningún momento de presentarse como una mujer inteligente y que deseaba poseer cualidades intelectuales pese a que como expuso claramente Marina Mayoral en su artículo “Los hombres las prefieren tontas. ¿Tópico o realidad?” la inteligencia es una cualidad que nunca se ha estimado en la mujer. En su artículo se refería a testimonios literarios de mediados del siglo XIX, momento en el que las mujeres comenzaban a intervenir en la vida pública:

“El tópico o la creencia existió antes y sigue existiendo pero es en esa época cuando los testimonios son más frecuentes, quizá porque, al aparecer la mujer como posible competidora en el mundo laboral y cultural, se acentuó la preferencia masculina por una compañera que no le crease problemas de autoestima” (Mayoral, 2001).

La selección léxica como veremos es una licencia que se permite Amparo López profusamente y que podemos observar en esta rima, no hay una sola palabra que no haya sido elegida deliberadamente y que no responda a la voluntad creadora de la poeta, ni la modestia ni la perífrasis ni el eufemismo serán tópicos que ella practique sino todo lo contrario confiada y convencida de que sus poemas no verían la luz hasta el momento en que ella considerase más oportuno, es decir, cuando ya no hubiera posibilidad de recibir ataques ni heridas. Podemos contrastar esta actitud de Amparo López con aquellos versos de Carolina Coronado: “Que las cantoras primeras / que a nuestra España venimos / por solo cantar sufrimos, / penamos por solo amar”. La autora extremeña ejemplificaba perfectamente la compleja situación de las autoras románticas, puesto que en sus poemas alternaba la rebeldía y la aceptación de las normas de la feminidad, atrincherándose unas veces en la modestia y otras devolviendo agravios e insultos, por ejemplo

en el poema dedicado a Antonio Neira con el que respondía a los ataques que éste publicó en un libro titulado *Las ferias de Madrid. Almoneda moral, política y literaria*⁴.

La aparición de las autoras españolas en el panorama literario coincidió con el momento en el que el movimiento romántico unido a las ideas liberales alcanzaban mayor prestigio, la década de los 40. Estas autoras desearon afirmarse como sujetos a través de la escritura y la realización de este deseo coincide con años en los que los ataques contra ellas fueron menos virulentos en un principio pero con el tiempo solo significó un cambio de estrategia, puesto que el argumento que se esgrimió fue la inmoralidad de las mujeres que se dedicaban a escribir; la literatura y la virtud femenina eran a todas luces incompatibles. Sin embargo, hay que tener en cuenta la actitud de algunos escritores que apoyaron a las autoras, en muchos casos los propios padres o hermanos animaron a las jóvenes a escribir y a participar en las veladas literarias que tenían lugar en sus casas.

En esta delicada situación se insertan los textos de asunto amoroso que planteaban una cuestión espinosa a las escritoras románticas, tanto en verso o como en prosa. La expresión del sentimiento amoroso y de la pasión, emociones que le habían sido negadas a la mujer en la codificación genérica vigente en esos años, suponía un reto para ellas. Susan Kirkpatrick lo explica de este modo: “Esta exclusión sistemática del sujeto femenino de la plenitud de sentimiento y de la imaginación, incorporó en el yo romántico el problema textual principal al que se enfrentaban las poetisas de la década de los cuarenta. A fin de romper los vínculos del ámbito estrecho del sentimiento que les eran permitidos, tenían que encontrar en su estilo algún modo de luchar con esta “masculinización” de la pasión” (Kirkpatrick, 1991: 99). Para estas autoras las ideas románticas y liberales de independencia personal suponían un amargo desengaño, puesto que, incluso en las más avanzadas, se negaban a las mujeres la condición de individuos independientes y con acceso a la esfera pública. Veamos el poema titulado “Virtud de amor”:

Paréceme que solos en la tierra
existimos tu y yo;
que el cielo; el Universo está vacío,
y lo llena y lo colma nuestro amor.

4) Todos estos datos son aportados por Noël Valis (1991) en su artículo “La autobiografía como insulto”.

Donde quiera que miro, un océano
de luz y de pasión,
ven mis ojos a ti sobre sus olas
dominándolo todo como un Dios.
Y no me engaño, no: que los que aman
como amamos los dos,
son el trasunto fiel, la viva imagen,
del mismo creador (López del Baño, 1892: 28).

Se trata de un poema amoroso de corte panteísta, en el que el yo lírico protagonista del poema reconoce en la naturaleza la presencia divina o mejor dicho la presencia de un tú, el amado, que se compara con Dios, casi rozando la idolatría. Sin embargo, los dos últimos versos sesgan ese pensamiento añadiendo que el amor humano es reflejo del divino. Aún así hay otros poemas en los que se insiste en la identificación amante-Dios, se trata de poemas en los que el yo lírico, trasunto de la autora, muestra sus ansias por encontrar a quien amar y adorar como a Dios:

Lo que ansío no sé: profundo anhelo
de un ignorado bien el alma siente
y se agita, y relucha y quiere ardiente
buscarlos y encontrarlos en su desvelo.
Romper con mano firme el denso velo
que la verdad me oculta y transparente
llevarle a contemplar, quizá vehemente
a otro ser adorar... subir al cielo...
y en las alas de mi loca fantasía
tocar el sol, que mi pupila hiera... (López del Baño, 1892: 66).

En este fragmento del poema titulado “Aspiración” podemos ver esta identificación, además de otros aspectos que no debemos ignorar como la expresión de los deseos, a los que nos hemos referido anteriormente, y la contemplación del amado como bien supremo que proporciona el conocimiento de la verdad e incluso la trascendencia, vemos que la autora quiere llegar al sol, quiere abrasarse en su pasión frente a la imagen tan extendida en los poemarios femeninos en los que la mujer se identificaba con el girasol, conformándose con quemarse desde lejos.

Los aspectos que acabamos de mencionar acerca la contemplación de la

verdad y la posibilidad de trascender mediante el amor nos remiten al código amoroso petrarquista, a la poesía de cancionero y a la lírica provenzal. En el poema “¿Lo sabes tú?” se da una inversión de los términos el yo que canta asume el género masculino y canta a una mujer que sin duda es el amado:

...No me importa: mi alma se arrebató
solo al pensar en ti, que dueña eres,
de mi vida y corazón, y a lo que quieres
sin esfuerzo la pliegas y la atas.
¿Sabes por que, señor y siempre dueño
y siempre vencedor y siempre bravo,
por ti vencido, humilde y ya sin ceño,
te sigo encadenado como esclavo?...(López del Baño, 1892: 180).

No abundan en el poemario de Amparo López los poemas de circunstancias dedicados a otras mujeres, aunque hay algunas constantes en su obra que no podemos dejar de mencionar. El primero de esos poemas es el titulado “Cleobulina” dedicado a Safo, su presencia en todos los poemarios de la época refuerzan la idea de que ante la falta de figuras femeninas a las que tomar como modelo⁵, las autoras tienen que volver sus ojos hasta la antigüedad grecolatina y tomar como modelo a la poeta griega. Es interesante en este grupo el poema titulado “Ada” en el que se describe una figura típicamente romántica la del espíritu femenino que vive en un lago, un río u otro elemento de la naturaleza; sin embargo en el caso de Amparo se produce un quiebro de esta figura, se trata de una joven que sentada al borde de un lago se pasa el día peinando su larga melena negra pero cuando cae la tarde desaparece en la espesura del bosque montada en un caballo negro como su pelo, insistiendo en la comparación. Se trata de un claro símbolo sexual que aleja a la protagonista de la imagen femenina aceptada en la época. Si enfrentamos esta imagen con la descripción ideal que encontramos en otros autores románticos, por ejemplo en Bécquer, poco tiene que ver esta joven con la “*donna angelicata*” pálida, rubia, etc., recordemos la rima XI: “Yo soy ardiente, yo soy morena...”, oposición que se mantiene y es cultivada por autores modernistas⁶. Otro buen ejemplo

5) Tal vez estas autoras no tenían conocimiento de la existencia de otras escritoras

6) Un caso interesante es el que presenta Narciso Díaz de Escovar en sus poemas “Dos Sonetos”, el primero lleva como subtítulo La Rubia y el segundo La Morena en ellos hace dos descripciones arquetípicas:

es “Suplica”, aunque en este caso se dirige a una joven a la que aconseja, que si ella misma se está consumiendo en una pasión no realizada que piense en su amado que sufre igualmente y de rienda suelta a su pasión. Son constantes en este poema, como en otros, términos relativos al fuego y al calor, en este caso se permite el juego final paradójico entre el infierno y el cielo:

I

La Rubia

Es la flor virginal y perfumada
que halló dosel bajo la selva umbría;
nieve cuya blancura envidiaría
la espléndida y gentil Sierra Nevada;
Un rayo de la luna plateada;
de Verdi la sentida melodía,
un tesoro de mágica poesía
por la musa de Bécquer inspirada.
Un suspiro, del mar que acariciado
por los besos que el viento le procura
divide en ondas su cristal rizado.
Una queja de amor y de ternura
y un ángel por los cielos envidiado,
con un rayo de sol por vestidura.

II

La Morena

Es lava del Vesubio desprendida
y en rojas entrañas calcinada,
es rayo que condensa una mirada
por fuego de pasiones encendida.
La musa por Lord Byron escogida
y en sus horas de insomnio acariciada
ola del mar que se revuelve airada
por el furor del viento combatida.
Es realidad que al corazón halaga;
rico perfume de olorosas flores
que todos los sentidos embriaga.
Un astro de vivísimos fulgores,
que ciega a la pasión cuando naufraga
en un mundo de luz y de colores (Díaz de Escovar, 1900: 104-105).

Ven a verle; padece, sufre, llora...
que darle sola tú puedes consuelo;
si tú sufres, si en fiebre abrasadora
también arder te sientes, si en tu anhelo,
lo mismo tú le adoras, que él te adora,
¿por qué no hacer de vuestro infierno un cielo? (López del Baño,
1892: 78).

Frente a la escasez de poemas dirigidos a figuras femeninas y especialmente a las amigas hay que presentar el texto titulado “Ya te convencerás”. Pese a la abundancia de poemas escritos por mujeres y dedicados a otras, en los que se empleaban los términos y expresiones usadas por los hombres en poemas amorosos produciéndose una verdadera confusión de expresiones y sentimientos, como explica Marina Mayoral en su artículo “Las amistades románticas”, en el que analiza los poemas de distintas autoras, en la sevillana vemos que hay una clara ausencia de poemas dedicados a las amigas. Podemos comparar sus composiciones con estos versos firmados por Amparo López, en ellos se dirigía a un hombre al que llama “su solo amigo”, desde luego no se refiere a que fuera únicamente su amigo sino a que no tenía otros, es de suponer que la amistad entre hombres y mujeres en términos de igualdad no debía ser frecuente. En el poema alude al momento de su muerte en dos ocasiones: la primera ante las dudas de él para indicarle que después que toquen las campanas de su funeral recuerde las palabras que no dijo a nadie más que a él y la segunda para que sepa después de morir lamentará únicamente que él no comprendiera lo que quería decirle:

YA TE CONVENCERÁS
Si dudas de mi amistad,
alguna vez, piensa entonces,
después que suenen los bronces
que canten mi libertad.
¡Ay, que al hacerte testigo
de su profunda emoción,
te probó mi corazón
que eras tú su solo amigo:
que a ti no más en el mundo,
dijo ansioso lo que oíste...

y comprender no supiste,
aunque tu genio es profundo;
y que tan triste le ha sido,
que de esta vida al salir,
tan solo habrá de sentir
que no le hayas comprendido (López del Baño, 1892: 216).

Otro grupo significativo de poemas lo conforman aquellos en los que la voz lírica protagonista cuenta su historia de amor. El impulso autobiográfico se puede considerar como una manera de fijar el carácter inestable y fugaz de la experiencia humana, se trata de una actividad paradójica, puesto que se intenta definir la vida en el acto mismo de vivirla. Por otra parte es un intento de conjugar lo privado y lo público y esto es ya en sí mismo una trasgresión, Noël Valis lo explica de este modo:

La autobiografía constituye una revelación pública de la interioridad. Pero la mujer definida culturalmente como pura domesticidad era una criatura encasillada en su interioridad. Declararse sujeto autobiográfico equivalía a invadir el territorio verbal en que operaban los hombres. Hablar o escribir en público exponía a la mujer escritora a la terrible fuerza de la opinión pública, ese lector anónimo que podía destruir fácilmente la reputación de una mujer su identidad genérica como construcción cultural de la femineidad (Valis, 1991: 36).

Por otra parte solo el hecho de plantear, no la licitud o la legitimidad de contar las propias vivencias, sino la proporción de realidad y de ficción que conforman un texto es una cuestión a la que no podemos dedicar mucho tiempo pero partiremos de la propia definición de lírica, del territorio de las emociones humanas y de la subjetividad. El hecho de que la sociedad no viera con buenos ojos que una mujer pudiera explorar sus sentimientos no evita que los poseyeran y que estuvieran dispuestas a ponerlos por escrito.

En el poema titulado ¡Ay de mí! hace una descripción física de sí misma en el momento presente de su vida, deteniéndose en aquellos atributos más significativos: el pelo, la palidez, los ojos, las mejillas, los labios, la voz, el talle y el vestido, para decir que todos ellos han sufrido el deterioro del tiempo antes de ser vieja y que todos ellos dan muestra de que su vida ha sido un gemido de amor. No deja de sorprender al lector que emplee la palabra gemido mucho más connotada que la palabra lamento que tiene el mismo número

de sílabas y con la que comparte casi todos los demás. No cabe duda de que cuando A. López seleccionó este término sabía perfectamente lo que quería decir, probablemente y usando sus palabras, si las circunstancias hubiesen sido otras no habría dudado en hacer de su infierno un cielo.

¡AY DE MÍ!
¡Qué si he amado decís! Estos cabellos
antes de la vejez blancos y escasos,
la eterna palidez de mi semblante,
mis ojos abatidos y nublados,
la orla azul que circunda mi mejilla,
el pliegue desdeñoso de mis labios
el eco melancólico y doliente
que de mi voz resuena cuando hablo,
el tosco desaliño de mi traje,
mi talle juvenil encorvado,
la expresión indolente y descuidada
de todo cuanto digo y cuanto hago,
la nube de tristeza y de amargura,
que cubre mi semblante ya hace años,
¿no están diciendo a voces, que es mi vida
un gemido de amor continuado? (López del Baño, 1892: 66).

Por otra parte debemos tener en cuenta que su descripción es física y que se refiere a cualidades y aspectos externos a su persona, incluso su forma de actuar. Frente a esta descripción estética y reseñando los aspectos más valorados en ese momento tenemos las palabras de S. Kirkpatrick (1991) en su análisis de los poemas de Carolina Coronado:

Simplicidad, delicadeza, pureza: estas son las cualidades asociadas con la virtud femenina y no con el atractivo erótico; como valores, corresponden al deseo que tiene el sujeto lírico de construir una imagen de sí misma positiva, es decir, acorde con los códigos de la feminidad. Hacia la mitad del poema, reiteración de estos valores puede interpretarse como el consejo de un libro de conducta de que en las jóvenes es más apreciada la modestia que la ostentación (Kirkpatrick, 1991: 204).

Los versos de Amparo son sinceros y atienden a las virtudes físicas que ella misma poseyó y que eran valoradas en su tiempo a la par que las virtudes morales, sin embargo sus textos son audaces, sinceros y se alejan de las convenciones de la época. Otro texto que no debemos dejar de confrontar con el anterior es el soneto titulado “Tu amor”, en el repasa las cualidades que ella valora en su amado: la mirada, la forma de hablar, sus caricias... para pasar en seguida a hablar de los sentimientos que provoca en ella, en el poema esto se traduce en la elección de palabras relacionadas con el estado de locura o desequilibrio mental: trastornada, absorta embebecida, pensamiento insano, delirante, etc., y en oposiciones paradójicas como “en ti pensando solo, piensa en vano” o “vive sin vida”.

TU AMOR

Sin duda algún hechizo en tu mirada,
 en tu hablar, en el roce de tu mano,
 con poder absoluto y soberano,
 ¡ay, ha dejado mi alma trastornada,
 absorta, embebecida y encantada;
 que en ti pensando solo, piensa en vano
 en alejar su pensamiento insano de ti,
 que eres su ambiente y su alborada.
 Que alejada de ti, vive sin vida
 en disgusto mortal y en tedio hundida
 o en anhelar perpetuo delirante
 llamándote con voz triste y amante;
 viendo brotar la sangre de su herida
 y muriendo de amor a cada instante (López del Baño, 1892: 215).

Nuestra autora recurría además a dos tópicos sobre el amor en literatura, el enamoramiento como hechizo, recordemos *La Celestina*, y el amor como locura, un tema abundantemente tratado en la literatura, por ejemplo Blanca de los Ríos, también sevillana, en su poema titulado “Cantos de Ofelia”, contenido en las dos ediciones de *Esperanzas y recuerdos* (1881 y 1912), trataba este asunto y hacía una apología del amor como locura.

Un tema recurrente en los poemarios femeninos es el de las promesas de amor incumplidas, también en el volumen titulado *Poesías* encontramos un texto en el que el sujeto lírico del poema reclama al amado que vuelva, el poema lleva el título en inglés, porque se trata de una cita de la obra teatral

Hamlet de W. Shakespeare⁷. En el poema se retoma la figura del trovador que cantaba sus versos bajo la ventana de la amada pero desde el primer sexteto introduce la posibilidad de que sea una mentira; en las siguientes continúa con la ambientación del tópico provenzal, en la segunda da sus quejas de amor diciendo: "...ni entonas tu cantar ante mis rejas, /que siempre abiertas a tu canto están!...". El tercer sexteto está dedicado a la canción que ella se repite constantemente "cual amigo o cumplido caballero", esta comparación encierra dos figuras importantes la del amigo, palabra plurisignificativa que puede referirse tanto al amado, recordemos las cantigas de amigo, como sencillamente a alguien que da su amistad y al cumplido caballero al que se conduce con caballerosidad, sin embargo el trovador no se acerca a su casa. En el cuarto sexteto comprendemos el desenlace, el trovador aspira a otra gloria, sin embargo el sujeto femenino que canta estos endecasílabos parece revestido de la mayor generosidad y hasta quisiera concederle el nuevo capricho pero es solo un gesto porque enseguida reconoce que quisiera ser ella la que le diese todo.

WORDS, WORDS, WORDS...

Dices que mueres, cual la yedra, asido
al pie del muro, que la vio nacer:
dices, que siempre fiel, tierno y rendido,
sabes amar, si llegas a querer...
¡Trovador, trovador! ¡Si no has mentido,
ven la fe de mi alma a recoger!...

...Y aquí yo en tanto, que a otra gloria aspiras,
día y noche pensando siempre en ti,
darte quisiera el bien porque suspiras;
y ¡ay quisiera! Tal es mi frenesí,
que hasta la luz y el aire que respiras
te viniese de mí... ¡solo de mí! (López del Baño, 1892: 217-218)

7) Se trata de una cita recurrente que podemos encontrar en otras autoras por ejemplo en Blanca de los Ríos en la rima IV:
¡Cuán sublimes protestas!... Yo, en tanto,
te entregaba en silencio mi alma,
y ahora digo llorando con Shakespeare;
-¡Ay, palabras, palabras, palabras!... (Ríos, 1912: 217-218)

4. CONCLUSIÓN.

A lo largo de su único poemario Amparo López del Baño fue desgranando imágenes y tópicos, seleccionando aquellos que más se ajustaban a lo que quería decir, eligiendo cuidadosamente cada palabra, retomando la tradición medieval: el petrarquismo, el dulce *stil novo*, la lírica provenzal, etc., e invirtiendo los términos de un lenguaje intensamente codificado para ponerlo al servicio de su voz, una voz femenina que no dudaba en declarar sus sentimientos, posicionándose como sujeto lírico creador arrasado y consumido por la pasión. Nuestra autora rompía con estos poemas el estrecho círculo de las convenciones impuestas a las mujeres del siglo XIX, para las que estaba vedado expresar su sensibilidad en estos términos, para las que la pasión, el amor y la sexualidad eran temas tabú y para las que traspasar las fronteras invisibles de la moral y la respetabilidad suponía una temeridad y un suicidio social.

La mujer autora, poeta y sujeto lírico, tiene el mismo destino aunque cada una sea distinta y cumpla una función diferente. Las tres suponen la ruptura de una imagen, que no ha sido creada por la mujer y en la que ésta a duras penas puede verse reflejada, suponen una trasgresión de lo establecido; una trasgresión que será ignorada, censurada, juzgada y condenada. Mercedes Arriaga lo explica así (2001: 85): “En el contexto cultural del siglo XIX la escritora nace para ser rechazada sólo porque intenta proyectarse en una dimensión pública y cultural hasta ese momento patrimonio exclusivo de los hombres.”

