

ArCiBel  Editores

LA QUERRELLA DE LAS MUJERES EN EUROPA E HISPANOAMERICA

1
vol.



Dolores Ramírez Almazán · Milagro Martín Clavijo
Juan Aguilar González · Daniele Cerrato
[editores]

LA QUERRELLA DE LAS MUJERES
EN EUROPA E HISPANOAMERICA

ArCiBel  Editores

LA QUERRELLA DE LAS MUJERES EN EUROPA E HISPANOAMERICA

***LA QUERELLA DE LAS MUJERES
EN EUROPA E HISPANOAMERICA***

Dolores Ramírez Almazán
Milagro Martín Clavijo
Juan Aguilar González
Daniele Cerrato
(editores)



Este libro ha sido publicado con una ayuda de la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia de la Junta de Andalucía.

Colección: Escritoras y Escrituras Proyecto de edición: Grupo de investigación Escritoras y Escrituras de la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia de la Junta de Andalucía
Dirección y coordinación: Mercedes Arriaga Flórez

Comité Científico:

Vicente González Martín (Universidad de Salamanca), Fausto Díaz Padilla (Universidad de Oviedo), Elena Jaime de Pablos Universidad de Almería), Clemencia Ardilla Jaramillo (Universidad EAFIT de Colombia), Judith Castañeda Mayo (Universidad Juárez, Autónoma de Tabasco), Estela González de Sande (Universidad de Oviedo), Rosa María Grillo (Universidad de Salerno), Milagros Esquerro, (Universidad de la Sorbona de París), Michele Ramón (Universidad Paris VII), Katjia Torres Calzada, (Universidad Pablo de Olavide), Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo), Aurora López López, Universidad de Granada) Juan Carlos Vilelgas Suárez (Universidad de Sevilla). Iris M. Zavala (Universidad de Utrech), Mercedes González De Sande (Universidad de Oviedo), Carmen Ramírez Gómez (Universidad de Sevilla)

LA QUERRELLA DE LAS MUJERES EN EUROPA E HISPANOAMERICA

©2011, Dolores Ramírez Almazán, Milagro Martín Clavijo, Juan Aguilar González, Daniele Cerrato (editores)

©2011 De los textos, l@s autor@s

©2011, ArCiBel Editores, S. L. - Sevilla (España) <http://www.arcibel.es> ©2011

©Imagen de portada: Pablo García Calvente

Diseño: Bane®

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright"®, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

ISBN: 978-84-15335-13-9

Imprime Publidisa

Depósito Legal: Unión Europea

ABAD , José, Universidad de Granada: “Vitaliano Brancati: Tríptico siciliano”.	9
AGUILAR GONZÁLEZ , Juan, Universidad de Sevilla: “Similitudes y diferencias de la obra de Galeazzo Flavio Capra en las tratadistas italianas”.	25
ÁLVAREZ CIFUENTES , Pedro, Universidad de Oviedo: “Notas sobre la querella en España y Portugal”.	37
ARAMBURU , Celia, Universidad de Salamanca: “ <i>Il corpo delle donne</i> : imagen de la mujer en la televisión italiana”.	51
BARTOLOTTA , Salvatore, UNED: “Madonna, Blond Ambition”.	63
BOUBARA , Konstantina, Università “Aristotele” di Salonicco: “Pensare, esprimersi come donna: il caso di Cristina Trivulzio di Belgiojoso e di Angelica Palli Bartolomei”.	89
CABEZAS , María José, Universidad de Sevilla: “Sobre la paz y la guerra según Proba, primera poeta cristiana”.	101
CAGNOLATI , Antonella, Università degli Studi di Foggia: “El pensamiento de Bathsua Makin en la <i>querella de las mujeres</i> (Inglaterra, siglo XVII)”.	121
CAIAZZO , Michela, Universidad de Sevilla: “ <i>Amaos, y no os multipliquéis</i> de María Lacerda de Moura... y la querella continúa”.	143
CAMPS , Assumpta, Universidad de Barcelona: “Traducir la escritura de mujeres hoy: autoras italianas contemporáneas y sus traductoras/es españolas/es”.	161
CARBONARA , Lara, Universidad de Bari, “La lingua al femminile”.	197
CARRO FERNÁNDEZ , Susana, Universidad de Oviedo: “Querella <i>entre</i> mujeres: del arte feminista al arte femenino”.	219
CICCARELLI , Laura, UNED: “Franca Rame tra pubblico e privato”.	259
CRUZADO , Ma Ángeles, Universidad de Sevilla: “Mujeres de cine: directoras y nuevos modelos de feminidad en la gran pantalla”.	287