Nos encontramos ante textos que se encuentran en la frontera entre lo público y lo privado, por lo tanto es difícil su consideración como textos literarios. Se trata de textos que responden a un interés privado, como es el caso de los diarios o cartas que surgen sin que el autor tenga intención de publicarlos pero que adquieren carácter público cuando se imprimen. Sin perder de vista que el hecho de que tratan asuntos privados, ésta es una característica propia, y su mayor virtud es mostrarnos aspectos íntimos y cotidianos de las autoras, puesto que aportan una nueva imagen de sí mismas, alejada de los estereotipos que la tradición patriarcal ha perpetuado.

La decisión de Amparo López de autocensurar su producción privó a sus contemporáneos probablemente de una diana donde lanzar los dardos más envenenados, privó a sus contemporáneas de un referente y un espejo en el que mirarse como mujeres y como escritoras, pero sobre todo como constructoras de nuevos modos de expresión en los que se selecciona la palabra y la imagen que más ajustan a lo que quiere decirse, aunque ello signifique romper con los

tópicos, con los arquetipos y aflojar un corsé que no deja entrar el suficiente aire en los pulmones y que refrena los pensamientos y el ritmo de la voz.

La decisión de aquellos que escriben la historia de obviar la producción de las mujeres, por el mero hecho de pertenecer a una mujer, nos ha privado a todos de manifestaciones culturales que habrían contribuido a enriquecer nuestro propio imaginario y nuestro patrimonio cultural tanto colectivo como personal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIAGA FLOREZ, Mercedes, *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Anthropos, Barcelona, 2001.

COBOS DE VILLALOBOS, Amantina, *Mujeres celebres sevillanas*, Imprenta de F. Díaz y comp.^{a.}, Sevilla 1917.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, *Efímeras: colección de poesías*, El eco de Málaga, Málaga, 1900.

KIRKPATRICK, Susan, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Feminismos, Madrid, 1991.

KIRKPATRICK, Susan, *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Castalia, Biblioteca de escritoras, Madrid, 1992.

LASSO DE LA VEGA, Ángel, *Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVIII Y XIX*, Imprenta y Fundición de M. Tello, Madrid, 1876.

LÓPEZ DEL BAÑO Y ALFAYA, Amparo, *Poesías*, R. Velasco Imp. Rubio 20, Madrid, 1892.

LÓPEZ PELEGRÍN, Juan, “De las mujeres. Primer artículo” en *El Español*, 14 de junio de 1836, pp. 3-4.

MAYORAL, Marina, “La amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos”, en *Escritoras románticas españolas*, MAYORAL, M. (Coord.), Fundación Banco Exterior, Madrid, 1900.

MAYORAL, Marina, “Los hombres las prefieren tontas ¿tópico o realidad?” en RAMÍREZ ALMANZA, Antonio, *Actas del Congreso Internacional en Homenaje a Zenobia*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 2001.

NASH, Mary, “El discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres” en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres*. 4. El siglo XIX, Taurus, Madrid, 2000.

NAVARRO, Ana, *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid, 1989.

POOVEY, Mary, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as, Style in*

the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen, University of Chicago Press, Chicago, 1984.

RÍOS NOSTENCH, Blanca de los, *Esperanzas y recuerdos*, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1912.

STAËL, Germaine de, “A propósito de las mujeres que cultivan las letras”, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres*. 4. El siglo XIX, Taurus, Madrid, 2000.

VALIS, Noël M., “La autobiografía como insulto”, en *La autobiografía en la España contemporánea*, en *Anthropos*, n. 125, Anthropos, Barcelona, 1991.

WALKOWITZ, Judith R., “Sexualidades peligrosas” en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (2000): *Historia de las mujeres*. 4. El siglo XIX, Taurus, Madrid, 2000.

VIAJES, ESCRITURA Y SEDUCCION: HISTORIA DE LA MONJA ALFÉREZ ESCRITA POR ELLA MISMA

*Kari SORLANO SALKJELSVIK
Universidad de Bergen (Noruega)*

La *Historia de la monja alférez escrita por ella misma* relata los viajes que Catalina de Erauso (1592?-1650) realizó durante su vida por España, las Américas, Francia e Italia, tras escapar de un convento en el año 1603, cortarse el pelo, y vestirse de hombre¹. El hecho de que la monja asumiera un rol masculino y se ganara la vida trabajando para diferentes mercaderes e incluso alistándose en el ejército de la corona española, despertó gran curiosidad en el s. XVII y la hizo famosa por todo el Imperio. Su vida estuvo repleta de viajes, duelos y peleas, llegando incluso a matar a su hermano en una de estas. Sus aventuras y correrías la hicieron tan célebre que en el año 1626 el rey Felipe IV la recibió en audiencia y le otorgó una pensión vitalicia por su trabajo como soldado. Además, en el mismo año fue nombrada ciudadana de honor de Roma y recibida por el Papa Urbano VIII. A partir de los años 80 del siglo pasado, tanto la autobiografía como Catalina de Erauso han recibido renovada atención y han sido estudiadas desde distintos campos. Una de las constantes en estos estudios ha sido el enfoque en acto transgresivo de vestirse de hombre y la manera en que Erauso subvirtió el papel tradicional de la mujer en la sociedad barroca del s. XVII. Además, la escritura de la autobiografía ha sido también considerada prueba de la agencia subversiva de la monja alférez, de su anomalía. En el presente trabajo estudio la manera en que la escritura de la *Historia de la monja alférez* funciona como una máscara que guarda la subjetividad de la monja, dificultando cualquier formulación sobre la misma pero a la vez haciéndola más seductora.

Para autores como Sherry Velasco (2001), la importancia de la obra que nos ocupa resta en gran medida en el travestismo y la sexualidad de Erauso, debido a la anomalía que representa en su contexto histórico y porque la monja es una mujer precursora en cuestionar la relación impuesta entre atuendo y género sexuado. No obstante, para otros críticos, como Adrienne L. Martín, esta autobiografía sólo relata un momento de acaparamiento del poder masculino y, por lo tanto, no es una formulación de lo marginal: “Mientras ‘pasaba’ como hombre, no alteró el orden social. Y para hacerlo recibió la licencia más alta posible de los patriarcas-el permiso papal y real. En realidad, se le hizo miembro de honor del sexo masculino” (Martín,

1994: 40). Stephanie Merrim presenta un tipo muy diferente de lectura de *Historia de la monja alférez* al situar en un contexto histórico-cultural el acto de disfrazarse como hombre, y relacionarlo con el popular tema barroco de la dama disfrazada, subrayando el hecho de que “[t]hings prodigious, striking, and bizarre, [...] held a special fascination for the Hispanic Baroque worlds” (Merrim, 1994: 192). De este modo, el acto de asumir el papel de hombre no aparece directamente relacionado con un deseo de subvertir el orden social, sino de participar en él como espectáculo. Por otro lado, para Juan Manuel Caamaño, la autobiografía es más bien un producto sintomático del orden social en el que se produjo:

“Catalina’s crossdressing is not only a form of deception, but also a transgression of one’s nature, for one’s raiment should be adequate to one’s being in a society founded on notions of blood, honor and lineage as forms of essential nature” (Caamaño, 2005: 11).

Para Caamaño, lo importante es que el acto de disfrazarse como hombre y actuar como tal recoge el desmoronamiento de toda una estructura social y la autobiografía es entendido como un signo de los cambios por los que pasaba la sociedad del s. XVII.

Uno de los problemas que más ha preocupado a los estudiosos de Catalina de Erauso y el texto que se lee como su (auto)biografía, *Historia de la monja alférez*, es la cuestión sobre la autoría del mismo. Esto se debe a que no se posee el manuscrito original de la obra, sino diferentes posibles transcripciones del mismo que datan del siglo XVIII. A pesar de esto, se sabe que en 1625 Erauso llevó a publicar a la casa de Bernardino Guzmán un manuscrito que trataba sobre su vida, aunque ni éste ni ninguna copia de la publicación aún hayan sido encontrados. Por otro lado, aunque en la obra existen elementos claramente ficticios, no hay duda de que el texto se escribió en la época en que vivió la monja, tal y como mantuvo José María de Heredia en 1918 (Esteban, 2002: 25)². Para Rima-Gretchen Rothe Vallbona (1981) los anacronismos, errores y episodios ficticios que aparecen en *Historia de la monja alférez* son causa de las interpolaciones de otro autor en el texto original, ya que según ella, los documentos a los que tenemos acceso actualmente son reescrituras (acortadas y condensadas) de un texto escrito de la mano de Erauso. Jesús Munárriz va aun más lejos al ni siquiera cuestionar que la obra sea de la autora, manteniendo que Catalina solo cambió algunas fechas, pero que por lo demás “relató la ex monja sus hazañas con exactitud y concisión” (Munárriz, 1986: 6).

La problemática relacionada con la autoría sigue siendo una cuestión discutida y problemática al menos desde un punto de vista crítico-literario; pues cualquier acercamiento al texto se verá afectado por la manera en que entendamos su género: ¿se trata de una autobiografía? ¿o se trata, como Stephanie Merrim sugiere, de un relato prodigioso formulado para apoyar sus peticiones a la Corona y al Papa? (Merrim, 1994) Como ya Tzvetan Todorov ha señalado, la identificación del género literario es clave, ya que define los horizontes de expectativa de los lectores (Todorov, 1988: 38) La cuestión es importante no solo porque permite clasificar y archivar el texto--quizás en un esfuerzo fútil por controlarlo--sino porque el género literario, en nuestro caso el género autobiográfico, establece una relación entre el crítico literario y el texto. Si tal y como mantiene Vallbona, la *Historia de la monja alférez* es producto de varios autores, la lectura del texto como autobiográfico se debilita, pues se desconocen exactamente cuáles fueron los elementos modificados por los otros autores, cuáles fueron exageraciones de Catalina de Erauso y qué otros desvíos podrían ser posibles errores de transcripción. Dicho de otro modo, la identificación del agente escritor del texto y las marcas de su subjetividad se convierte en un acto inestable, siempre cuestionado por el hecho de que no se posee el manuscrito o edición original. En este estudio, leo la obra siguiendo el consenso de que Catalina de Erauso tuvo definitivamente mano en la autoría de *Historia de la monja alférez*. Dado que lo deseo mostrar es la manera en que esta obra intenta cubrir cualquiera de las huellas de subjetividad de la famosa monja, las dudas que existen sobre la autoría no debieran influir directamente sobre mi lectura.

En el momento de escritura de la obra, y debido al carácter retrospectivo de la autobiografía, Erauso se ha convertido en una persona (re)conocida y en un espectáculo público. Al ser mujer y vestirse de hombre, la monja alférez es concebida como cosa contra natura; es decir, como cosa que introduce un desequilibrio en la naturaleza, en la norma. Pero este elemento monstruoso sólo se hace tangible cuando Erauso muestra que no es un hombre como todos habían creído, sino una mujer virgen. Mientras pasaba por soldado y mercader, su vida no se destacaba más que por los enredos en los que se mete. Fue solo tras hablar con el arzobispo, que “el caso se divulgó, y era inmenso el concurso que allí acudió” (Erauso, 1986: 70). Erauso se hace una mujer de gran esfera pública en el momento en que revela que su figura era portadora del secreto de su virginidad. De ahí la necesidad de regular su presencia monstruosa mediante bula papal y, con la normalización, restarle cualquier capacidad subversiva. Durante su viaje a Roma, Erauso visita a Urbano VIII con fines de

referirle sus correrías, su vida, su sexo y su virginidad, ante lo cual “[m]ostró Su Santidad *extrañar* tal cosa, y con afabilidad [l]e concedió licencia” (80, el subrayado es mío). Situada fuera de la norma, Erauso es autorizada para mostrar públicamente precisamente su posición marginal: su monstruosidad. Teniendo en cuenta la etimología de “mostrar”, del latín ‘monstrare’, es reseñable que lo monstruoso se localiza en el ámbito de lo prodigioso y de la muestra--de la enseñanza--, lo que concuerda con el carácter de espectáculo que ella asume. Catalina es diferente, es un desvío, y por eso se muestra en público.

A pesar del obvio elemento exhibicionista de tanto la revelación de su sexualidad, como más tarde del hecho que escriba un texto relatando la historia de su naturaleza extraña, entiendo que *Historia de la monja alférez* es una narración que realiza un gesto doble y contradictorio tendente por un lado a exponer y por otro a ocultar. San Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*, le da un matiz muy acertado a la palabra ‘monstruo’, al mantener que éste “no se realiza en contra de la naturaleza, sino en contra de la naturaleza conocida.” El aspecto desconocido de Erauso, es el que a la vez que genera la casi irresistible atracción de su figura la protege de cualquier ataque a su interioridad, ya que ésta es el secreto que permanece oculto tras las máscaras discursivas, de atuendo y de género. Como Merrim señala, “Erauso’s motivation and interiority [...] even after careful study, still remain elusive, open to speculation” (Merrim, 1994: 201).

Si bien la crítica se ha enfocado con razón en la monja ya como personaje trasgresor de normas, ya como espectáculo barroco, es curioso que se haya desestimado el aspecto casi nómada de la vida de Catalina y sus repercusiones teóricas en la lectura de esta supuesta autobiografía. La cuestión del espacio en *Historia de la monja alférez* ha sido un elemento hasta ahora olvidado por la crítica sobre este texto. Pero es importante recordar que la monja alférez es una mujer que se sitúa en la periferia, tanto por su travestismo, como por el género de su escritura y como por el hecho de que pasa gran parte de su vida en el “Nuevo Mundo”. En el texto emerge un trabajo de delineación de los lugares por los que pasa. Esta empresa topografía, entendida como arte de describir detalladamente la superficie de un terreno, se convierte en *Historia de la monja alférez* en un proceso que posibilita la producción de un espacio para esconder la figura marginal de Catalina de Erauso, la monja alférez. El desplazamiento por los espacios físicos se presenta en el texto, no mediante una observación y reflexión sobre los distintos lugares visitados, sino a través de un registro insistente de la cantidad de leguas recorridas por la monja.

Desde el punto de vista discursivo, el texto se formula como un itinerario fijo cuyas marcas verbales -retóricas, léxicas, gramaticales- parecen dirigirse hacia la demarcación del sujeto. Como ya he señalado, en *Historia de la monja alférez* aparece una insistencia en la enumeración de las leguas recorridas por Erauso en el impresionante viaje que la lleva en América hasta Chile y en Europa hasta Roma. Desde el principio de la obra, y tras comentar brevemente sus orígenes genealógicos y la manera en que se escapa del convento, el texto comienza su viaje de este modo:

“Cortéme el pelo, que tiré, y a la tercera noche, deseando alejarme, partí no sé por dónde, calando caminos y pasando lugares, hasta venir a dar en Vitoria, que dista de San Sebastián cerca de veinte leguas, a pie, cansada y sin haber comido más que hierbas que topaba por el camino” (Erauso, 1986: 12).

Con la obstinación en las leguas recorridas, el desplazamiento por el espacio se ve ligado al cuerpo de Erauso, más cuando se recuerda que hasta antes de su estandarización en el siglo XVIII, la *legua* se refería a la distancia recorrida andando en una hora. El constante desplazamiento, así como las peleas y guerras en que participa, producen además un deterioro físico en Erauso, que según lo que cuenta en la narración tendría el cuerpo lleno de cicatrices. Estas marcas corporales se encuentran en consonancia con el aspecto de monstruo espectacular antes mencionado. Para Ángel Esteban, además, “estas cicatrices, reales, que van más allá de las marcas que dejan en el cuerpo los aceros, convierten la autobiografía de Erauso en una obra en que el travestismo supera el papel jocoso o superficial que posee en muchas comedias del Siglo de Oro” (Estéban, 2002: 57).

La piel marcada por la herida y, por ende, cubierta por el disfraz sitúa el cuerpo de Erauso en un lugar de tensión entre el sujeto y su identidad pública, ya que la geografía personal de la monja alférez se hace ilegible en este espacio. *Historia de la monja alférez* no se trata de la exhibición de la interioridad de Erauso, sino de la preservación del espectáculo. El desplazamiento del sujeto se hace notable en la manera en que el viaje es narrado. Una lectura detallada del texto muestra una experiencia espacial prácticamente reducida a su dimensión numérica. El texto sigue, en líneas generales, una estructura en la que primero se narra la cantidad de leguas recorridas para llegar al lugar de destino, luego se narra un conflicto específico -un duelo, una pelea, una batalla-, y finalmente, debido a la situación cada vez más precaria de Erauso, se describe la salida

del lugar. Los desplazamientos y las aventuras se van repitiendo con pocas excepciones hasta que la monja revela su virginidad.

En este contexto, hay que destacar que un aspecto revelador del texto es la casi total ausencia de los sentidos en la narración: no se huele, no se oye, no se toca--a no ser que sea para guerrear. Al contrario que muchos de los cronistas y escribientes que viajaron a América, Catalina de Erauso no se deja impresionar por lo que ve: ni se fascina por la naturaleza ni proyecta en el paisaje un deseo de explotar o explorar el territorio. El sentido de la vista se restringe a una de sus funciones más mecánicas: medir distancias, lo que hace que el discurso del espacio se vea sometido a una dimensión matemática. Se puede argüir que esta característica se debe a un esfuerzo retórico por otorgarle verosimilitud al texto, que ofrece el recuento de distancias como prueba de la misma. Por otro lado, es de notar que el espacio recorrido de esta manera aparece carente de símbolos, por lo que la apropiación del mismo se hace imposible. El resultado de estas estrategias es que el texto evita todo tipo de expresiones que puedan ser ligadas con la interioridad del sujeto. De este modo *Historia de la monja alférez* se construye como una narración que guarda el secreto de la subjetividad de Erauso. Teniendo en cuenta que en el supuesto momento de escritura, Catalina de Erauso era conocida públicamente por su travestismo, entiendo que la labor de escritura de este texto se convierte en un disfraz que entra a formar parte del espectáculo ideado por la autora. La máscara se construye con una topografía de marcas físicas y textuales: el arte de describir y delinear minuciosamente y hasta el extremo la superficie crea un paisaje que oculta, como ya he dicho, la interioridad de la monja.

Además, la construcción de esta máscara protege al sujeto de la mirada. Los estudios sobre la mirada en el contexto feminista han logrado establecer una relación entre la imagen y las divisiones del poder, insertándolas dentro de una dinámica de estructuras de género. En la figuración foucaultiana, la mirada se puede entender como un medio que constituye un espacio físico de por sí y que configura las diferencias de poder entre los sujetos. Erauso al crear un espectáculo de sí misma abiertamente, por un lado se puede decir que su cuerpo -su superficie- invita a la mirada. Pero al ser ésta una invitación que explícitamente constata la cualidad artificial de la superficie vista, la monja alférez subvierte la estructura binaria implícita en la mirada. El elemento agente que mira es el que se coloca en la posición dominante o del poder. Catalina de Erauso rompe el binarismo al asumir una agencia fuera del mismo: al atreverse a andar pidiendo que la miren evita la perpetua asociación de la mirada con el poder. El paseo de la monja alférez por el escenario deja por lo

tanto de ser un paseo inofensivo.

Al hablar de la manera en que Erauso crea un espectáculo para paradójicamente ocultarse en él, se hace preciso constatar que a lo largo del texto existen marcas de la presencia de una subjetividad, por ejemplo en el uso tanto del femenino como del masculino para referirse a sí misma, lo que denota cierta conciencia de género en la escritura³ o en la expresión de dolor por la muerte de su hermano⁴. Estos momentos son los que posibilitan la lectura de *Historia de la monja alférez* como un texto que oculta un secreto: si la máscara fuera perfecta jamás se intuiría la existencia de una subjetividad tras ella, por lo que dejaría de seducir como espectáculo.

Apariencia, secreto y seducción. En *El otro por sí mismo* (1988), Jean Baudrillard mantiene que la seducción es la única arma posible contra el poder, y que ésta solo puede aparecer en los signos vacíos. Esto debido a que para él “la superficie y la apariencia son el espacio de la seducción” (Baudrillard, 1988: 53). Como hemos visto, tras el disfraz aparece el secreto, lo que para Baudrillard -así como para Erauso- significa el verdadero desafío al orden establecido:

“Las apariencias tienen algo de secreto, precisamente porque no se prestan a la interpretación. Permanecen insolubles e indescifrables... ¿Qué hay más seductor que el secreto?...así como la seducción es un desafío al orden de la producción, el secreto es un desafío al orden de la verdad y el saber” (Baudrillard, 1988: 54).

La estrategia de la seducción es definida por el filósofo francés, como un intento de llegar a la apariencia pura. Al llevar las cosas al orden de lo visible, se crea la posibilidad de escapar del sentido. La seducción, añade Baudrillard, es:

“Estrategia de la ausencia, de la esquivia, de la metamorfosis. Virtualidad de sustitución ilimitada, de encadenamiento sin referencia. Desconcertar, colocar trampas que dispersen el orden del deseo... Desplazar ligeramente las apariencias para llegar al corazón vacío y estratégico de las cosas” (Baudrillard, 1988: 58).

De este modo, la ausencia en sí aparece formulada como la superficie que escapa de cualquier tipo de interpretación y, por lo tanto, no puede ser destruida. Pero ésta no es una estrategia de simple protección ya que conlleva

un desmantelamiento de cualquier agencia del poder que intente configurarla dentro de espacios definidos de antemano. La máscara exime a la monja alférez de cualquier confinamiento por su actitud subversiva de pasar por hombre. Las heridas en la piel de su cuerpo la visten de defensora del Imperio, y como consecuencia hacen que gane el favor del rey. Su virginidad, irónicamente conservada en su convivencia con hombres, le concede la protección del obispo y la bula papal, que le permiten reescribirse como figura pública. La herida y la virginidad perpetúan, de este modo, la desestabilización de la noción de género sexuado iniciada por el acto de vestirse de hombre y funcionar como tal en la sociedad.

Estas marcas exteriores centran la atención en la superficie, dejando intacta la interioridad de Erauso. La escritura de *Historia de la monja alférez* se une a ésta llamada de atención a lo superficial en su carácter topográfico. Por ende, el proyecto de escritura hace ingresar cualquier noción de una subjetividad real en el gran juego de los simulacros. Según la propuesta teórica de Baudrillard, esto implica un proceder esquiva que no se deja tocar por la obsesión hermenéutica de llegar a la verdad desnuda que define cualquier discurso de interpretación. Esta es la ya mencionada estrategia de la seducción, que pone en evidencia la futilidad del intento de capturar 'la verdad':

“En el fondo, todo ya está ahí, en esa desviación maléfica, en la imposibilidad para cualquier sistema de sustentarse en la verdad, de romper el secreto y de desvelar lo que sea” (Baudrillard, 1988: 62).

La subjetividad de Erauso participa de esta estrategia y se hace ilocalizable en la obra, debido a la dinámica de seducción con la que se formula. *Historia de la monja alférez* hace que la figura monstruosa de Erauso se escape del confinamiento gracias a la seducción que conlleva el énfasis ya mostrado en la superficie. Al final de la obra, la idea de escape consciente y autoritario se acentúa por el desdén con que la monja alférez se aleja del público en la famosa pelea con las lavanderas. Su gesto en esta instancia es de nuevo monstruoso tanto por su violencia verbal, como por la manera en que muestra una consciencia de su posición espectacular en la esfera pública.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, J., *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.
CAAMAÑO, J. M., “Sign(ature)s of the Invisible: The Ideologies of *Historia de la monja alférez*”, *Laberinto* 1, 2005; 20-12-06 <www.gc.maricopa.edu/

laberinto/currentissue/caamaño2005.pdf>, p. 26.

ESTEBAN, A., “Introducción”, *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 9-82.

ERAUSO, C. de, *Historia de la monja alférez escrita por ella misma*, Madrid, Hiperión, 1986.

MARTÍN, A. L., “Desnudo de una travestí o la ‘autobiografía’ de Catalina de Erauso”, en *AIH Actas. Irvine 92* (J. Villegas, ed.), Irvine, University of California Press, 1994, pp. 35-41.

MERRIM, S., “Catalina de Erauso: From Anomaly to Icon”, en *Coded Encounters. Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial Latin America* (F. J. Cevallos-Candau et. alii, eds.), Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 177-205.

MUNÁRRIZ, J., “Presentación”, *Historia de la monja alférez escrita por ella misma*, Madrid, Hiperión, 1986.

SAN ISIDORO, *Etimologías*, Madrid, Editorial Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

TODOROV, T., “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios* (M. A. Garrido Gallardo, ed.), Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 31-48.

VALLBONA, R.-G. R., *Historic Reality and Fiction in “Vida y sucesos de la monja alférez”*, D. M. L., Middlebury College, 1981, AAT8220740.

VELASCO, S., *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso*, Austin, University of Texas Press, 2001.

Notas

1) Durante su vida como hombre Catalina de Erauso asumió al menos cuatro nombres: Francisco Loyola, Pedro de Orive, Alonso Díaz Ramírez de Guzmán y Antonio de Erauso.

2) Para una excelente presentación y discusión sobre la problemática relacionada con los manuscritos y la autoría de la obra ver la sección titulada “Los manuscritos, la autoría y las ediciones” en la edición de Ángel Esteban (2002: 25-39).

3) Ya la crítica ha apuntado que quizás esta oscilación se deba al origen vasco de Catalina de Erauso, ya que en vascuence no se distingue entre los géneros masculino y femenino.

4) Cabe notar que casi todos los capítulos de la obra son de la misma extensión, con dos excepciones: el capítulo en el que mata a su hermano y el capítulo en el que revela su virginidad, hecho que también se puede interpretar como un asomo de la interioridad de Erauso y no solo como una estrategia narrativa. Es decir, no se puede entender que la monja elige escribir más sobre esto dos momentos porque importantes para ella -sobre todo en el caso del asesinato de su hermano- y no meramente porque desee conseguir más dramatismo en su escritura.

KHADIJA MENEHBI Y SU *LIBRO DE LA OPRESIÓN*. LA CONSTRUCCIÓN ANGUSTIOSA DE UNA AUTONOMÍA

Katjia TORRES CALZADA
Universidad de Sevilla

El *Libro de la opresión* es un breve relato autobiográfico retrospectivo a 25 años del momento en el que Khadija Menebhi, narra el proceso de encarcelamiento de su marido Aziz Loudy, activista político marxista-leninista, en el Marruecos sometido al “estado de excepción” (1965-1970) y de los atentados contra el rey Hassan II (1971-1972), coincidentes con los diez años del cumplimiento íntegro de su condena (1972-1982). Aziz Loudy y Khadija Menebhi militantes en el movimiento *Ila l Amam* (Hacia delante) constituían una pareja de izquierdas sensibilizada y politizada con pretensión de instaurar un sistema de gobierno en Marruecos que derrocara la monarquía absolutista y personalista de Hassan II.

Dedicado a su hija Fadwa, a la memoria de su difunta hermana Saida y a “nuestras madres” por merecer ser rescatadas del olvido, es un alegato de la trascendencia de la mujer marroquí tradicional y, en su caso particular, un acto de asunción de su condición de mujer, como punto de partida de transformación y superación personal. En las siguientes páginas exponemos en qué forma Khadija consigue emprender su combate particular -a pesar del lastre cultural tradicional patriarcal que arrastra y de sus frustraciones personales, emocionales y afectivas- por la construcción de su propia autonomía, durante los diez años de lucha contra la opresión política y social de su país.

DOS LECTURAS

El *Libro de la opresión* permite hacer una doble lectura, una histórico-política y otra de género gracias al activismo político de Khadija y a la toma de conciencia de su propia identidad a la que esta circunstancia le conmina. Este viaje doloroso al pasado es guiado por la señora Zineb, exponente representativo de las mujeres marroquíes de su generación marcadas por su abnegación, el hilo conductor o “mecanismo” de regreso al pasado de Khadija. Las conversaciones entre ambas y las reflexiones surgidas del intercambio de sus emociones y experiencias abren la puerta al mundo de la mujer en el seno de una familia tradicional marroquí así como nos permite valorar el mérito de Khadija, su entorno familiar, amistades y compañeros de militancia en su empeño de liberarse del régimen de la opresión y el miedo:

“El contacto con la señora Zineb liberó mis recuerdos ocultos y reprimidos. Gracias a ella se abrieron paso hacia delante. Difícil y doloroso regreso. En ese regreso al pasado que la señora Zineb engendró en mí, comencé a hablarme a mí misma, a rememorar esos oscuros y duros años, desde 1972” (Menebhi, 2004: 38-9).

Queremos transmitir en estas líneas en qué forma Khadija consigue emprender su combate particular por la construcción de su propia autonomía, durante los diez años de lucha contra la opresión política y social de su país, a pesar del lastre cultural tradicional patriarcal que arrastra y de sus frustraciones personales, emocionales y afectivas. Khadija define a lo largo de su relato los diferentes estadios y grados de la opresión sentida: en su soledad, en los registros carcelarios, en la arbitrariedad del régimen carcelario y el caciquismo de los funcionarios de prisiones, en el régimen de visitas, en las amnistías a cuentagotas, en la necesidad de acallar el llanto y de disimular el dolor, la angustia, el sufrimiento, el cansancio; en la espera y en el aislamiento; y, por último, en la muerte.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-POLÍTICA DEL MARRUECOS DE LOS AÑOS 70 Y 80

Los datos escasos pero relevantes de las circunstancias y motivos de la detención y encarcelamiento de Aziz Loudy, dibujan el transcurso político, social e ideológico del Marruecos, cuyos aspectos determinantes exponemos para su comprensión:

1. Entronización de Hassan II

En 1961, Hassan II sube al trono como monarca plenipotenciario, dándose inicio a 38 años de un sistema personalista y arbitrario.

2. Los años de excepción (1965-1970)

En 1963 se fabrica un “complot” contra Hassan II con el fin de perjudicar a los dirigentes de la oposición de la izquierda antimonárquica de corte marxista-leninista. El 23 de marzo de 1965 se produjeron graves y violentos disturbios, fruto de la represión estudiantil de la Unión Nacional de Estudiantes de Marruecos (UNEM) de Casablanca que harán que Hassan II instaure el estado de excepción, justificando esta medida como el resultado ineludible de la imposibilidad de constituir un gobierno de unión nacional y de obtener una mayoría parlamentaria. Los años del “estado de excepción”

ocasionaron centenares de muertos y más de 5000 personas arrestadas, secuestradas, desaparecidas y juzgadas. Las detenciones en estos años se suceden y provocan un acercamiento entre los líderes sindicales de izquierdas.

3. 1971, el año de la inflexión de Hassan II.

El 4 de agosto, anuncia cambios en los medios de acción y trabajo que no afectaron, realmente, a los principios de base de la política interior y exterior: reconquistar apoyos populares; llevar a cabo reformas y denunciar conspiraciones; elaborar una Constitución –marco; hacer un llamamiento a los partidos de izquierdas que condicionarán su respuesta en función de la consecución de una Constitución democrática y la celebración de elecciones libres. La extrema izquierda progresista se organizó en torno al grupo ilegal (agosto de 1970) *Ila l-Amam*¹ comenzando a ser detenida y torturada a partir de febrero de 1972.

4. Septiembre de 1972: detención de Aziz Loudy y proceso judicial de agosto de 1973

En el proceso de detenciones indiscriminadas a líderes sindicales iniciado en febrero de 1972 es donde radica la narración de Khadija Menebhi y, en concreto, en el proceso judicial del grupo de detenidos al que pertenecía su hermano Aziz Menebhi y Abdelwahid Belkebir, presidente y vicepresidente,

1) Organización política marxista-leninista marroquí, fundada en 1970 de la mano de Abraham Serfaty, que contaba con una tribuna homónima, y que “pretendía desmarcarse de la ideología de los partidos comunistas árabes, en su mayoría, atascados en el Reformismo de la que existe una manifestación extrema en Marruecos) y en la asunción de la Unión Soviética como “aliada segura y fiel” de los pueblos árabes. Movimiento de resistencia sin compromiso al poder del *Majzen* y a la peor represión a lo largo de los años 70 y 80, conformado por militantes demócratas y progresistas marroquíes defensores de una “democracia verdadera”, que se define por su negación: el fin del sistema del *Majzen* del poder. La democracia verdadera queda definida como la soberanía del pueblo, todos sus militantes la pueden aceptar, ejercida por la “separación de poderes”, término que cuando se utiliza como palabra de orden central, se presta a un compromiso fáctico con la monarquía majzeniana, es decir, conservar el poder ejecutivo, para dejar en manos de las fuerzas políticas y sindicales el legislativo y el judicial. El término “orden” se interpreta por Asamblea Constitucional, gestionado por un Congreso del Pueblo Constituyente fundado en una democracia directa que dará inicio a la reconversión del poder del *Majzen* monárquico en un *Majzen* por el pueblo. Cf; Serfaty, A., « Reflexions théoriques », *Ila l Amam*, nº 8 (déc. 1993), 21-23.

respectivamente, de la UNEM, que los declaró fugitivos y los condenó en rebeldía a cadena perpetua, según datos oficiales.

A partir de esa fecha, se sucederán los diez años relatados hasta la liberación de su esposo el 5 de septiembre de 1982. El 3 de septiembre se retiene a Aziz -resultado de un proceso de ilegalizaciones de agrupaciones políticas y de cese de actividades por decreto, detenciones y penas de cárcel contra intelectuales de izquierdas acusados de complot- y el día 5 será trasladado a la cárcel de Ghliba de Casablanca. La peregrinación diaria de Khadija en los juzgados y en la cárcel desvela el funcionamiento arbitrario de la Administración de Justicia y los diferentes lugares de arresto ilegales o cárceles secretas existentes a lo largo del territorio nacional: Dar el Moqri, Derb Mouley Cherif, Ain Al-Aouda, El Complejo, Kalaat Magnouna, Tazmamart, entre otros. El proceso judicial se inició en enero de 1972 y culminó en septiembre de 1973.

696

“Al cabo de un mes, el Tribunal –aunque todo estaba ya deliberado-deliberó... A las cuatro de la madrugada del 26 de agosto de 1973 nos dieron el golpe de gracia a las familias... A medianoche convocaron a todos: abogados, magistrados y fiscal..., tras el veredicto, leído por el juez: ‘Teniendo en cuenta que..’, ‘considerando que...’ y ‘por dichos motivos...’: ‘Fulano, diez años; Zutano, quince años’... Silencio en la sala. Una eternidad. Y luego, puestos en pie y a una sola voz, el *¡Hasta mañana compañeros! ¡Allí estaremos, lo prometemos!* de los detenidos: el himno adaptado y cantado por ellos en árabe. Todo el mundo se quedó petrificado, incluidos los jueces. Hasta el tiempo se detuvo... Me sentía agarrotada. ¿La política era esto? ¿Y la justicia? Muy ‘nuestra’: ¡diez años por haber osado declararse marxista!”, (*Ibidem*: 72-3).

En los años siguientes, se opera una serie de pequeñas reformas que culminan con los sucesos de diciembre de 1977. La monarquía, tras los atentados de los años 1971 y 1972 se da cuenta de que políticamente está aislada y que sólo cuenta con el apoyo de la oligarquía terrateniente. Para conseguir una mayor estabilidad, se ve necesitada de forzar un pacto político con los partidos del Movimiento Nacional, pacto que conllevaba una ampliación de libertades: supresión de la censura previa y la legalización de partidos. El año 1977 coincide con el cumplimiento de los 5 años de prisión de Aziz Loudy, creando falsas expectativas de su posible liberación, tras la de un “contingente” de presos políticos:

“Esas amnistías en pequeñas dosis, con cuentagotas, eran una forma más de represión sobre los presos y sus familias, una buena manera de `corregirlos`. Desde entonces, aprendí a vivir con ellas; a esperar su liberación antes de cumplir la pena, sin dejar de pensar que tal vez cumpliera íntegros los diez años...¿Por qué no él? ¿En qué se habían basado para la elección? Los beneficiados pertenecían a todas las tendencias: USFP, grupo Balafrech, 23 de marzo, Ilal Amam, etc. Según mi marido, tampoco él ni sus camaradas lo comprendían...Generalmente, era el resultado de acuerdos entre le Poder y algunos partidos políticos, o como consecuencia de la intervención de personalidades, organizaciones internacionales o potencias extranjeras. Ello explicaba las medidas de liberación” (*Ibidem*: 111-2).

El 5 de septiembre de 1982, finalmente, tras el cumplimiento íntegro de su condena, su marido fue liberado.

LA SEÑORA ZINEB: EXPONENTE DE LA SOCIALIZACIÓN DE LA MUJER TRADICIONAL MARROQUÍ

Aunque ella es la única sin familiares presos, Khadija la elige como exponente de ese colectivo de mujeres que han vivido siempre en la sombra y en los espacios privados. Al adquirir el estatus forzoso de madres, esposas, compañeras e hijas de presos políticos, han tenido que salir de sus casas como consecuencia del proceso de conversión y transformación que experimentarán sus vidas por la represión arbitraria del poder establecido. La señora Zineb, una anciana viuda que ronda los sesenta años, como otras muchas de su generación, fue casada por un miembro varón de su familia cuando era una niña de doce años, y educada bajo un estricto sistema patriarcal, en el que el nivel de socialización y de alineación es muy elevado, condicionado por su amor hacia los demás:

“-Mi hermano mayor- me dijo- me casó con un hombre de cuarenta y cinco años. Un excombatiente. Lo hizo muy rápido. Sin pedirme siquiera mi opinión (¿Acaso pedían la opinión entonces?). Mi padre acababa de casarse por tercera vez y nos puso de patitas en la calle: a mi madre, a mis hermanos y a mí. Éramos ocho. Dos de los chicos trabajaban ya; otro se había ido al extranjero a probar fortuna. Así que quedábamos cinco chicas y mi madre. Todas dependíamos de nuestro hermano mayor, Si Mohamed, que acababa de casarse, ¡el pobre! Así que imagínate la situación... En cuanto pedían a una chica en matrimonio la despachaban inmediatamente, fuera cual fuera la edad

del marido. Con tal de que respondiera a algunos criterios básicos: honestidad, trabajo ... Lo esencial para mi hermano era que el marido pudiera garantizar la seguridad material de su hermana. No se juzgaba a un hombre por su guapura o juventud. ¡Si ganaba dinero era el mejor de los partidos!” (*Ibidem*: 32).

Ante la inesperada y traumática situación de convertirse en familiar de preso político, estas mujeres ignorantes de todo, ante una lucha para la que no han sido preparadas, han de comenzar a aprender, a salir de sus casas a superar todos los miedos. La herramienta de la que se van a valer, desde el punto emocional, es la solidaridad entre ellas, un lazo tan fuerte que les permite actuar de manera coordinada y diaria para adaptarse a sus nuevas vidas llenas de decepciones, frustraciones, soledad, angustia, dificultades y desánimos con el único fin de hacer frente al miedo y a la opresión:

“¿Qué nostalgia en mi corazón de esa amistad entre mujeres! ¿Supimos superar nuestras diferencias fruto casi de malentendidos? Todas éramos mujeres. Todas estábamos en la misma situación. La solidaridad debía ser nuestra credencial” (*Ibidem*: 48).

“En ninguno de nuestros encuentros, nuestros viajes juntas, o nuestras discusiones, sentimos ninguna diferencia entre nosotras... entre nosotras existía la armonía. La amistad, la solidaridad y el ideal que compartíamos –nuestra búsqueda y nuestra fe en un mundo mejor- nos unían” (*Ibidem*: 57-8).

Esa solidaridad se observa sobre todo en que todas ellas comparten una misma visión de lo que significa ser una mujer sola en una sociedad como la marroquí:

“Todas nosotras, las mujeres de presos políticos, estábamos en la misma situación de soledad y miseria afectiva. Sin cariño, sin intimidad. Algunas, como yo, habían preferido vivir solas con sus hijos, sin depender de nadie y afrontando la vida y las dificultades que conlleva la situación de mujer sin marido ...: ni divorciada ni casada. Una mujer sola. ‘Provisionalmente’ La provisionalidad duraba más de diez o quince años... Mujer sola: ¡Peligro público! Y, para colmo, no sólo estaba sola, sino que me metía en ‘política’. Y, en nuestro país, la política daba verdadero pavor. Otras mujeres de presos, por el contrario, habían optado por volver con su familia, tratando de encontrar un poco de seguridad y afecto de modo que yo formaba parte de las que habían elegido asumir su ‘aislamiento’, y no éramos muchas” (*Ibidem*: 62-3).

Khadija confiesa, por otra parte, que la asunción de esa socialización ha evitado muchos conflictos familiares y sociales:

“Cuando pensamos en estas mujeres y lanzamos sobre ellas a veces una mirada inquisidora, subjetiva, aunque las creamos crítica, tenemos tendencia a achacarles muchas cosas, a juzgarlas severamente y, en ocasiones, a considerarlas responsables de ciertas situaciones... Mujeres que reproducen el sistema que mantienen y prolongan las tradiciones, que, en su mayoría van en contra de su propia evolución y bienestar. Suegras y madres, en ellas vemos lo que no queremos ser y por ello nos situamos como ‘mujeres al margen’. Cuando son madres de hijo varón, se convierten en mandatarias de un patrimonio cultural, reproductoras y guardianas de esa cultura. En su situación no podían ser otra manera. El miedo al cambio paraliza” (*Ibidem*: 143-4).