DE MARTINO , Delio, Università di Bari: “La querelle e la pubblicità”	305
DÍAZ MARCOS , Ana María, University of Connecticut: “Querellas decimonónicas: Concepción Gimeno de Flaquer y las mujeres de regia stirpe”.	319
DOMÍNGUEZ FERRO Ana M ^a , Universidad de Santiago de Compostela: “El papel de Moderata Fonte en la ‘querella de las mujeres’ del s. XVI”	337
GARCÍA CALVENTE Pablo, Fotógrafo: “El maniquí: simbolismo y funcionalidad en la representación escultórica del cuerpo femenino”	351
GARCIA CONESA , Isabel María, JUAN RUBIO , Antonio Daniel, Centro Universitario de la Defensa – UPCT: “Dos mujeres en búsqueda de una identidad: Maryse Condé y Toni Morrison”.	375
GONZÁLEZ , Isabel, Universidad de Santiago: “Una artista en la querella de las mujeres italianas del XVII: Artemisia Gentilschi”.	409
GRACI , Salvatrice, UNED: “Alba de Céspedes: una donna anticonformista, una scrittrice cosmopolita”.	419
HERNÁNDEZ ÁLVAREZ , María Vicenta, Universidad de Salamanca: “Mujer y conocimiento: la alegoría práctica de Christine de Pizan en su <i>Chemin de Longue Étude</i> ”.	435
JUAN RUBIO , Antonio Daniel, Universidad de Alicante, GARCÍA CONESA , Isabel María, Centro Universitario de la Defensa San Javier-UPCT: “La lucha de Zelda Fitzgerald en sus estancias europeas por convertirse en escritora”.	477
LAMA , Irena- SULA , Artur, Università di Tirana, “Premesse per lo studio della ricezione delle scrittrici italiane in Albania”.	495
MARQUÉS SALGADO , Antonio Javier, Universidad de Oviedo: “Tina Modotti: entre el mito y la querella”.	515

VITALIANO BRANCATI: TRÍPTICO SICILIANO

*José Abad
Universidad de Granada*

En el *corpus* narrativo del siciliano Vitaliano Brancati (Pachino, Siracusa, 1907-Turín, 1954) despuntan tres novelas que suponen tres acercamientos críticos (de intensidad variable) a un tipo social muy definido, así como al contexto que lo sustenta. La importancia dada al retrato se evidencia en los mismos títulos, utilizados por el novelista a modo de esbozo o “billete de visita” de sus protagonistas: *Don Giovanni in Sicilia*, *Il bell'Antonio* y *Paolo il caldo*. Brancati no las concibió como partes de un todo, sino como sucesivas andanadas contra ciertos aspectos de la burguesía y el patriarcado meridional, pero comparten tantos puntos en común que pueden (incluso deben) abordarse como si de un tríptico se tratara. No nos sorprende lo más mínimo que, en España, la editorial Lumen los reuniera y publicara precisamente bajo el título de *Tríptico siciliano*. Hablamos, asimismo, de tres obras espaciadas en el tiempo. Casi tres lustros separan la redacción de la primera de la escritura de la última y, sin embargo, las tres coinciden en los puntos de partida y en los de llegada, además de en temas, enfoques, recursos, bondades y defectos.