A esta situación de soledad y miseria afectiva se le añade la incompreensión por parte de los propios maridos presos con respecto a sus esposas, madres e hijos. La actividad política hace que las mujeres sean víctimas de los enfrentamientos de sus maridos al repercutir en sus vidas íntimas y en las relaciones de su entorno social cercano. La misma vida carcelaria de los hombres les obligó a considerarlos lo primordial en sus vidas y a aprender a ser moralmente independientes.

KHADIJA MENEHBI, ESPOSA DE PRESO POLÍTICO: LA LUCHA POR LA CONSTRUCCIÓN DE SU PROPIA AUTONOMÍA

Khadija, en ese sentido es el contrapunto que equilibra el papel social de estas mujeres con una experiencia vital francamente valiente en la sociedad que le ha tocado vivir. Se define por sus actos, sus reflexiones, su lucha personal y su filosofía vital, que podría resumirse en la necesidad de ser sincera con una misma para llegar a saber quién es, quererse para poder amar y así encarar el miedo y enfrentarse a la opresión, sea del género que sea.

“...a lo largo de mi vida he tenido la impresión de carecer de experiencia, o de no haber sabido aprovecharme de ella, o ... La experiencia, en este país en que la vida –social, conyugal, profesional- es durísima, carece de valor, igual que la aptitud, la resistencia, la fidelidad, el amor, la paciencia, el respeto, la dignidad y...Palabras vacías de contenido. Valores que no tienen sitio en una sociedad en la que las relaciones se basan en la ganancia, el arribismo y el oportunismo, y regida por un sistema cuyo objetivo es convertirla en una

sociedad rapaz. No hay lugar para lo humano; ni para el amor, ni para el respeto al otro, ni para la tolerancia...” (*Ibidem*: 35).

“¡No basta con estar comprometido políticamente o ser preso político para ser diferente! Hay que luchar permanentemente contra las influencias de la niñez, la educación, la cultura machista... Y eso un hombre no puede superarlo solo, aunque tenga una profunda conciencia política. Es necesario que la mujer cuestione a diario sus actos para ayudarlo a solucionar, a superar el impacto de las secuelas de la educación y la socialización. En una sociedad patriarcal no es fácil...” (*Ibidem*: 37-8).

Nacida en Marrakech en 1948, fue profesora de matemáticas y de filosofía. Militó en la UNEM durante la década de los 70, así como en el seno de la Unión Marroquí del Trabajo (UMT). Es miembro de la Asociación Marroquí de Derechos del Hombre (AMDH), miembro fundador del Fórum Marroquí por la Verdad y la Justicia (FMVJ), miembro fundador de la Izquierda Socialista Unificada (GSU), cofundadora de la revista *Al-Joussour*, prohibida por las autoridades marroquíes en 1983.

Sustrayéndonos de los fríos datos oficiales, Khadija lleva consigo un trasfondo cultural sumamente interesante por los ancestrales orígenes de su familia. Su madre, Fakhita Filali, era hija de un verdadero patriarca perteneciente a la cofradía religiosa de los Derqawa de Marruecos (siglo XVIII d.C), una de las más puritanas y rigoristas del Islam marroquí, con prácticas severas, propias de derviches exaltados. Es considerada como la cofradía más representativa de las aspiraciones del pueblo beréber y constituye el partido de la oposición sistemática al gobierno².

2) El Marruecos previo a la Colonización Europea del siglo XIX d.C. conocía una forma de gobierno inestable. Bajo los Protectorados, el sultanato siguió existiendo, pero como forma subsidiaria a la Residencia franco-española entre 1912 y 1956. El potencial político de estas hermandades era considerable. Solían desempeñar el papel social de árbitros en disputas, proporcionaban asistencia a los mercaderes que se movían por sus dominios y, a cambio, recibían una ofrenda proporcional a la ayuda dada. Se repartían por todo el territorio, de preferencia en los puestos fronterizos tribales donde podían ser más útiles. El sultán Abdelaziz, tras los acuerdos de 1901 y 1902, en virtud de los cuales Francia ocupó varios oasis ubicados en las fronteras argelino-marroquí, se ganó el descrédito y la impopularidad de sus súbditos, puso en riesgo el *Majzen* o Poder del Sultán, al violar el cumplimiento de su función como Encomendado para cumplir el mandato de Dios- *Amir Al-Mu'minin*-, es decir, abandonar su vocación de Yihad. El pueblo manifestó su predilección por su hermano mayor Muley Hafiz (1908-1912),

Sin romper la costumbre, Fakhita Filali aceptó el marido que su padre eligió para ella y vivió prisionera de la fuerte tradición feudal de su familia política:

“Su matrimonio la sumergió en una familia feudal, en donde se vio prisionera de sus tradiciones. Sumisión a la suegra, al suegro y a los cuñados también. Toda la familia del marido manda en la mujer, la dirige y dice la última palabra. La suegra administra el consumo familiar cotidiano; vela por el ‘bienestar’ de toda la familia; y manda sobre las mujeres: hijas y nueras, aunque de forma diferente. La mujer del hijo generalmente es del mismo linaje, y si no, es una extraña al grupo. Y la extraña no es siempre querida, se prefiere el matrimonio endogámico. El suegro ocupa el lugar del hijo cuando éste sale a trabajar. En caso de ausencia del suegro, será un cuñado el que lo haga. DE una forma u otra, las mujeres están siempre bajo la autoridad del varón. Así es como vivía la familia de Fakhita” (*Ibidem*: 126).

Khadija, influenciada de la educación pública que le proporcionó su entorno familiar, se convirtió en una mujer ingenua e ignorante en algunos aspectos que más tarde descubriría a tenor de las circunstancias. Se casó con su primo materno, Aziz Loudy, en la ciudad de Rabat donde residía, cayendo igualmente presa de algunas imposiciones tradicionales:

“Mi marido es primo mío por parte de madre... su madre es tía de la mía, así que él y mi madre son primos hermanos. Nada más casarme ya no podía seguir llamando a mi suegra ‘tía’, como antes. ‘Yo ya no soy tu tía’, me dijo, ‘a partir de ahora soy tu suegra y tienes que llamarme Lala!’. No me

poderoso en la zona de Marrakech, donde fue proclamado sultán el 16 de agosto de 1907. Entre sus opositores destacaron: Bu Hmara, quien consigue mantener su autoridad en el nordeste del país seis años (1903-1909) y el sultán de las montañas, Ahmed b. Mohamed Ar-Raysuni, gobernador del Yebala y caid de El-Qsar. Alfaquí convencido de ser el emir del Yihad. Dominó todas las tribus desde Tänger a Lukus. Fue nombrado por Bu Himara gobernador de las tribus del noroeste. Su dominio fue corto, pero provocó cambios durables. Asumió el Yihad contra el extranjero. Su centro neurálgico era Taghzout, en el Rif central, ciudad inexpugnable que le dio el apelativo de “sultán de las montañas”. Su deseo era ser jalifa y sultán de Tetuán, actuar como virrey, lo que nunca pudo conseguir. Fue contemporáneo de Abdelkrim el Jattabi y rival. Jattabi, tras la victoria de Anual, se erigió como el verdadero jefe del Yihad. Jattabi capturó a Raysuni, el bandido teólogo, en Taghzout.

quedaba más remedio, de modo que empecé a llamarla así, y Sidi a mi suegro. Al casarme se convertían en mis superiores, les debían que me hubieran elegido para su hijo” (*Ibidem*: 126-7).

Khadija, madre de Fadwa (1972) y Asaad (1983), tenía varios hermanos, Bahía, Malika, Aziz y la siempre recordada Saida Menebhi³, quien le inspiró al cantautor marroquí Said el Magribi la canción “Saida”, convertida en himno de la canción protesta en Marruecos, y que inspiró a otros grupos, entre ellos Nas al Ghiwán (*Ibidem*, 16). Conoció la arbitrariedad del sistema carcelario de su país por lo que decidirá desempeñar un papel activo en defensa de los presos políticos. En ese momento acababa de dar a luz a su primogénita Fadwa, viéndose obligada a dejarla al cargo de sus suegros en Tánger temporalmente durante el año que estuvo interna en el Centro Pedagógico Regional (CPR), que abandonará al finalizar el curso 1972-3. Con una niña de apenas un año, se traslada a Casablanca, en cuya cárcel central internaron a su marido y en donde aprenderá, en los tres años que residió, el significado de ser una mujer sola, en el Marruecos de la época:

702 “La prisión me enseñó a vivir sola, a ser autónoma y a defenderme. La posibilidad de afrontar en solitario la vida se me ofreció a mi pesar... La soledad me ayudó en mi toma de conciencia de mujer. Mis padres, al principio... me propusieron que volviera con ellos, para facilitarme la vida. Después comprendieron mi negativa y respetaron mi deseo de vivir sola” (*Ibidem*: 64).

“La familia de mi marido me quería bajo su tutela. Mientras que mis padres eran muy comprensivos, ellos, en los comienzos del período de encarcelamiento, me consideraban el elemento subversivo. ¿Acaso no es la mujer la fuente de todos los males, Satanás? Pero es la que debe velar por las costumbres y la responsable de la buena marcha del hogar... Si ocurre algo que altere su buen funcionamiento, es que la mujer no sabía cumplir su papel. ¡Si algo malo sucede la culpable es ella! Luego yo era la ‘responsable’ de la detención de su marido. Si hubiera sido una mujer como es debido, habría

3) Nacida en 1952, en Marrakech, militó en la UNEM, la UMT y en Ila l Amam. El 16 de enero de 1976 fue secuestrada y torturada en el célebre centro clandestino de tortura de Derb Mouley Cherif de Casablanca. Fue juzgada en enero de 1977 bajo la acusación de atentar contra el Estado y será condenada a 7 años en prisión. Morirá en prisión tras 34 días de huelga de hambre a los 25 años de edad.

sido capaz de ‘llevar a mi marido por el buen camino’. Retener al marido es tarea de la mujer” (*Ibidem*: 75-6).

La relación entre ella y su marido, desde sus comienzos fuera de las pautas aceptables socialmente hablando,—ella contaba con 23 años de edad—, ya tuvo que afrontar las primeras presiones y a Khadija le sirvió para emprender con más facilidad su lucha personal contra la opresión arbitraria:

“Quisimos ser artífices del cambio. Nada de matrimonio tradicional ni de dote. Nos casamos siendo aún estudiantes. La nueva generación de los años 70. Me quise liberar de la familia, de las tradiciones... de tantas y tantas cosas... La oleada de ideas nuevas nos arrastró en su torbellino. Quería ser la mujer total: la que elige su destino, el hombre con el que vivir... El amor y la política estaban a la orden del día. Así fue como iniciamos nuestro camino: sin nada. Éramos dos, con eso bastaba. Construíamos nuestra vida siguiendo el camino más duro, en una sociedad tradicional represiva en la que cualquier cambio es muy difícil. El amor procura el placer a la vida, y el compromiso político le añade un gusto que no se encuentra en otra parte. Lo pagaríamos muy caro: la brutal separación”, (*Ibidem*, 67).

Superado el primer escollo de la separación, la adaptación a su nueva vida en Casablanca, decidió integrarse en la acción conjunta y solidaria de las mujeres familiares de presos políticos y colaborar con los mismos presos, sirviendo de enlace:

“...mi marido me escribió una carta pidiéndome que me pusiera en contacto con sus camaradas para obtener información sobre la escisión y formación de los grupos A y B, que se convertirían después en Ila I Amam y 23 de marzo. Nunca me llegó esa carta. La pillaron en un registro... Cuando al día siguiente llegué al locutorio, mi marido estaba muy preocupado. Tenía mucho miedo por mí. Si la carta llegaba a manos de la policía, me arriesgaba a pasar un mal rato. Estaba muy claro, yo servía de enlace entre los detenidos de la cárcel y los militantes todavía en libertad, es decir, mi hermano” (*Ibidem*: 90).

Correr estos riesgos los justifica ella en el amor que sentía por su marido, su hija, sus hermanos, su país sin darse cuenta del proceso de alineación que estaba experimentando y que estaba arriesgando su vida a pesar de las

consecuencias evidentes que conllevaba su decisión:

“Diez años. Una carrera que solo cesaba por la noche cuando dormíamos. Olvido total de un ritmo de vida normal y regular. Vivir al ritmo de las visitas. Todos los viernes de Dios. Me había adaptado a su cadencia: mi diapasón y mi metrónomo. Diez años. De no pensar en ti misma, en tu persona. Sólo en que eres mujer de un preso. Político. Lo que él necesitaba, lo que pedía, lo que deseaba...Casi nunca pensaba en mí...Por ello, pasaba buena parte de mi cuerpo leyendo periódicos, revistas, etc., haciendo informes, resúmenes... Había que `poner al día´ la información del preso, hacerle vivir, en la medida de lo posible, al ritmo de la sociedad.” ...La mayor parte del tiempo me la pasaba sola, prosiguiendo un diálogo imaginario con él. ¿Le gustaría esto? ¿Le parecería bien aquello? ¿Qué estará haciendo ahora?...” (*Ibidem*: 81-83)

Paradójicamente su proceso de alineación era doble, puesto que su opresión se teñía de diversos matices. A las mecanismos de represión a los que se veía sometida de la mano de instituciones penitenciarias, poder policial y judicial, y ante lo que ella siempre mantuvo la conciencia de su identidad individual, no asimilable a la de cualquier otra persona de su entorno familiar más próximo, contrariamente a la opresión que la sometía el amor, ella no quería ofrecer ningún tipo de resistencia, muy consciente de la dependencia vital, casi ontológica, de su marido preso.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El *Libro de la opresión* no es un relato de tintes autobiográficos único en su especie, queda englobado en lo que se conoce en la literatura producida en Marruecos como “Literatura carcelaria”, género, desgraciadamente prolijo dada la naturaleza de la historia del Marruecos de la segunda mitad del siglo XX, marcada por la opresión de la monarquía absolutista de la dinastía alauí, como se puede deducir de los siguientes títulos, los más significativos
BAROUDI, Abdellah, *Le Maroc : ou la mémoire de l'exil*, l'Harmattan, Coll. Ecritures arabes, Paris, 1979.
BENABDERRAZIK, Nadia, *L’Affaire Benabderrazik*, Tarik Editions, Casablanca, 2002, 218 p.
BEN JELLOUN, Tahar, *Cette aveuglante absence de lumière*, le Seuil, Paris, 2000.
BENNOUNA, Rabea, *Tazmamart côté femme*, addar al alamia lil kitab, Casablanca, 2003.

- BOUKHARI, Ahmed, *Le Secret Ben Barka et le Maroc. Un ancien agent des services spéciaux parle...*, Michel Lafon, Paris, 2002.
- BOUISSEF REKKAB, Driss, *A l'ombre de lalla Chafia*, l'Harmattan, Coll. Ecritures arabes, Paris, 1989.
- BOUREQAT, Ali, *Dix-huit ans de solitude*. Tazmamart, récit recueilli par François Tibaux, Michel Lafon, Paris, 1993.
- BOUREQAT, Midhat-René, *Mort vivant. Témoignage*. Rabat 1973-Paris 1992, Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 2000.
- CHARAF, Maria, *Etre, au féminin*, Editions la Voie démocratique, Casablanca, 1997.
- DAURE-SERFATY, Christine, *Rencontres avec le Maroc*, publié en 1986 sous le pseudonyme de Claude Ariam, la Découverte, Paris, 1993.
- DAURE-SERFATY, Christine, *Tazmamart. Une prison de la mort au Maroc*, Stock, Coll. Essais et documents, Paris, 1992.
- DAURE-SERFATY, Christine et SERFATY, Abraham, *La Mémoire de l'autre*, Stock, Coll. Au vif, Paris, 1993, 336 p., réédité à Tarik Editions, Coll. Témoignages, Casablanca, 2002.
- DAURE-SERFATY, Christine, *Lettres du Maroc*, Stock, Paris, 2000.
- DE BOER, Sietske, *Les Années de plomb, chronique familiale marocaine de 1913 à 1999*, Bulaaq, Hollande.
- DIOURI, Moumen, *Réalités marocaines : la dynastie alaouite, de l'usurpation à l'impasse*, l'Harmattan, Paris, 1987.
- EL BOUIH, Fatna, *La Torture au féminin. Enfentement dans la douleur*, édition bilingue, Coll. Que sont-elles devenues ?, Rabat, 2000, 32p, réédité sous le titre : *Le Tortionnaire en déroute*, Synergie Civique, Rabat, 2001.
- EL RHOUL, Abdelamjid, *Le Calvaire des Marocains en Algérie*, Imp. el joussour, Oujda, 2002.
- EL HACHEMI, Mustapha, *L'Ombre du silence*, l'Harmattan, Coll. Ecritures arabes, Paris, 1998.
- EL OUAFI, Ahmed, *Opération Boraq F5 16 août l'attaque du Boeing royal*, témoignage recueilli par François Trofet, Tarik Editions, Coll. Témoignages, Casablanca, 2004.
- JAMAI, Khalid, *1973. Présumés coupables*, Tarik Editions, Coll. Témoignages, Casablanca, 2003.
- LAABI, Abdellatif, *L'Arbre de fer fleurit*, Ed. P.-J. Oswald, Paris, 1974.
- LAABI, Abdellatif, *Le Règne de barbarie suivi de Poèmes oraux, précédé de Lettres de prison*, Inéditions Barbare, Paris, 1976.
- LAABI, Abdellatif, *Chroniques de la citadelle d'exil*. Lettres de prison, Inéditions

Barbare, Paris, 1978

LAABI, Abdellatif, *Histoire des sept crucifiés de l'espoir*. Oraisons marquées au fer rouge, Ed. de la Table Rase, Paris, 1980.

LAABI, Abdellatif, *Sous le bâillon, le poème: Ecrits de prison (1972-1980)*, l'Harmattan, Paris, 1981, 187 p., réédité aux imprimeries al maarif al jadida, Rabat, 1983.

LAABI, Abdellatif, *Le Chemin des ordalies*, Denoël, Paris, 1982, 203 p. réédité sous le titre *Le Fou d'espoir ou le chemin des ordalies*, Eddif, Casablanca, 2000.

LAABI, Abdellatif, *La Brûlure des interrogations*, entretiens réalisées par Jacques Alessandra, l'Harmattan, Coll. Littéraire, Paris, 1985.

LAABI, Abdellatif, *Discours sur la colline arabe*, l'Harmattan, Coll. Ecritures arabes, 1985.

LAABI, Abdellatif, *Les Rides du lion*, Messidor, Paris, 1989.

LAABI, Abdellatif, *Un Continent humain*, entretiens avec Lionel Bourg et Monique Fischer, Ed. Paroles d'aube, Paris, 1997.

LAMANI, Abdellah, *L'Horreur*. «L'aide Humanitaire Internationale au service de la terreur», P. M.L., s. l., 2003.

MDIDECH, Jaouad, *La Chambre noire ou Derb Moulay Chérif*, Eddif, Casablanca, 2000.

MENEBHI, Khadija, *Morceaux choisis du livre de l'oppression*, Editions Multicom, Rabat, 2000.

MENEBHI, Saida, *Poèmes, lettres et écrits de prison*, Editions du C. L. C. R. M., Paris, 1978, 130 p., réédité sous le titre *Poèmes. Écrits. Lettres de prison*, Editions Feed-Back, Rabat, 2000.

MERZOUKI, Ahmed, *Tazmamart. Cellule 10*, Tarik Editions, Paris-Méditerranée, Casablanca, Paris, 2000.

OUFKIR, Fatéma, *Les Jardins du roi: Oufkir, Hassan II et nous*, Michel Lafon, Publisud, Paris, 2000.

OUFKIR, Malika et FITOUSSI, Michèle, *La Prisonnière*, Grasset, Paris, 1999.

OUFKIR, Raouf, *Les Invités. Vingt ans dans les prisons du Roi*, Flammarion, Coll. Documents, Paris, 2003.

RAIS, Mohammed, *De Skhirat à Tazmamart: retour du bout de l'enfer*, Afrique-Orient, Casablanca, 2003.

SERFATY, Abraham, *Le Maroc du noir au gris*, Syllepse, Paris, 1998, 168 p. Dans les prisons du Roi, entretien avec François Salvaing et Myriam Barbera, Scandéditions-Ed. Sociales, 1992.

- SERFATY, Abraham / ELBAZ, Mikhaïl, *L'insoumis. Juifs, Marocainset et rebelles*, Ed. Desclée De Brouwer, Coll. Midrahsh, Paris, 2001.
- SERHANE, Abdelhak, «*La chienne de Tazmamart*», in Nouvelles du Maroc, Paris-Méditerranée, Paris, 1998, rééditée à part dans les éditions Paris-Méditerranée, Paris, 2001, 47 p.
- Kabazal. Les emmurés de Tazmamart*. Mémoires de Salha et Aïda Hachad, Tarik Editions, Coll. Témoignages, Casablanca, 2004.
- TRIBAK, Abdelaziz, *La Lumière de l'ombre*, Saint-Germain-des-Près, Coll. Chemins profonds, 1986.
- VIDAL, Sara, *Le Jeu du pendu*, l'Harmattan, Paris, 1990.
- YATA, Ali, *Lutttes derrière les barreaux*, Editions Al Bayane, T. 1, Coll. Mémoires et documents, Casablanca, 1997.

Estas obras constituyen los testimonios indispensables para la reelaboración de la historia contemporánea correspondiente a lo que se conoce, eufemísticamente hablando, como “Años de Plomo” de Marruecos. Sus autores son personas anónimas, políticos, estudiantes, personas comprometidas y con conciencia de ser individuos con derechos inalienables que se ven oprimidos por un sistema político tiránico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENDOUROU, Omar, *Le Régime Politique Marocain*, Rabat, Dar Al-Qalam, 2000.
- LAGARDE, M., *Clases feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*, IAM, Consejería de la Presidencia, Sevilla, 1999.
- LÓPEZ GARCÍA, B., *Marruecos político. Cuarenta años de procesos electorales (1960-2000)*, Madrid, CIS, 176, 2000.
- LÓPEZ GARCÍA, B., *Marruecos político. Cuarenta años de procesos electorales (1960-2000)*, Madrid, CIS, 2000.
- MENEBHI, Kh., *Libro de la opresión*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2004.
- MOUMEN, D., *La realidad de Marruecos. La dinastía alauita: de la usurpación al atoladero*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1988.
- PERRAULT, G., *Nuestro amigo el rey*, Barcelona, Plaza y Janés/ Cambio 16, 1991.
- RODRÍGUEZ MENÉNDEZ, M. C., *Configuración del Género en los procesos de socialización*, Oviedo, KRK, 2003.

FILOSOFÍA EN FEMENINO: MARÍA ZAMBRANO Y LA TRANSFORMACIÓN DEL PENSAMIENTO

Tamara VANUCCI

Università dell'Insubria

(Traducción de Cristina Parrales Amuedo)

Una reflexión sobre la filosofía de María Zambrano supone inevitablemente concentrarse también un momento en el peso que tienen las intervenciones femeninas en el campo de la filosofía. El tema, además de reivindicar el derecho de las mujeres a ocuparse de filosofía, toca un punto clave dentro del panorama de la dimensión filosófica femenina: de hecho la primera verdad que resulta evidente es que, como escribió Michela Pereira, se asiste a una exclusión de las mujeres del sector, que parece ser un mero derecho masculino (Pereira 1991:98); y el elemento todavía más relevante es la falta absoluta de una tradición de filosofía en femenino. Y una de esas pocas veces en las que la voz femenina ha conseguido superar el muro de la indiferencia o peor aún de la exclusión, explica Elena Laurenzi (Laurenzi 2005:11), una de las más conocidas e importantes estudiosas del pensamiento de Zambrano, no ha sido suficiente para convertirse ni en memoria ni en tradición. En este sentido se pueden considerar deslumbrantes la escritura y el “método no metódico” (Mortari 2006) de la pensadora española. Como se sabe a ella no le gustaba ser llamada filósofa, prefería hablar de sí con una acepción más neutra como “autor”; un término más espontáneo, neutro exactamente y no necesariamente masculino o femenino; “Neutro -dice Zambrano- porque está más allá y no más acá de la diferencia existente entre hombre y mujer” (Zambrano 1971: 10).

No son pocos los textos en los que la pensadora afronta el problema de la diferencia y la relación entre ambos sexos, aunque todavía hoy estos textos no resultan estar entre los más conocidos, no sólo a causa de la censura que golpeó muchas de sus obras, sino y sobre todo, en este caso, por culpa de los aspectos tan incómodos que un tema como este generaba dentro del sistema del pensamiento hegemónico, dominado por el método masculino. En el análisis de las diferencias entre los dos caminos, el masculino y el femenino, Zambrano es clara, no da lugar a malentendidos. Ante todo, pensando en una filosofía en femenino admite abiertamente su propia aversión contra el feminismo: “No fui feminista, fui femenina: no cedí” (Zambrano/Trenas 2003). El feminismo es para María una “guerra patética” porque busca la igualdad con los hombres

y “pide su propio lugar en este mundo, en el mismo nivel de realidad que los hombres”. La reflexión sobre la relación entre la mujer y la historia se articula a veces en su reseña Zambrano (1947: 58-69) sobre el libro *Grandeza y servidumbre de la mujer* de Gustavo Pittaluga, escritor sudamericano. La reseña comienza con una amonestación sobre el argumento en cuestión, siendo esta mal puesta. No es de hecho objeto alrededor del cual se pueda articular una discusión política para intentar eliminar las diferencias de género y obtener la igualdad; al contrario el pensamiento debe desarrollarse alrededor del plano en el que estos se encuentren con su verdadero ser. Antes de la “época del desencanto”, aquella en la que, para entendernos, se forja la objetividad, la mujer ocupaba un espacio sagrado, que estaba además construido gracias a la fuerza de voluntad del hombre. Pero al reivindicar su propio lugar en el mundo de la objetividad masculina, a través de la afirmación de la igualdad de derechos, la mujer acaba perdiendo el poder enigmático y sagrado que le es propio; así pues no es necesario tender al feminismo, sino a la feminidad. Este es el lugar de mediación entre “este mundo”, el de la razón masculina que se inscribe en el contexto del mecanicismo histórico y el otro mundo, el mundo de lo simbólico, de la imaginación, del claro, suspendido entre la luz y los abismos.

Sin embargo es en esta dimensión simbólica en la que “el autor” reencuentra el auténtico “saber del alma”. Esta forma del saber yace en una articulación diferente del pensamiento, que va más allá del imperialismo de la razón y de la abstracción y se concentra en la facultad de sentir la vida y así pues de vivirla. No hay en esto pretensión alguna de “compreensión” del mundo por parte de las mujeres, sino la constatación de una actitud femenina ordinaria que les confiere ese “plus”; esto nace de la capacidad intrínseca de ser por y para el amor, así sin más. Se trata de una elección hecha desde el amor, más allá de las dinámicas culturales e intelectuales que han señalado la historia. Es entonces una opción incómoda, perdedora desde el punto de vista de la superficie histórica y sociológica. La mujer es una criatura ilógica, indefinida intelectualmente, cuya gran posibilidad no está, banalmente, en su facultad de procrear, sino en la de “expresarse a sí misma”. La expresión de sí misma para Zambrano viene a través de la expresión propia del amor, de la capacidad de crear en el amor y entregarse al amor. De aquí viene su predilección por aquellas mujeres que con su entrega al amor han sabido ser un nuevo paradigma de lectura para el mundo: algunas de las figuras sabias para ella son la Virgen María, Safo, Antígona, Diotima de Mantinea, Eloisa, Santa Teresa, Niña de Galdós y la monja Mariana Alcoforado. No hay por parte de

ellas pretensión alguna de someter el mundo al poder de la razón, sino la pura e instintiva capacidad de elegir estar de parte del amor; estas están fuera de los esquemas racionalistas y académicos del mundo filosófico masculino y llegan a ser portadoras de una creación que se expande a ambos lados de la lógica, nunca en su interior. “L’amore conduce alla resa; esige un sacrificio, il sacrificio unico e vero” (Zambrano 1991: 251). La condición de la mujer, debido a su convivencia con la esfera no visible, visceral y por su íntima capacidad de ser “alma”, es “atópica”, porque se proyecta necesariamente fuera de la dimensión del espacio y del tiempo, dota de la razón. En este “sin lugar”, es decir en su proyección atópica del saber, la mujer puede crear, incorporando a la vida el objeto mismo de su creación al que continua a dar vida; estas mujeres, escribe Zambrano, eligen “de no querer desprenderse de su sentir”¹. Esta situación atópica del saber lleva a la mujer a vivir el alma propia.

La mujer ha sido algo también por sí misma (...) se ha expresado a sí misma. Y decir que la mujer se ha expresado a sí misma, vale tanto como decir que ha expresado su amor. La mujer al expresarse (...) lo que muestra a diferencia del varón es el alma. (...) El hombre es instinto desmedido e insaciable (...) es también (...) razón que pretende insaciable descubrir las leyes de la creación. La mujer es alma, y el alma es cautiva, es esclava. (Zambrano 1940).

Al contrario, el hombre moderno que no es alma, a parte de algunas excepciones que ella cita expresamente como S. Juan de la Cruz, Agustín, o Séneca, es incapaz de captar la unidad intrínseca del universo. En *El hombre y lo divino* escribe que “una de las incapacidades del hombre moderno es de haber perdido de vista la unidad última del universo, donde sólo ve cosas inanimadas o materia informe que en gracia de su razón llegan a tener un orden y un sentido.” (Zambrano 1991: 18).

Más en profundidad, en una de las conferencias en la Universidad de S. Juan de Puerto Rico en 1940 dice:

1) M. Zambrano, “La mujer en la cultura medieval”, (conferencia de la filósofa en la Universidad de S. Juan de Puerto Rico en 1940). En aquel año Zambrano hizo varias conferencias sobre el tema “Las Mujeres en la cultura” cuya síntesis fue publicada en la revista «Ultra» el mismo año (n.45, 1940, p. 275-278).

Lo primero que encontramos en los orígenes del mundo occidental es la radical divergencia entre el hombre y la mujer. (...) El hombre se defiende por la filosofía, es decir, racionalmente (...) lo esencial del hombre es ser lugar del Universo donde se revela la verdad. Más la mujer permanece esencialmente al margen de esta actividad y su vida permanece fundamentalmente adherida a la naturaleza (...) es continuidad de la sangre, cohesión social (...) es lo más parecido a lo inmutable, es decir a lo natural. (Zambrano 1940).

Se comienza así a delinear más claramente lo que para Zambrano significa hacer filosofía por parte de la mujer. Su filosofía en femenino conlleva una radical transformación del pensamiento. Un pensamiento, para Zambrano, es “bello” cuando está “incompleto”, cuando no es desvelado en su totalidad y por tanto cuando mantiene su secretismo intrínseco. Esta permanencia del pensamiento en la dimensión auroral de la filosofía, en la que la palabra es creadora y fundadora de lazos, a través de una operación completamente simbólica, consiente a la filosofía reaccionar de forma radical sin los vínculos que una presunción de verdad racionalista imponen y así llega a considerar justo intervenir sobre un terreno de lucha, encuentro y conflicto generado en la luz o mejor aun en la claridad, si citamos a Zambrano, de los cortes, cesuras y encuentros que caracterizan el “modus operandi” de la escritora. Su pensamiento rompe todos los esquemas, que ella deconstruye con un comportamiento inclinado hacia la pasividad; esta surge de la experiencia de lo imposible y restituye a la filosofía su dimensión auténtica y originaria. De este modo se realiza el paso fundamental que alimenta sus reflexiones: es decir “la transformación de lo sagrado a lo divino, [...] la transformación de aquello que es visceral, oscuro, pasional, perennemente oscuro, pero aspira a ser salvado por la luz” (Zambrano 1997a: 130). Y en este proceso de transformación de carácter simbólico en el que las mujeres se encuentran, haciéndose huéspedes y receptoras de lo que puede llegar al mundo, se desvela el carácter femenino del amor. La entrega al otro, exclusiva de la mujer, conlleva una actitud de enamoramiento hacia la realidad y los objetos que la constituyen: conocer significa para ella quedar prisioneros y extasiados, explorando el “logos que fluye por las vísceras”. Y en esta aproximación el cuerpo desempeña un papel fundamental; es el lugar en el que convergen las fuerzas sagradas de la materia. No es cárcel del alma sino su sede, es fuente de creatividad y trascendencia. Así pues, la mujer no es una criatura irracional, sino racional de otro modo, con un uso distinto de la razón con respecto al del hombre. No de forma demasiado diversa la antropóloga Ida Magli (Magli 1996: 39) sostiene que la

mujer, por su propia conformación, está en comunicación con lo divino, con lo simbólico podríamos añadir, y es capaz de hacerse médium entre el mundo terrenal y el celeste, entre lo sensible y lo suprasensible. Ella, con su fisiología cíclica, su entrega es “naturaliter” en comunicación con el “mysterium”, con el “tremendum” del cual, como las profetas, se hace interprete.

El hombre crea objetivamente, yendo más allá de sí mismo y de su particular modo de sentir; universaliza sus sensaciones. La creación femenina, por otro lado, está estructurada en la vida, incorporada en esta; en este caso el objeto creado no destruye al sentimiento, sino que lo vivifica, porque la mujer “siente” su propia creación y a través de un lenguaje simbólico le da la vida, lo cuida.

Elena Laurenzi en su ensayo sobre el *Sapere dell'anima in Zambrano e Ortega y Gasset* toca con gran sutileza las implicaciones correlativas a una filosofía que, como la masculina, en nombre de la objetividad sacrifica la relación vital con las cosas. En este caso Laurenzi habla de un instinto, propio del hombre, de expandir su propia voluntad de potencia, una vez que se haya librado de cualquier deuda hacia lo que lo rodea. La misma imagen que el hombre se hace de Dios es la de un Dios masculino, solitario, creador a partir de la nada, al que se le confía naturalmente la mentalidad filosófica occidental. Laurenzi escribe además que el hombre, llevando a cabo actos memorables y grandes obras, manifiesta “l'impulso maschile a lanciarsi fuori di sé in un intento di penetrazione nella libertà, di affermazione della propria indipendenza, di conquista del mondo” (Laurenzi en Zambrano 1997b: 30). La mente masculina se orienta hacia la construcción de conceptos y verdad es que deduce con el método lógico y con el principio del “tercer excluido”. *Aut est aut non est; tertium non datur*. Y Zambrano afirma:

El hombre es un animal idealista que vive en un mundo inventado, mientras que la mujer se atiene a lo que hay - Su sexo la liga con el cosmos mientras que al hombre su sexo no le sirve apenas de nada sino de angustia. (...) El hombre sueña con someter la realidad entera a su órbita. Es la raíz guerrera de toda la cultura occidental. Y como no podía ser menos el hombre en su idealismo inventa también a la mujer, e inventa el amor. (...) Es invención suya la mujer amada ideal (...) La mujer es una mujer que corresponde a la idea del hombre. (Zambrano 1940).

Así pues, la imagen de una mujer ideal ha sido inventada y teorizada por el mundo masculino. La idea de la mujer ha sido creada por el hombre

para aniquilar la realidad femenina que tanto le asusta, que es poderosa y no subyugable. Ignorando su fuerza vital, explosiva y real, el hombre se ha creado una mujer honesta y pura sobre la cual poder realzar su propio sueño de belleza y pureza. Sin embargo la mujer en sí, como se explicaba más arriba, en su relación con su sexualidad, sabe referirse a una relación directa con la naturaleza, con los elementos originarios de la vida y con la fuerza del cosmos. Puede ser también concebida como aquella que, no sólo con la vida sino con la muerte, supera la condición de finitud a la cual subyace por el contrario el hombre viviente; incluso él que quiere someter la realidad entera a su esfera de acción.

Y si el hombre tiende a proyectar externamente sus propias actitudes, universalizándolas y haciéndolas impersonales, el mundo de las mujeres, frente a las proyecciones masculinas, ha conservado aquel nicho privilegiado en el que permanece como lugar del misterio, de lo sagrado, de lo divino, o de aquello que debe ser exorcizado por el hombre. La mujer, con la finalidad de oponerse a la asimilación de los ideales masculinos, no puede y no debe ser el verdadero sujeto agente en la historia; se debe atener a la dimensión del mundo doméstico que abraza una realidad más modesta y humilde pero que es también una zona silenciosa, habitada por la fuerza femenina, ligada a la vida y a los hechos concretos y no a los episodios sorprendentes que se escriben en la historia en masculino.

Sin embargo, el hecho de que el hombre tiende a negar que la mujer real es síntoma de una incapacidad de fondo en el saber acoger el amor como potencia revolucionaria y metamórfica, preludio de un nuevo ser, condición para la conversión. El amor hacia los muros domésticos, endeble por la moral y domesticado es incapaz de todo esto y no es objeto de interés para Zambrano. A la filósofa de hecho les interesan los testimonios de aquellas mujeres que son potencias de amor y entre estas por ejemplo recurre a Eloisa. Laurenzi escribe:

Nella vicenda tragica di Eloisa e Abelardo, Maria vede incanato il dramma della passione che si sottrae alla logica del matrimonio per creare un rapporto fondato sull'uguaglianza, consacrato più alla creazione che alla procreazione. La subordinazione della donna all'uomo è il fondamento su cui si erge tutto l'edificio sociale, con la famiglia come pietra miliare (Laurenzi 2005: 29).

Habitualmente en la historia de Eloisa y Abelardo la importancia viene dada sólo a Abelardo, gran maestro de la Escolástica y filósofo, del que la

mujer queda como el simple objeto de la pasión. Zambrano, por el contrario, muestra una afección e un interés particular por esta mujer que sacrifica su vida por un ideal de vida espiritual y contemplativa, representados para ella en Abelardo, al punto de rechazar el matrimonio y preferir al nombre de “mujer” el más “sagrado, válido y dulce de concubina o amante”. Zambrano se siente muy próxima a la figura de esta mujer dividida entre su amor por el mundo de la filosofía y su imposibilidad de encontrar en su interior un lugar adecuado. Eloisa escapó de las cárceles, de la objetividad para vivir y ser sujeto de su propia pasión; fue mujer que osó existir y esta conquista fue dominada por el amor. El sentido de su existencia fue vivido en nombre de la entrega; entrega de sí misma y sacrificio como actos supremos a través de los cuales el hombre llega a la relación con la divinidad. Así, existir es, en esta acepción, sacrificarse; pero la condición propia del sacrificio es la esclavitud, no la libertad.

La mujer ha sido algo también por sí misma (...) se ha expresado a sí misma. Y decir que la mujer se ha expresado a sí misma, vale tanto como decir que ha expresado su amor. (...) La mujer al expresarse (...) lo que muestra a diferencia del varón es el alma. (...) El hombre es instinto desmedido e insaciable (...) es también (...) razón que pretende insaciable descubrir las leyes de la creación. La mujer es alma, y el alma es cautiva, es esclava. (Zambrano 1940).

La mujer ha sufrido la transformación del alma: el alma no quiere ser libre sino esclava y su sufrimiento es su suprema actividad porque, envuelta en la adoración, llega a transfigurarse en el objeto amado. El alma no puede existir dentro del propio ser; en su pasividad, en su darse al otro mediante el sacrificio de uno mismo, el alma encuentra lo que da sentido a su propia existencia. En la adoración esta asume esa forma que le falta y completa de significado el significante del ser. Entonces, en el acto de darse, sale de sí misma y se completa; su pasividad y su esclavitud adquieren sentido de este modo, le consienten encontrar su realidad en el contacto entre lo humano y lo divino. En esta aproximación a lo divino el alma se siente minúscula, inadecuada, y vive con profundo sufrimiento su propia irreductibilidad al infinito.

El hombre, por el contrario, a través del camino filosófico mantiene su propio sentido de libertad porque persigue la realización de un camino histórico, externo al alma, que se obtiene mediante el ejercicio de la voluntad y no del sacrificio. El hombre como mucho persigue al espíritu, no al alma. Intenta realizar el camino del “nous” y desarrollar el ejercicio de la razón.

Eloisa por el contrario sacrifica la libertad en nombre de una esclavitud del alma que la consume como sólo un amor divino puede hacer. Viviendo este tipo de amor y entregándose a ello, ella salva al propio amante de la eterna condena a la esclavitud. La grandeza del misterio de Eloisa está en el rechazo del amor, poniendo a su amante por encima de todo y queriendo de él no el amor, al que se sacrifica, sino la parte humana y la divina que el ser humano posee.

En la revista «Sur» Zambrano concentra algunas de las páginas más bellas y poéticas escritas sobre la historia de Eloisa.

Ni el helado soplo, la irremediable ausencia y la soledad, ni la ceniza del olvido apagan la llama de Eloisa, alcanzada ya esa dolorosa transmutación del amor que es la imagen más verídica de la inmortalidad. In dejar de estar viva, pues padecía, estaba más allá de la muerte y de la vida. No quiso transmutar su humano amor convirtiéndolo en divino, camino, aunque difícil, el menos doloroso y más promisor; se cerró a esta definitiva esperanza. Se adentró en la desolación; jamás alma viviente caminó con pasos tan firmes en un desierto. Y como habitante del desierto, hubo de padecer espejismos e infinita sed. En sus cartas suena esa voz ronca, metálica de la sed, con que la cigarra canta en las tardes de agosto, camino del otoño. Voz seca, de maderas y metal, de un tono persistente como el ritmo del martillo que golpea el muro impasible. Abelardo no la oía, aunque conteste a sus cartas; sabía descifrar sus palabras y conocía el sentido de cada una, más no el sentido de la saldomía, canto de un corazón convertido en momia; momia de canto también. [...] Eloisa es la imagen de aquellos que han alcanzado la inmortalidad en la vida, identificándose, verificando su figura en el padecer de la pasión, como si esta figura verdadera yaciese en un espacio que sólo al padecer descubre. En toda pasión llevada hasta el extremo se deja ver un misterio, el misterio del padecer humano, mediante el cual se alcanza la identidad (Zambrano 1945: 86-87).

Así la mujer para Zambrano manifiesta, entonces, toda su grandeza entregándose al amor, creando en él. Como refiere Sócrates en el *Simposio* trasladando las enseñanzas de Diotima de Mantinea: “el amor del bello es è deseo de parir y crear en el bello” (Sócrates 1983: 186, n.3). En esta entrega a lo divino que Diotima lleva a la luz se introduce una concepción filosófica todavía vinculada a los estrechos lazos de la lógica de separación entre alma y cuerpo; la belleza es fecunda porque se procrea en la belleza, que es belleza del cuerpo en el alma. En los amantes se genera así la pretensión hacia la fuerza del espíritu y de

la trascendencia. Así pues, Laurenzi escribe que Diotima, haciendo esto, teoriza “una metafísica dell’amore che tende ad una verità sovranaturale inaccessible e astratta” (Laurenzi en Zambrano 1997b: 53). La filosofía se convierte en una obra de piedad en la que el símbolo por excelencia es, según ella, Antígona. Entre 1946 y 1947 la filósofa vuelve a escribir la célebre tragedia de Sófocles, cambiándole el final y atribuyéndole el error a la versión original. Además de esta clamorosa revisión, la *Tumba de Antígona* se caracteriza por tener como protagonista a un personaje real, es decir una mujer concreta con la que la filósofa entra en una relación de comunicación y solidaridad justamente por ser mujeres y, como tales, estar fuera de las lógicas cartesianas e históricas (esta historia que, reconstruida según los hechos históricos, Zambrano define como apócrifa). Lo único que impera entre ambas interlocutoras es la lógica, aquí también, del amor, introducida por la intervención de Antígona que incluso Sófocles debería haber aceptado. Antígona se comporta haciendo lo que sólo el amor puede empujarla a hacer. Y en ella el amor toma una forma precisa, la de la piedad, que Sófocles define a su modo como “*philia*”. Piedad significa para Zambrano ponerse en relación con el otro, “saber tratar adecuadamente con el otro”. La filósofa dice:

La piedad es acción ya que es sentir lo otro como tal sin esquematizarlo en una abstracción [...] la forma pura en la que se presentan los diferentes planos de ser en los que el hombre se desenvuelve. Y este desenvolverse es en este momento una relación, [...] una actividad espontánea, [...] la fuente originaria es un sentir. La piedad se manifiesta en un lenguaje sagrado, que es acción. Acción que establece -revela- un orden sin pretender crearlo, con sabiduría inocente (Zambrano 1991/2001: 236).

En la relación de alteridad y en el ejercicio de la piedad se aproxima a la experiencia de Antígona. Aunque coincide con Sófocles en la entrada a la caverna en la cual, según la versión clásica, muere ahogada, la filosofía española transforma esta misma caverna en un lugar destinado a la palingénesis, es decir, en el que llega “la aurora de la conciencia”; esta conciencia viviente nos viene concedida a través de la dimensión de la piedad. Mostrar piedad, hay que tener cuidado, no significa ejercer el pensamiento, valorar, juzgar. Voluntad y razón aquí no subsisten, las categorías son otras: vida, luz y conciencia. Además en este contexto la acción de Antígona tiene también un valor particular desde el punto de vista político; es un impulso femenino hacia una elección y una acción que por ser afirmadas -nos demuestra Zambrano-

no necesitan a cualquier precio el ejercicio de la razón; Antígona está próxima al lenguaje original y primigenio. Su elección, como se ve en el caso de Eloisa, es la de partir; después a través del lenguaje, sola, en la caverna, da voz al delirio que Zambrano concibe como la forma que “assume il linguaggio adeguato alla rivelazione della coscienza” Buttarelli(2004: 115). A través de la práctica del delirio se toca la verdad; el delirio es para Zambrano una fuga del surco de la racionalidad a ventaja de la intuición, de la experiencia y de la dimensión creativa. Llegar a este tipo de pasión, cruzando el abismo y la oscuridad y aceptándolos como partes fundamentales del Yo, permite renacer en la “trasformación”: de lo sagrado a lo divino, de lo humano a lo divino para abrirse a una “nuova ontologia che mostri che l’essere è relazionale e ha la sua fonte nel sentire”(Buttarelli 2004: 118).

Hay un hablar en el amor, es un Verbo que no es autoreferencial, imperante ni invasor, sino pasivo, sagrado y extra-humano. Esta es la palabra que proviene del turbamiento, de la angustia, de la soledad, donde mora la “verdadera palabra”, que ha sido consumida por la palabra inteligible. La palabra sagrada es activa, nunca impositiva y se da a través del sacrificio. Esta palabra es delirio, balbuceo, sollozo, gemido o llanto que nos desvela la semilla veraz: “En la intimidad más profunda del reino del sollozo, gemido y del llanto habita el núcleo, la semilla indisoluble de la misma palabra” (Zambrano 1986).

La palabra es verdad cuando no puede ser completamente comprimida ni olvidada, cuando es balbuceante, cuando resuena con esa voz con aquel “no sé qué” que poseen los místicos.

Entonces, el camino de María Zambrano se hace más claro incluso a través de la luz que se asoma al misterio; ésta es la luz del mundo de lo simbólico que tiene su propio lenguaje y dialoga con el mundo del imaginario. Como escribe Durand, “il simbolo è una rappresentazione che fa apprire un senso segreto, è l’epifania di un misterio”(Durand 1999: 22). Esta palabra fragmentada a la que da vida Zambrano es una especie de “gnosis” y, como tal, un proceso beatificante y salvador. De este tipo de aproximación a la Vida no se desvía también la gnosis propiamente dicha que conduce a la duplicidad natural de la mujer, a la duplicidad del símbolo en cuanto tal. La mujer, prosigue Durand, “è creatrice di un senso e ricettacolo concreto di questo stesso senso [...] la femminilità sola è mediatrice perché è insieme attiva e passiva” (Durand 1999: 40). Ricoeur reconoce en el símbolo tres dimensiones concretas: es cósmico (porque deduce del mundo que nos rodea su propia representación), es onírico (porque radica en los recuerdos y en nuestra estructura más íntima), y

es poético (en cuanto a hemisferio de representaciones indirectas y alegóricas). Bajo este triple aspecto, el símbolo manifiesta la vida del espíritu como en una teofanía en la que microcosmo y macrocosmo se unen. En esta unión el hombre se siente parte necesaria y consigue interiorizarla sólo gracias al poder del símbolo. Esto une lo que no puede estar separado y da acceso a lo que la razón no puede transmitir. Así pues, encontrar el símbolo significa acceder al origen más profundo del hombre y a la vida arquetípica que proviene del símbolo. Es la música de los abismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTTARELLI, A., (2004), *Una filosofa innamorata*, Milano, Mondadori.
- DURAND, G., (1999), *L'immaginazione simbolica*, (prefaz. de C. Bonvecchio), Como, Red edizioni.
- LAURENZI, E., (2005), “Il sapere dell’anima. Maria Zambrano e José Ortega y Gasset”, en L. SILVESTRI, *Il pensiero di Maria Zambrano*, Udine, Forum.
- MAGLI, I., (1996), *Viaggio intorno all'uomo bianco*, Milano, Mondadori.
- MORTARI, L., (2006), *Un metodo a-metodico, La pratica della ricerca de Maria Zambrano*, Napoli, Liguori.
- PEREIRA, M., (1991), “Coscienza femminile e filosofia”, en «Segni e Comprensione», 14 .
- SÓCRATES, (1983), *Simposio* (tr. it.), en *Opere complete*, Bari, Laterza.
- ZAMBRANO, M., (1940), “La mujer en la cultura medieval”, en «Ultra», 45, p.275-278.
- ZAMBRANO, M., (1945), “Eloisa o la existencia de la mujer”, en «Sur», Buenos Aires, nº 124.
- ZAMBRANO, M., (1947), “A propósito de grandeza y servidumbre da la mujer”, en «Sur», (Buenos Aires), nº158, p. 58-69.
- ZAMBRANO, M., (1971), “A modo de prólogo”, en Id., *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar.
- ZAMBRANO, M., (1991), *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela (trad. ital.: *L'uomo e il divino*, Edizioni Lavoro, 2001) .
- ZAMBRANO, M., (1986), *De la Aurora*, Madrid, Ed. Turner.
- ZAMBRANO, M., (1997a), “Quasi un'autobiografía”, en «Aut-Aut», nº 279, Mayo.
- ZAMBRANO, M., (1997b), *All'ombra del Dio sconosciuto*, (trad. it; pref. De E. Laurenzi), Pratiche Editrici, Milano.
- ZAMBRANO, M. /TRENAS, P., (2003) Entrevista a M. Zambrano en el programa “Muy personal” de la televisión española en 1988, transcripción de M. M. Garretas en «Duoda. Revista de Estudios feministas», 25.

AGNES HELLER Y ANTÍGONA. UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN

Andrea VESTRUCCI

Universidad de Milán

(Traducción de Marisol Navarro Toro)

“NO ANTÍGONA, SINO ISMENE, ES LA SEGUIDORA DE LA PHRONESIS”¹

Esta cita constituye la única referencia de Heller a la tragedia sofoclea incluida en *Ética General*, primera obra que constituye la *Trilogía de la Moral*, un proyecto dedicado a la constitución de una Filosofía Moral en sus tres partes constitutivas: descriptiva, prescriptiva, educativa-terapéutica.

En la *Ética General*, Heller describe la posición del individuo en su relación con la base normativa que constituye la sociedad y llega a determinar una multiplicidad de formas de conciencia que expresan el sentimiento de implicación subjetiva en las prescripciones sociales.

Pero aún antes de la formación de la conciencia, históricamente se asiste a la formación de una sociedad basada en el principio de la vergüenza, sentimiento moral que expresa el sometimiento del sujeto a una autoridad completamente externa, correspondiente a los ojos de los demás, a su mirada juzgadora de acciones por conformidad o no a las normas y reglas de la *Sittlichkeit*². “Estos ojos te siguen en cada acto en cada cosa que haces, se posan sobre ti, te observan. Estas bajo el influjo de esta mirada, igual que los demás están bajo el influjo de tu mirada. Si haces algo que no deberías hacer, si no haces algo que deberías hacer, los ojos de los demás te hacen sentir vergüenza” (Heller 1994: 184). El juicio de la comunidad se atiene al conjunto de las propias normas, las cuales a su vez obtienen el propio contenido moral de una autoridad completamente externa al individuo “agente” (los ojos de los otros)³.

1) Heller 1994: 187. N. d. T.: las indicaciones bibliográficas se refieren a las ediciones italianas. Las traducciones de las citas al español han sido realizadas para este artículo.

2) Heller 1994: 89-90: “Las reglas imperativas y condicionales, las interpretaciones de los mandamientos, las virtudes y todas las otras normas de bondad y de justicia encarnan las *costumbres morales* de un cierto mundo que defino, siguiendo a Hegel, *Sittlichkeit*”.

3) La mirada ajena da autoridad a las normas y al mismo tiempo constituye la verificación y la realización de esta autoridad. Como justamente apunta Heller (1994: 184):

Se siente vergüenza cuando el sujeto está “involucrado en la aprobación o desaprobación de la autoridad moral externa”(Heller 1994: 185); y esta involucración se determina como inevitable ya que no hay nada que oponer a los ojos ajenos, al contrario el sujeto mismo se hace co-partícipe de la aceptación de estas normas (juzga en el mismo grado en que es juzgado) recibiendo tales normas, y con ellas la autoridad externa y la *Sittlichkeit*. “Recibir” la *Sittlichkeit* coincide con el reconocerse en el interior de una “visión del mundo que dona sentido” (Heller 1994: 88) en grado de justificar el “orden bueno” de las cosas. El individuo es arrojado en un mundo y en un estrato social de este mundo, y se adapta a los requerimientos de las reglas de conducta. La condición del hombre involucrado en tal “visión del mundo” es el resultado de dos “a priori”, que Heller llama “a priori genético” y “a priori social”(Heller 1994:62; cfr. Heller 1997, cap. 1). Si el segundo es justamente el conjunto de normas, el primero constituye la cifra física de la singularidad del individuo.

El individuo está en todo caso en grado de ir más allá de una relación con la *Sittlichkeit* basada en el “dar por descontadas” las normas, de tal forma que tal relación, no sea nunca de total pasividad: él puede *aplicar* las normas. Es posible una relación con una visión de mundo sin un mínimo grado de pasividad (es decir, de no creación)⁴ y al mismo tiempo es improbable la existencia de un sistema ético que ofrezca todas las soluciones morales posibles (y que por tanto justifique la pasividad a la luz de la exhaustividad)⁵. Entre estos dos confines negativos se inserta la posibilidad de aplicación de las normas: resulta una tal diferenciación de razón práctica y teórica, que la primera puede desarrollar el papel de guía en la acción a la luz de los resultados de la segunda, el entendimiento y la interiorización de normas. “Así el actor es autorizado como agente de la aplicación correcta de la norma: él debe decidir qué norma (dada por descontada) aplicar y a qué caso, y debe decidir *como puede* ser aplicada *en el mejor modo* .Por tanto, la razón práctica hace su aparición

“El dios muerto no tiene autoridad, solo el dios viviente la detiene. En consecuencia, las normas y las reglas tienen autoridad porque son sostenidas por individuos humanos y tal vez sobrehumanos que las aplican y las convierten en vinculantes”.

4) Excepto en una concepción solipsista, en la cual el Yo crea las normas y al mismo tiempo encarna la autoridad moral. Esto equivaldría a ser un “rey en el desierto”, algo de que Emone acusa a Creonte, cfr. Sofocle, *Antigone*, v. 739.

5) Puede ser el caso de la concepción moral estoica: la uniformidad al orden del *logos* justifica la rectitud y es condición de libertad al mismo tiempo; el ser necio del individuo que no se uniforme es un juicio inapelable.

como *phronesis*” (Heller 1994: 187). La posibilidad de aplicación de las normas implica una atenuación de los vínculos de relación de estas con los actos consecuentes, pero no la anulación de la *Sittlichkeit*: de hecho, según Heller, se puede hablar de moral solo a la luz de una relación individuo-*Sittlichkeit* (Heller 1994:103); no subsiste moral sin el primer miembro (vergüenza) ni sin el segundo (el “rey en el desierto”). Así pues tal relación, por parte del individuo, asume los tonos de una autonomía moral relativa, la cual alude a una heteronomía moral relativa (la existencia de la SITTlichkeit) (Heller 1994: 124): la autonomía de moral relativa viene dada por la interioridad de la autoridad moral, la cual no está por encima del individuo. Encarnación de la autoridad no es el Otro genérico (cualquier otro) sino un específico Otro, que representa la dirección de la petición de legitimidad de las acciones. Si por un lado falla el carácter necesitado de la relación norma-acción, ello se sustituye por uno relacional; el punto de contacto es la aplicación de la norma, la cual constituye un verdadero movimiento oscilatorio entre uno y otro miembro, correspondiendo una vez al primero (recepción) otra vez al segundo (razón teórica) y nuevamente al primero (*phronesis*).

Es posible ahora tratar más en profundidad *Antígona*. La tragedia comienza con un encuentro entre hermanas. Inicialmente Antígonas se dirige a su hermana en términos excepcionalmente afectuosos: la llama *autadelfhos*⁶, y habla en dual. Después le ilustra los hechos del edicto de Creonte. El relato se mantiene neutro hasta los dos últimos versos: Antífona propone el acto común de sepultura; la hermana lo rechaza. Desde este momento no se usará más el dual.

Ismene rechaza seguir a la hermana después de haber reflexionado sobre el valor de la acción, y llega a su negación evidentemente a la luz de una atribución axiológica negativa. Una norma que deriva de un poder legítimo, (en cuanto dado por descontado) es legítima, cualquier norma que sea (es decir, cada norma es dada por descontada). Una acción que vaya contra tal norma,

6) Steiner habla de “ríos de tinta” ya que tan vasta se presenta la mole de comentarios respecto a este adjetivo, que parece casi evocar una condición de “fusión”, más que mera “comunidad” (cfr. Steiner 1990: 234-236). Quizás más que evocaciones es una verdadera invocación: Goethe parafrasea con “la más afectiva de las almas”, Ismene sería por tanto la afectividad, quizás el único ser que queda fijo (es decir, constantemente sólido) en el interior del magma oscuro de Tebas. De hecho, las dos están unidas por un triple vínculo de sangre, que quizás aludiría a la naturaleza primigenia incestuosa del vínculo familiar (Steiner hace referencia a Caín y Abel).

es más cuyas razones contesten su legitimidad, es ilegítima, por tanto errónea. Esto no excluye obviamente que el individuo pueda estar de acuerdo o no en su corazón con la naturaleza de la norma. Por tanto Ismene da por descontada la legitimidad, pero no da necesariamente por descontada la modalidad de aplicación: reflexionar se configura entonces como *búsqueda del mejor modo de aplicación de la norma*: esta es la posición de la *phronesis*.

Por consiguiente en este caso no se prescinde de la norma, es más no se prescinde de *norma* alguna *posible* de la *Sittlichkeit*, simplemente no es axiomático el grado de participación en tal norma⁷. Por tanto, la modalidad de regulación de Ismene respecto a la norma será fiel a la forma coactiva de la norma, pero no necesariamente al contenido⁸: puedo (es más, debo) hacer pero puedo no aseverar.

Su rechazo a recoger el desafío posee un doble origen: la naturaleza social del poder de la norma y el límite de la *phronesis* que no permite contestar la legitimidad de las normas. En el primer caso, el rechazo a recoger el desafío deriva del temor hacia la ley, no hacia la posible muerte. La fuerza a la que ella hace referencia como poder inconmensurable respecto a la feminidad no se aporta para justificar un miedo material, sino que es el resultado de una reflexión (*phronesis*) sobre la naturaleza exclusivamente coactiva de la norma, es decir, sobre una realidad de hecho; la *phronesis* es elegida entre normas, e Ismene tiende hacia aquella cuya transgresión constituiría, a sus ojos, un mal mayor. En segundo lugar, el rechazo deriva de la limitación misma de la *phronesis*, por la cual no pueden subsistir modalidades de acción que exceden del frástico de las normas mismas de la *Sittlichkeit*: Ismene reconoce que el frástico del edicto de Creonte está en oposición con el respeto del culto de los muertos, pero no propone ninguna solución excepto la aplicación de la norma: simplemente, no actuará para enterrar al hermano. Esta ausencia de alternativa es debida a la imposibilidad de cada legitimidad de acción en cualquier otra alternativa a la norma. Por tanto, la conciencia tiene la facultad de escoger qué norma aplicar entre todas aquellas dadas por descontado (es decir, entre todas aquellas de la *Sittlichkeit*), e Ismene, entre lo obvio del edicto y del respeto cultural hacia los muertos, escoge el primero, a causa de una forma coactiva más fuerte del edicto.

7) Cfr. Sofocle, *Antigone*, v. 64, “Debemos obedecer estas órdenes y otras todavía más dolorosas”, y v. 78, “Pero yo no niego este honor”.

8) “Forma coactiva” y “contenido” valen respectivamente como néustico y frástico de una norma (parte de la prescripción que define lo que está impuesto) de una norma (Hare 1968).

En cualquier caso, aunque la conciencia no encuentre ninguna legitimidad más allá del sistema jurídico, no por ello es ciega en el contraste entre normas: el respeto hacia los muertos no debería estar limitado por leyes, dada la diferencia de generalidad, y esta limitación es cosa dolorosa, tanto por sí misma como por los muertos; ni niega, por otra parte, el deber de respetar el honor de los dioses: simplemente Ismene es “incapaz (*amekhanos*) de provocar violencia hacia los ciudadanos”⁹. Esta incapacidad es impedimento de acceso a cada aplicación cuyo acto no sea conforme por voluntad a la norma.

La imposibilidad de Ismene es el no poder concebir una modalidad de aplicación de una norma que conteste al contenido coactivo de la misma: cada acción en línea con tal posible contestación no es aplicación, sino violencia, es decir, crimen, acción ilegítima. La *phronesis* no reconoce la legitimidad de las razones de Antígona (aun comprendiéndolas) ya que estas se configuran como externas a la *Sittlichkeit* (o mejor, una norma suya).

Si Ismene fuese partidaria de la vergüenza, no solo actuaría como la norma establece, sino que ella renegaría la primera de la hermana, la denunciaría, y consideraría al hermano un traidor: en definitiva, su regulación coincidiría con la forma y el contenido de la norma. Ella, en cambio, no solo reconoce que la hermana sufre por ella (aun no pudiendo estar de acuerdo con sus razones), sino también reconoce como “estimado” al hermano y sufre también por él¹⁰: su rechazo al desafío proviene de un adecuarse a la forma (coactiva) de la norma, no a su contenido; tal adecuación es fruto de la conciencia la cual escoge que norma aplicar (de Creonte o de Ade), en base a una reflexión sobre la diferente forma coactiva de ambas¹¹: Ismene escoge

9) Sofocle, *Antigone*, vv. 78-79.

10) Esta posibilidad del sufrimiento como grado de abertura al otro y como índice de la interiorización de la autoridad moral es aplicable también a dos pasajes de la *Iliade* (B 265-270 y Ω 527-533), donde Aquiles lamenta su condición, la condición de sus vecinos (en el primer caso reyes griegos, en el segundo Priamo) y en definitiva aquella de toda la humanidad. La posibilidad de lanzar una mirada ásperamente crítica (y así lírica al mismo tiempo) sobre la visión del mundo donador de sentido significa estar más allá de la recepción pasiva de la *Sittlichkeit*, y asumir los tonos de una constitución de una primera forma de autonomía moral (aunque todavía bastante relativa): Aquiles atribuye todavía un cierto valor positivo al respeto de la norma.

11) A los ojos de Ismene la norma de Ade parece ser únicamente frástico y no néustico: “ama a tu hermano” y no “debes demostrar este amor”. Sobre este punto Antígona se enfrenta a Ismene: no se puede aplicar la norma (es decir, atenerse a su forma) sin considerar legítimo también su contenido (más allá de la forma misma). Por tanto, quien

aplicar públicamente la forma de una y privadamente el contenido de otra. Ismene, por tanto, rezará por el hermano (descarte positivo) aun no pudiendo enterrarlo (descarte negativo); a la luz de este descarte en la aplicación, es más, a la luz de la posibilidad de aplicación (y no de recepción pasiva) su autoridad moral se configura (también) como interna. Y ella como “partidaria de la *phronesis*”.

LA CONCIENCIA INTERPRETATIVA

Un espectador que por primera vez se acerque a la tragedia es presa de una extraña turbación: siente que quiere desempeñar el papel de juez externo, teniendo frente a sí a Antígonas y Creonte; pero tal papel aparece imprevisiblemente complejo.

La dificultad para el espectador de la tragedia consiste en la elección de una posición como “más justa” respecto a la otra, desde el momento en que ambos aportan razones plausibles en justificación de los respectivos actos. La plausibilidad de las razones deriva a su vez de su pertenencia a la comunidad, por consiguiente, por su pertenencia a la *Sittlichkeit*. Pero tal pertenencia es sólo *de dicto: de facto* cada uno de los dos protagonistas trágicos tiene una idea precisa de *Sittlichkeit*: si Creonte ve el ordenamiento normativo esencialmente relativo a los intereses de la ciudad, Antígonas lo hace coincidir primariamente con las leyes divinas no escritas. Se está, por lo tanto, delante de un conflicto de prioridad: una concepción que pone en primer lugar el bien de la ciudad contrapuesta a una visión normativa que asocia la máxima (sino la única) relación humana como cumplimiento de los deberes divinos/familiares. Por consiguiente, la *Sittlichkeit* que cada uno aporta en apoyo necesario de la propia posición es *una parte* de la totalidad de la misma, concebida como la parte más importante, más vinculante. Además, ambas posiciones normativas asumen la forma de reivindicaciones de legitimidad de la propia posición *por parte de la otra*. Antígona y Creonte hacen descender la propia posición de

juza legítimo actuar en conformidad de la forma, actúa también en conformidad del contenido. Por tanto Ismene, ateniéndose al edicto de Creonte por lo que concierne la regulación de la propia acción, se atendería también al juicio de Polinice, y consideraría su (de ellos) hermano un traidor: la plegaria privada no tiene ningún valor para los dioses, lo que tiene valor es la acción, la demostración pública de la supremacía del honor divino respecto al ciudadano, la obediencia a la norma divina, que posee un néustico superior por valor y por participación respecto a aquel del edicto.

aquella que, según ellos, es la parte más pura de la *Sittlichkeit*. Dada la pureza de cada *Sittlichkeit*, la regulación de cada acción pretende valer para toda la sociedad, prescindiendo de cada estrato. Ambos se ponen como detentadores de una *Sittlichkeit* determinada por ciertos deberes y por ciertos límites en la posibilidad de acción humana, o mejor ciertas prioridades: primero la ciudad o primero los dioses.

No obstante, la *Sittlichkeit* es una sola, como “trasfondo” de la tragedia moral; uno solo el conjunto de normas y reglas de las cuales derivan regulaciones a la acción opuesta y enfrentadas. Antígona y Creonte tratan ambos de la misma *Sittlichkeit*, es decir, de las mismas normas, pero asumiéndola en direcciones opuestas. La posibilidad de conflicto está, por tanto, en la diferencia de disposición hacia lo “a priori” social (dioses o Ciudad). Ambos afirman estar en lo correcto en cuanto a detentadores de (su) *Sittlichkeit*, así pues, desde el punto de vista de su *Sittlichkeit* ellos están en lo correcto. Pero ellos sustituyen a la *Sittlichkeit* originaria con la suya. A su vez esto no se trata de una invención *ex novo* de una *Sittlichkeit*, ya que la nueva deriva de la original, siendo la norma asumida en ambas idéntica en contenido. Por tanto, no se trata de creación, ya que las normas y los valores son los de siempre. Se trata de interpretación del valor axiológico del orden normativo global; la causa de este procedimiento puede estar reconducida a una particular disposición de la conciencia que Heller llama *interpretativa* (Heller 1994, cap. 6).

La conciencia interpretativa proporciona una nueva significación a todos los valores y a todas las normas del ordenamiento. Tales normas y valores no son rechazados, sino que a ellos va asociada una modalidad de comportamiento o una disposición de ánimo que *no es la tradicional*. Por tanto, la base normativa es siempre válida, lo que se renueva es la posición singular respecto a las normas y reglas. Esta interpretación, obviamente, puede no limitarse al propio estrato, e involucrar toda la *Sittlichkeit*.

“En tiempos de gran cambio, nuevos valores y nuevas virtudes atentan contra los antiguos valores y virtudes, hasta que se crea una situación de ‘aut-aut’ (esta es la situación de elección entre valores)” (Heller 1994: 192). Relativamente a la tragedia, el cambio es el fin repentino y dramático de una guerra fratricida, y el establecimiento igualmente repentino de un nuevo rey; es una situación de estrema fragilidad: la ciudad es pacificada, pero es demasiada la sangre para no poder proceder a necesarias purificaciones. La sangre es la de dos hermanos enemigos: el escenario bordea la imposibilidad de acciones reparadoras. En similares casos de dificultad política, “sea los partidarios de los viejos valores sea los partidarios de los nuevos valores apelan a sus respectivas

comunidades” (Heller 1994: 192): de hecho, Creonte habla al Coro de ciudadanos como él, Antígona se dirige a la hermana como familiar: para ambos las parejas rey-ciudadanos y hermana-hermana presenta la pertenencia al mismo estrato¹², por tanto a la misma determinación positiva o negativa de las dos normas.

Además, “la conciencia se convierte en normalista solo en la medida en la que denuncia las normas de los otros, aquellas del grupo contendiente, como “meros nombres”, privados de esencia. Esto implica que las normas del propio grupo son aceptadas en su concreción sustantiva. El nominalismo no se convertirá nunca en un modo de pensar general, porque no vendrá nunca extendido a las normas del grupo de pertenencia” Heller 1994: 192). Pero surge un problema cuando Heller habla de “nuevos valores” opuesto a “viejos valores”: los valores propugnados por ambas partes, de hecho, son igualmente viejos, es decir, *prístinos*, pero de hecho son igualmente nuevos, en cuanto parciales. Además, los valores sustitutivos se pretenden más abstractos que los opuestos, ya que determinan más el ser humano verdadero y bueno y por tanto son más vinculantes. A la luz de su abstracción, tales valores eran aquellos únicamente válidos y justos en la *Sittlichkeit*: esta es, por tanto, reinterpretada. La conciencia, por consiguiente, actúa como arbitro en la interpretación de la autoridad moral externa, de la autoridad de la *Sittlichkeit*: una conciencia no verá a priori los deberes divinos, la otra no reconocerá como autorizados los a posteriori edictos reales; ello implica una erosión de la totalidad de los a priori social (siendo válida solo una de sus partes a priori).

Antígona no reconoce ningún otro deber más que la obediencia a los dioses: toda la riqueza de la *Sittlichkeit* se concentra en la observación de la norma divina y familiar. Su estrato de pertenencia posee una sola norma extendida hasta tal punto de elevarse a ordenamiento; su autoridad moral prescribe un único deber: otras autoridades con otros deberes no son considerados válidos, sino ilegítimos si son opuestos a aquella aceptada. Afirmaciones programáticas como “Pero ellos no tiene ningún derecho de impedírmelo”¹³ y “Pero se ser agradecida a quien sobre todo debo gustar”¹⁴ son fruto de una cierta forma de conciencia, apta para sobreponer a interpretación *todas* las

12) La diferencia para la primera pareja es el poder legislativo, pero no el control de corrección de acción y de promulgación del edicto, que es de hecho recíproco.

13) Sofocle, *Antígona*, v.48.

14) *Ibidem*, v.89.

normas a la norma asumida como “verdadero bien”, “verdadero justo”: en el caso en que tales normas justifican un acto injusto frente a la norma asumida, aquellas son a su vez injustas. Desde el momento en el que la conciencia es el sentimiento moral correspondiente a la participación en la relación individuo-*Sittlichkeit*, a diferentes conciencias corresponden diferentes relaciones, y por tanto diferentes configuraciones de razón práctica y teórica. En este caso, teóricamente la posición de Antígona consiente la distinción entre normas, reconociendo como válidas en primera instancia solo algunas (aquella divinas), y permitiendo a la razón práctica observar estas y no seguir legítimamente también las otras. Puesto que las normas reconocidas como válidas representan la componente más originaria y tradicional de la *Sittlichkeit*, también la posición de Antígona posee un cierto grado de tradicionalismo (y por tanto de vergüenza), asumiendo los ojos de los dioses como Otro autorizado. Sobre este resultado se aplica la razón práctica, la cual obra una selección en la atribución de validez (por tanto una exclusión respecto a la inmediatez del ordenamiento). El reconocimiento de validez no es intencionado en lo que respecta a todas las otras normas, sino de una sola en particular, y esta es “honra a tus muertos según el deseo de los dioses”: sólo ésta es legítima. Esto implica una nueva relación con el estrato normativo-social de pertenencia de Antígona: 1) el reagrupamiento de pertenencia de la virgen está constituido ahora por una sola norma; 2) tal norma es concebida no solo como del propio estrato, sino también de cada uno de los otros estratos; 3) la norma surge en la misma *Sittlichkeit*: cada uno es puesto bajo una sola ley, aquella familiar divina no escrita; 4) su mayor o menor respeto constituye la medida de justicia. Esta es la naturaleza de la interpretación de normas y reglas. La conciencia induce, por tanto, a actuar en consecuencia: se respetará la norma determinada como única norma verdadera y buena. El acto será consecuente con la norma, en el único modo contemplado: enterrará el cadáver.

Creonte hace convierte una norma en principio legitimador de cada norma, de cada acto. A la norma “haz el bien de la ciudad” ninguna otra es superior por autoridad. Cualquiera que no respete esta norma, independientemente del significado o norma que asuma su acto, es injusto. Como para Antígona, se está aún frente a la reinterpretación del ordenamiento a la luz de la suprema autoridad (y suprema implicación) de un solo tipo de ley (allá la del infierno, aquí lo cívico) extendido a un único tipo, principal y fundador de cada norma. Por tanto, aquí como allá, se asiste a la redefinición individual de valores (justo/injusto, bien/mal, hombre pésimo/no pésimo) y de reestructuración del complejo conjunto de normas y reglas. Creonte *recibe*,

como rey de Tebas, un claro complejo normativo. Pero esto no puede ser “la” *Sittlichkeit*, de otra forma el reconocería también los honores divinos. Él recibe las normas y reglas del propio estrato de pertenencia, el ser rey. Son éstas normas y reglas las que instituyen el código de comportamiento de la persona que le pertenece. La individualidad de Creonte surge entonces en esta dirección: es la aceptación de una norma del estrato y únicamente del estrato, no sólo como código de comportamiento, sino también como medida de juicio de cada uno que se crea perteneciente al a priori social. Aquella norma convierte “la” *Sittlichkeit*, como fuente de reglas y como principio de determinación de valores. La conciencia que permite esto es interpretativa. Pero esta interpretación es inducida por Creonte hasta el punto de no reconocer la naturaleza total de la *Sittlichkeit*, ni siquiera negativamente, como será luego el caso de Antígona por aceptación de responsabilidad.

Se está frente a un caso de elección y conflicto entre valores, de aut-aut moral: las dos normas son al mismo tiempo, pero en conciencias distintas, las únicas éticas para cada uno. Este aut-aut es fruto de la actividad de la conciencia interpretativa, que pone en partes alternas y opuestas ora una, ora la otra ley, en fundamento de la *Sittlichkeit*. Y la ley seleccionada y aplicada como medida de interpretación no representa simplemente una particular y contingente determinación y sucesiva regulación, sino que es considerada la misma *Sittlichkeit* de fundamento, es la misma visión del mundo, es la visión más pura de la posición del hombre en el cosmos. Por tanto, ni uno es tirano según sí mismo, ni la otra es incoherente porque es privada según sí misma: más bien, uno es rey y la otra es sacerdotisa: ellos se someten completamente al mundo normativo de *su propia Sittlichkeit*¹⁵.

Lo de Antígona y Creonte es el conflicto de dos actos y de dos conciencias, o de dos *Sittlichkeit*, ¿o incluso tres? El acto de uno es injusto porque existe el acto del otro. Ambas regulaciones son parciales porque *existe* la regulación ajena. Ambas no pueden existir en el mismo momento en la misma *Sittlichkeit*, sin contribuir, por vías opuestas, a su reinterpretación, y sin enfrentarse recíprocamente, con ella o con el otro. Ambos pertenecen a la misma *Sittlichkeit*, por tanto deben tener algo en común como pertenencia:

15) Esto es evidente en la lectura de Hegel, pero en términos completamente distintos: allí el someterse era consecuencia de la naturaleza, aquí el someterse es consecuencia de una actividad de conciencia; cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenología dello Spirito*, (1974, p.18 párrafo 22, p. 21-22 párrafo 26, p. 23 párrafo 28).

este algo sería el recíproco respeto negativo, entendido como ausencia de acción en contra, entendido como límite a la propia acción. Pero ninguno de los dos respeta este límite, ninguno de los dos reconoce el deber de subyacer también a un deber negativo, no solo a uno afirmativo. ¿Son, por tanto, injustas ambas posiciones prácticas?

ANTÍGONA Y CREONTE FRENTE A LA *SITTLICHKEIT*

Como afirma Heller en el primer capítulo de *Más allá de la justicia*, seguir las normas y reglas de una determinada *Sittlichkeit*, además de determinar la pertenencia a una comunidad, representa lo justo, y la desobediencia representa lo injusto (Heller 1990: 5-8). Cada miembro de la sociedad sigue las normas y reglas a través de dos modalidades de comportamiento distintas; por una parte, conocer las normas y esperar que estas sean conocidas por los demás, y poner en práctica este conocimiento. Esta particular modalidad se caracteriza por una simetría entre expectativa y acción, el individuo espera que lo que él hace, sea hecho también por los demás en la misma medida (a excepción de actos supererogatorios). Por otro lado, se conoce y se espera que se siga pero no se pone en práctica: aquí es evidente la asimetría entre acción y expectativa, el individuo no está legitimado a actuar de un determinado modo, sin embargo, sabe cómo se configura efectivamente este modo, por tanto, continúa desempeñando el papel de encarnación de una cierta expectativa respecto al cumplimiento o no de la acción. La distinción de estas dos modalidades refleja la pertenencia o no por parte del individuo al grupo de pertenencia. En el primer caso, el individuo está en grado de actuar como los otros ya que las normas y reglas se refieren a sí y a los otros en igual grado. En el segundo caso, las normas y reglas se refieren a un estrato superior o inferior respecto al individuo, por tanto él no es legitimado a comportarse en aquel determinado modo, pero conociendo (a consecuencia del aprendizaje de la visión del mundo) la naturaleza efectiva de la acción puede desarrollar de todas formas el papel de expectativa (y por tanto de control) hacia el resultado de la acción misma.

Heller define, por tanto, el concepto formal de justicia en los siguientes términos: “Por concepto formal de justicia se entiende la aplicación coherente y continua de las mismas normas-y-reglas a todos los miembros del agrupamiento social al cual se refieren las normas-y-reglas” (Heller 1990: 10). En la perspectiva de Heller las normas y reglas constituyen un determinado grupo, no viceversa. Por consiguiente un grupo es caracterizado por seguir aquellas normas y reglas, las cuales fundan la existencia del estrato mismo.

Un individuo pertenece a un grupo determinado si sigue las normas y reglas fundamentales del mismo (Heller 1990: 8-9). Será justa entonces, la acción que sigue las normas de aquel grupo, o estrato de la sociedad, y el juicio de justicia puede derivar sólo de la aplicación de estas mismas normas a aquella misma acción de aquel mismo estrato. Si justicia es la aplicación constante y coherente de normas respecto a las acciones de un determinado grupo, los casos de injusticia serán dos: o aplicación de normas que no se refieren al grupo bajo juicio, o aplicación incoherente e inconstante de normas. A éstos se añade otro: el no reconocimiento de la asimetría entre grupos de referencia definidos por normas y reglas diferentes (Heller 1990: 22). Todos estos casos se pueden hacer referir al conflicto trágico, desde el momento en que tanto Antígona como Creonte se acusan recíprocamente de injusticia, es decir, de no respetar las normas y reglas del propio estrato de pertenencia en el interior de la *Sittlichkeit*. Así pues, se analizará el error de cada uno de los dos personajes, anunciador del juicio de injusticia por parte del otro, y las causas del juicio de cada uno referido al otro.

En primer lugar la posición de Creonte. Su error es no reconocer las leyes divinas, o mejor dicho, es no juzgar como perteneciente a la misma agrupación (el ser rey). La única obediencia que reconoce es hacia la ciudad, en el doble sentido de respeto de la expectativa moral y de acción por el bien de la ciudad. Esta es una norma perteneciente a su estrato, y por tanto el puede legítimamente promulgar el edicto. Pero el acto de Creonte es injusto ya que no tiene en cuenta una norma superior que pertenece, por su esencia prístina, a cada estrato de la ciudad, por tanto, atañe también al rey: se trata, así pues, de la ausencia de aplicación, por la acción, de una norma del propio estrato. Por tanto, la acción es injusta porque no aplica *de facto* la totalidad de las normas de aquel estrato, transgrediendo algunas (divinas); la acción es injusta en sentido negativo, o bien por la ausencia de la realización de un deber del estrato, y en cuanto a tal acción excede *en negativo* las posibilidades de acciones del estrato real (es decir, en el sentido de ausencia de acciones). Esta injusticia deriva, por tanto en la excentricidad de la posición de Creonte respecto al propio estrato.

Además, Creonte juzga injusto un acto que no respeta el edicto a través de la encarnación de la *propia* posición normativa, por consiguiente, del propio estrato, el cual resulta ser de hecho particular, casi individual. Él aplica, por tanto, las *propias* normas, recogidas como caracterizadoras de la propia agrupación, el juicio de las acciones de Antígona. El resultado es un juicio injusto: él no encuentra en el acto de Antígonas la regulación normativa

caracterizadora de la constitución del propio acto (es decir, la obediencia al bien de la ciudad), en otras palabras, no reconoce la pertenencia debida por parte del acto de Antígona al mismo estrato, aun obligando efectivamente la desobediencia en el propio estrato. Tal acusación de injusticia deriva de una extensión del estrato de Creonte al de Antígona: él juzga a ella según su propio estrato, o mejor según una supuesta pertenencia de ella al estrato de él. Esta extensión es según Heller una de las causas de conflicto a la luz del concepto de justicia estática (justicia referida a las normas de una única *Sittlichkeit*) (Heller 1990: 24).

La acusación de Antígona refleja la misma estructura. Su error es también no reconocer una determinada norma “como si” no perteneciera al mismo estrato, y esta norma es la que Creonte sigue: “Honra a la ciudad, actúa por su bien”. El acto de sepultura de un familiar obviamente no es algo prohibido, pero lo es, de hecho, en este específico caso: el acto contraviene a una norma de la ciudad, por tanto, será incorrecto. El acto entonces es injusto en sentido negativo, desde el momento que no reconoce una norma como perteneciente a la agrupación de referencia. Por tanto, la posición de Antígona también es excéntrica respecto al estrato de referencia.

Análogamente, Antígona acusa de injusticia el gesto de Creonte, y como en el caso precedente, esta acusación es posible sólo a la luz de una ampliación del estrato de pertenencia de la virgen. Antígonas, de hecho, asocia al propio estrato exclusivamente la norma no escrita que impone honrar los muertos por respeto a los dioses, y asume esta norma como válida en primera instancia para cada individuo de la *Sittlichkeit*, no sólo para el estrato de cada uno. Ella, de hecho, concibe cada individuo, perteneciente a la visión del mundo (por tanto también el rey), como perteneciente al propio estrato, por consiguiente, ella hace surgir la propia agrupación *parcial* a *Sittlichkeit*¹⁶.

16) La (nueva) agrupación de Antígona (sólo de Antígona) es caracterizado no por la norma “obedece a tu rey” o bien, lo que es lo mismo “obedece a la ciudad”, sino especialmente por aquella cuyo contenido es “obedece a tus dioses” cuya regla de acción correspondiente sería “entierra a tus muertos”. Por tanto, hablando de extensión del grupo de pertenencia, se hace referencia al estrato constituido como consecuencia de la excentricidad respecto a la norma excluida, por tanto a un estrato que coincide solo *parcialmente* con el estrato efectivo, no a la agrupación a la que de hecho pertenece Antígona (es decir, el ser súbdito del rey *et* el ser súbdito de los dioses). Este discurso involucra también el caso de Creonte: él considera a Antígona perteneciente a su mismo estrato caracterizado únicamente por la norma “obedece a tu rey”, por tanto, ya que

Las dos acusaciones de injusticia son, por consiguiente, reconducibles a la extensión de las normas y reglas del propio estrato a un individuo el cual no se reconoce de por sí perteneciente a tal estrato, a la luz de una aceptación parcial de las normas de la propia agrupación. En cambio, ambos pertenecen efectivamente, y no sólo por extensión, al estrato, porque, por una parte, la virgen es súbdita, como el rey, de las normas del código de conducta de la sociedad de vergüenza y de la otra, el rey como hombre (como Antígona es mujer y hermana) trae la propia identidad de la distancia hacia los dioses¹⁷, por tanto de su respeto. Obviamente estas pertenencias (sean asumidas como tales o fruto de una extensión) cubren simplemente *un solo aspecto* de la figura de ambos: *Antígona es tanto hermana como súbdita, Creonte es tanto mortal como sometido a la vergüenza, y Polinice tanto hermano como traidor*. O mejor, éstos son ambos sea pertenecientes al estrato parcial ajeno asumido como estrato total del otro/a, sea pertenecientes al propio estrato parcial asumido como propio estrato total. Esta es la única *Sittlichkeit* común, este el terreno neutro para un posible diálogo; el no reconocimiento de esta zona franca conduce inevitablemente al conflicto.

Además, ambos efectúan un movimiento de ampliación del estrato de referencia de las normas guía de la acción (injusta): las normas no son aceptadas para ser injustas de por sí, sino su aceptación a la luz del estrato de referencia del acusador; el acto ajeno y, por tanto, las normas ajenas son injustas porque no pueden volver a entrar en el mismo estrato parcial amplio¹⁸. En el momento en el que el edicto es puesto, Antígona vuelve *también* al estrato de vasallaje hacia los edictos reales; en el momento en el que es aceptado como rey, es más, quizás en el momento mismo en que ha nacido tebano y griego, Creonte pertenece *también* al estrato de referencia de obediencia hacia las normas divinas. Por tanto, un rey puede promulgar el edicto de no enterrar a un traidor en la patria, ya que eso está incluido en sus

la virgen viene dispuesta en el interior de este estrato, pero su acto al exterior de él, tal acto será juzgado injusto por el rey. Esto será aclarado más exhaustivamente en breve, desde el punto de vista de la conciencia.

17) En este sentido puede ser leída la inscripción pítica “conócete a tí mismo”: conoce tus límites, se consciente de que un hombre no será un dios; no cometas *hybris*; (cfr. Aubenque 2002: 166)

18) Este es el nudo central de la cuestión: cada agrupación parcial en tal modo difundido es una parte del efectivo agrupamiento de pertenencia que comprende ambos parciales. Tal parcialidad es el resultado de la posición excéntrica de ambos.

poderes; pero en el momento en el que tal acción de poner el edicto se enfrenta con las normas divinas, el acto mismo supera las posibilidades de acción que caracterizan el estrato ya que no tiene consideración de una norma que se refiere a cada posible agrupación. Y una mujer puede enterrar al hermano como su deber familiar, a menos que este acto no se enfrente con determinadas normas cívicas dictadas por el rey; en tal caso, el acto es injusto porque no tiene consideración de una norma de obediencia hacia el rey que pertenece a cada estrato de la sociedad. En definitiva, la acción de ambos es injusta porque supera el propio estrato, o sea, porque no reconoce una norma determinante al estrato mismo, la obediencia al rey para una y la obediencia a los dioses para otro; esta superación de estrato conlleva una ampliación del mismo, y la consiguiente crítica de injusticia hacia el acto ajeno a la luz de la manifestación del no reconocimiento ajeno de la co-pertenencia a la misma agrupación (al acto mismo). Al mismo nivel de *Sittlichkeit*, ambos restringen el número de normas válidas para el mismo estrato, no reconociendo más la norma excluida y sustituyéndola con otra más vinculante; y al mismo tiempo, ambos acusan el acto ajeno como injusto por su regulación a la luz de la norma excluida, ambos, por tanto, realizan extensión del propio estrato al otro, sometiendo, así pues, a la norma sustitutiva como si se tratase de un conflicto entre miembros de una misma agrupación.

LA ACEPTACIÓN DE RESPONSABILIDAD

La posición de Antígona es más compleja, y tal complejidad justifica la cualificación de la hija de Edipo como heroína trágica. De hecho, la posición de Antígona, su “caso”, se configuran también como *justos* desde el momento en el que la *Sittlichkeit* en su concreción es recogida como regulación de una cierta disposición de acción: esta reaceptación asume la forma de reconocimiento de responsabilidad en perspectiva¹⁹. Con la aceptación de responsabilidad, Antígona no huye de la condena, ni la rechaza, sino que la pretende, ella no es ciega como Creonte, ve las razones de Creonte, distingue entre normas válidas y no válidas, y escoge conscientemente, es decir, según la conciencia,

19) La responsabilidad en perspectiva se determina del siguiente modo: “Si alguno asume un determinado encargo, esta persona asume también las “responsabilidades” que se refieren a tal encargo” (Heller 1994: 138). En el encargo de enterrar al hermano está también contenido la aceptación de la consecuencia negativa, o sea, de la pena capital; tal aceptación de la consecuencia se determina como reconocimiento, apertura a la parte excluida de la *Sittlichkeit*.

solo algunas normas. La aceptación de tales normas es la cifra de su resistencia, interponiendo a un poder juzgado tiránico la tradición y la eternidad de las leyes no escritas. Sin embargo, precisamente porque no es ciega, Antígona conoce también a los dioses olimpos además de los inferiores: el poder de Creonte es legítimo, solo su edicto no lo es. Antígona resiste al edicto, que coincide con una prevaricación de poder, no al poder mismo del rey, que de hecho es expresión del poder de la *Sittlichkeit*. La obediencia al edicto no es debida porque significaría obedecer lo injusto, porque por lo tanto significaría actuar injustamente. Esta posición parece particular, extravagante, a los ojos de Creonte. Lo sería si a la acción no siguiera la aceptación de la pena como forma de aceptación de responsabilidad. Antígona acepta la condena porque esta es la única modalidad de completa aceptación de la responsabilidad: aceptación de lo que no se reconoce como legítimo in toto. Ella no pretende ser la *Sittlichkeit*, ni quiere sustituirla, al menos en la determinación de acción. Su posición excéntrica lleva a una posición normativa, a la exclusión de una obligación, el respeto del edicto. Pero con la aceptación de responsabilidad Antígona reconoce la posible insuficiencia de su gesto con respecto a la *totalidad* de la *Sittlichkeit*, aún continuando obviamente a considerar justo su acto, por tanto legítimo. Un actor asume la responsabilidad en perspectiva de un determinado acto sólo si reconoce la autoridad hacia la cual él detenía el deber no respetado, es decir, en modo más extenso, sólo reconoce haber faltado a una obligación, y si esta obligación es un deber hacia una cierta autoridad reconocida como tal. Por tanto, si le acusa de injusticia hacia Creonte se verifica como consecuencia de una extensión del estrato parcial de pertenencia, con el reconocimiento de responsabilidad de perspectiva el alcance de esta extensión es atenuada por una apertura hacia aquella obligación fallida, por tanto, hacia aquella autoridad no reconocida como vinculante. El responder de la propia responsabilidad consiente la restauración del equilibrio entre el aspecto divino y cívico de la *Sittlichkeit*, equilibrio perdido con la génesis del conflicto. Por consiguiente, el sacrificio heroico de Antígona se abre en dos direcciones: en una dirección, Antígona es heroica porque asume sobre sí una mejora moral, así pues porque se dona, sacrifica la propia vida por una *Sittlichkeit* más buena porque dialoga y es concienzosa, activa en la relación con el individuo; en la otra, ella es heroica porque responde de la parcialidad de su posición asumiéndose la responsabilidad, así pues, porque se abre al ordenamiento por cuya modificación había actuado antes, porque reconoce un deber fallado hacia un poder aun así legítimo en su origen. Su gesto trae la misma exhaustividad de la aceptación de responsabilidad; tal aceptación no

consiente que el acto sea tiránico, por tanto, ab-solutus: el acto no es libre de cada vínculo, si lo fuera no podría asumirse más la tarea de realizar un bien superior, de mostrar un ordenamiento mejor²⁰.

Al contrario, Creonte no ve la complejidad de Tebas: no percibe otras normas, no alcanza otros estratos, sus metros de acción y de juicio se fundan sobre creencias parciales y selectivas. La acusación de tiranía por parte de Antígona es legítima e ilegítima al mismo tiempo; si la tiranía se realiza, esta ciertamente no es querida, y ni si quiera reconocida: Creonte, en consecuencia de su interpretación, no habita más en la *Sittlichkeit* aun siendo uno de los miembros más involucrados en la relación con ella (aunque no en la misma medida que Antígona, la cual aun reconociendo actúa, y se asume la responsabilidad). Pero acusar al rey de no vivir moralmente en el mundo de la vida tebana equivale a criticar a un ciego de no disponer el mundo como quien ve. No es, en efecto, sobre el ser ciego que se basa la posible acusación hacia Creonte, sino sobre el no reconocer el hecho que Creonte sea un ciego que no sabe que es ciego, y por tanto es doblemente ciego. De ahí, la imposibilidad de aceptación de responsabilidad, a causa de la imposibilidad teórica de reconocer el mismo deber negativo roto. La ambigüedad está en la doble disposición de Creonte: por un lado él ve solo una parte del conjunto normativo; por otro, considera tal parte como *el todo*, y sobre la base de esto interpreta, a la luz de esta norma, toda la *Sittlichkeit*. En realidad, Creonte está *ciego* respecto a la otra parte excluida, no solo la reconoce como ilegítima (como sí hace Antígona). Por esto quien se adecua a la parte excluida es injusto: ése es, fuera de *cada* norma constituyente, la *Sittlichkeit* originaria, o sea, está más allá de un posicionamiento posible en el interior de la totalidad misma del ordenamiento normativo. Para Antígona, en cambio, quien se adecua a la parte excluida por ella es ilegítimo, puesto que está fuera de *cada* norma *considerada justa*. Antígona sabe, por tanto, seleccionar normas justas y normas injustas, y de excluir las segundas.

En conclusión, una mirada a Polinice. El juicio de Creonte y Antígona referido al muerto puede de hecho ilustrar la diferencia de las respectivas posiciones a la luz del concepto de responsabilidad.

20) Diametralmente opuesta es la naturaleza de la aceptación de responsabilidad en la *Antigone* de Anouilh: la virgen acepta la condena no para reparar un posible acto debido y fallido hacia la *Sittlichkeit*, sino para consentir manifestarse, una vez más, a la absurda y contradictoria violencia del poder de Creonte.

El cuerpo de Polinice es el núcleo del conflicto trágico; la ambivalencia y la simetría de los actos y de las acusaciones refleja la duplicidad de la naturaleza del cadáver: ¿pertenece a un hermano o a un traidor? ¿en primer lugar es de un ciudadano o de un familiar?

La respuesta es simple: Creonte lo considera tanto un ciudadano, por tanto un traidor, Antígona un familiar y por tanto un hermano. Polinice, de por sí, es o tanto lo uno como lo otro; a su juicio deben, por consiguiente, aplicarse o las normas divinas o las normas cívicas: por tanto, la totalidad de la *Sittlichkeit* constituye la medida para juzgarlo de forma justa, a la luz de su doble pertenencia a la ciudad y a la familia.

Pero la verdadera cuestión es si él es *exclusivamente* o sólo *en primera instancia* traidor o hermano. Para Creonte es *exclusivamente* un traidor: tal exclusividad deriva de la pasividad en la recepción de las normas. Por este motivo el rey está seguro de la justeza de su edicto, y no concede nada a la hermana, es más, a las dos hermanas: Polinice, no puede ser más considerado un familiar, después de su gesto contra la ciudad. Para Antígona es *en primer lugar* un hermano. Ella se sacrifica por enterrarlo, de hecho recubre el cadáver del hermano con el suyo. Sin embargo, no lo defiende nunca: ¿considera ella entonces su acto como traidor de la patria? Si también fuera así, no por esto rechazaría enterrarlo, ya que el amor de sangre no cambia por las acciones realizadas, fundándose sobre el origen y sobre la naturaleza misma de la persona amada. No obstante, estas acciones traidoras han sido realizadas: por consiguiente Polinice es *también* traidor. Y ya que él también es un traidor, el enterrarlo sí es un gesto debido, sí un acto sagrado, pero “delito sagrado”²¹; y Antígona en consecuencia asume la responsabilidad en perspectiva a tal delito²².

Ya que para Creonte Polinice es *sólo* un traidor, el rey no tiene que asumir ninguna responsabilidad, puesto que no realiza ninguna injusticia, no volviendo a entrar Polinice en otras categorías posibles. Pero el considerarlo *exclusivamente* un traidor es la clave del no reconocimiento de la asimetría entre el juicio de la ciudad y un posible juicio de la familia (o de cada grupo): todos, incluidos los familiares, *deben* considerarlo como traidor, ya que cada

21) Sofocle, *Antigone*, v.76.

22) Obviamente, antígona asume también la responsabilidad retrospectiva, o sea, la mera confirmación de haber cumplido el acto, pero esta no basta para reconocer la fallida realización de un deber hacia una determinada autoridad.

estrato entra *por extensión* en aquel cuya norma es “honra la ciudad, cumple su bien”. Los juicios posibles son, por tanto, sólo uno. Cada juicio distinto es incorrecto, injusto, y condenable.

Antígona actúa sólo y exclusivamente por el hermano. En realidad esta privacidad de acción es anulada por el reconocimiento de Polinice como *también* traidor: Antígona reconoce una asimetría de las normas y por tanto de los juicios entre el mismo y el otro estrato, y acepta las consecuencias de un gesto (enterramiento) que reconoce que pueda ser considerado ese mismo como traidor. El alcance de la apertura de Antígona pasa a través de la aceptación de defensa de Polinice de la acusación de traición.

Ella reconoce una distinción normativa en el estrato del rey respecto al suyo, reconoce, por tanto la existencia de otro estrato, se abre a la posible legitimidad de la postura ajena, por tanto permite al estrato ajeno manifestar su poder, y acepta la condena.

Justicia es la aplicación de las normas y reglas del propio estrato; Antígona observa exclusivamente las normas divinas y reconoce, por tanto, su responsabilidad hacia un deber fallido respecto a aquellas cívicas, siguiéndolas acepta la condena; Antígona respeta las normas divinas (deber positivo) actuando y asumiéndose la responsabilidad del acto; respeta las normas cívicas (deber negativo) asumiéndose la responsabilidad en perspectiva. Antígonas trata casos distintos de igual modo *de dicto* (la extensión) pero en distinto modo *de facto* (la aceptación de responsabilidad). Desde el punto de vista de la única *Sittlichkeit* su posición es, por tanto, justa: a la injusticia por parcialidad (aceptación de las normas propias únicas) y por incoherencia (actuación “tiránica”, privado) hace de contrapeso la justicia de la apertura como aceptación de culpa. Los pactos son de nuevo iguales.

Sin embargo, en cualquier caso, y a pesar de esta extrema justicia negativa, la *Sittlichkeit* común es destruida definitivamente. Antígona y Creonte, las dos posiciones, siembran sal sobre sus ruinas. A pesar de que las dos posiciones derivan de ello, su respectiva superación del límite es tan unidireccional y opuesta que no permite más que esta *Sittlichkeit* común actúe de determinante de justicia. Ella no puede ser enumerada como tercer rival en el conflicto; las dos potencias, excluyéndose recíprocamente, anulan y señalan el fin de la *Sittlichkeit*. *Fiat justitia, pereat mundus?*

Pero la apertura de Antígona, esta apertura negativa que es la aceptación de responsabilidad, y que señala su sacrificio, consiente a su justicia parcial no determinar una destrucción completa del mundo: un margen de *Sittlichkeit* subsiste todavía, y subsiste justo en la oscuridad de la gruta en la que está

encerrada, o sea, en la ausencia reconocida de una acción no parcial. Esta acción, como cada acción posible, es posible sólo en cuanto parcial, en una situación trágica de aut-aut, no necesariamente conduce a la destrucción del mundo, pero puede ser la causa de la creación de uno nuevo: es posible, de hecho, que aquel acto, justo pero injusto, puede determinar una elevación del nivel moral social; en nombre de este mejoramiento, por tanto el actor debe asumir el riesgo del propio acto, y la responsabilidad de la destrucción del orden ético precedente. Y este riesgo corresponde al juicio históricamente posterior sobre la cualidad moral de la consecuencia de este acto mismo, una cualidad en grado de modificar el mundo, y la estructura de sus normas: en esta óptica, la aceptación de responsabilidad coincide en última instancia con el reconocimiento del riesgo de querer un mundo más justo, y de actuar en modo injusto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANOUILH; J., *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 1994.

AUBENQUE; P., *La prudente chez Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

HARE, R.M., *Il linguaggio della morale* (tr. it.: M. Borioni e F. Palladini), Roma, Ubaldini, 1968.

HEGEL, G.W.F., *La Fenomenologia dello spirito*, 2voll.(E. De Negri ed.), Firenze, La Nuova Italia.

HELLER, À., *Etica Generale* (M. Geuna ed.), Bologna, Il Mulino, 1994.

HELLER, À., *Il potere della vergogna: saggi sulla razionalità* (V. Franco ed.), Roma, Editori Riuniti, 1985.

HELLER, À., *Oltre la giustizia* (tr. it.: S. Zani), Bologna, Il Mulino, 1990.

HELLER, À., *Filosofia morale* (tr. it.: R. Scognamiglio), Bologna, Il Mulino, 1997.

HYPOLITE, J., *Genesi e struttura della "Fenomenologia dello spirito"* (tr.it.: G.A. De Toni; Presentación de M. Dal Pra), Firenze, La Nuova Italia, 1972.

SOFOCLE, *Antigone*, en Id., *Edipo Re Edipo a Colono Antigone* (F.Ferrari ed.), Milano, Rizzoli, 1992, pp. 57-157.

SOFOCLE, *Antigone* (tr. it.: L. Biondetti; con un ensayo de R. Rossanda), Milano, Feltrinelli, 1988.

STEINER, G., *Le Antigoni* (tr. it.: N. Marini), Milano, Garzanti, 1990.