Vitaliano Brancati escribió *Don Giovanni in Sicilia* en 1940, en la localidad de veraneo de su familia: Zafferana Etnea, y la publicó al año siguiente en la editorial Rizzoli junto a los cuentos *Il bacio*, *Rumori*, *Una serata indimenticabile*, *Pipe e bastoni* y *La vecchia stampa*. El libro fue bien acogido y, al año siguiente, conoció una nueva edición -esta vez, en el sello Bompiani- que añadió a los anteriores dos relatos más: *I due mondani* e *I nemici*; esta edición conoció seis reimpressiones en la década siguiente. La sensación de libertad que impregna esta novela casi logra hacernos olvidar que Benito Mussolini estaba en el poder, que el proyecto fascista seguía vigente. A estas alturas, no obstante, Brancati había roto ética y estéticamente con dicho proyecto y en la indiferencia con que

aborda dicha realidad en la ficción es como si tomara cuerpo esa ruptura, este descreimiento. Para no incurrir en el mismo vicio de sus criaturas literarias, Brancati no intentó edulcorar sus errores. Se había afiliado al partido el 4 de febrero de 1924, teniendo él diecisiete años escasos, pero en ningún momento pretendió hacer pasar esto como un desliz de juventud:

Hacia los veinte años, yo era fascista hasta la médula. No encuentro ningún atenuante para esto. Me atraía del fascismo todo lo que tenía de peor, y no puedo invocar para mí las excusas a las que tiene derecho un burgués conservador sometido a las palabras Nación, Estirpe, Orden, Vida tranquila, Familia, etc. Por efecto de no sé qué triste tendencia, que anidaba en lo más profundo de mi ser, y que todavía hoy me hace dormir con un ojo abierto como el guardián en la casa donde ya han estado los ladrones, hacia los veinte años sinceramente yo me avergonzaba de cualquier cualidad alta y noble y aspiraba a caer en lo más bajo y envilecerme con la misma candidez, ansia, vehemencia con que se sueña lo contrario. Quizá a causa de mi debilidad (y un poco por las lecturas: Ibsen, Anatole France, Pirandello, Bergson, Gentile, Leopardi no bien entendido...) yo miraba con asombrada admiración, como si fueran estatuas de Fidias, entre mis coetáneos a los que eran más fuertes y más idiotas y hubiera sido capaz de dar dos tercios del cerebro por un bíceps bien desarrollado. (VV. AA., 2009: 123)

Cabría decir que Vitaliano Brancati dio la espalda a la ideología dominante sirviéndose de un recurso marcadamente antifascista: la ironía (Y lo decimos completamente en serio). Frente a la representación uniforme de la sociedad, típica de los regímenes totalitarios, tan recia como carente de matices, la ironía es un feliz entrecomillado que cuestiona toda rígida clasificación del mundo y se burla de toda pretensión de inamovilidad social. En «Definizioni di territori: il comico», un brevísimo texto incluido en *Una pietra sopra* (1980), Italo Calvino insistía en la amplitud de miras que conlleva el empleo de una mirada irónica:

Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno di due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio. (1995: 191-92)

De la misma opinión es Pere Ballart:

Se trata, en efecto, de la incalculable relatividad de la ironía, que enseña que nunca es posible llegar a conocer *todos* los elementos de una cuestión cualquiera, insuficiencia que, por consiguiente, hace la cuestión irresoluble e iguala en ociosidad a todas las respuestas que unos y otros quieran darle. El ironista, en la encrucijada, declina personalmente el tomar camino alguno, pero se cuida de hacer constar, eso sí, la posibilidad real de emprenderlos todos. (1994: 417)

Don Giovanni in Sicilia -de manera más intuitiva que calculada, seguramente- responde a esta estrategia. La historia se cimienta en la burla de cierto tipo, el siciliano "militante" -el que hace lo que todos esperan de un "siciliano"-, que favorece el despliegue de una serie de valores completamente desfasada; el desfase, justamente, deja entrever la existencia de otros valores más constructivos. Vitaliano Brancati adopta la distancia justa: no se identifica con su protagonista ni permite que el lector lo haga. Con cuarenta años, Giovanni Percolla no ha hecho otra cosa que fantasear con, correr tras y presumir de mujeres. Siendo niño, a modo de revelación, en su ánimo arraigó el "misterio" femenino y, según escribe Brancati, "desde ese día la palabra mujer no abandonó ni un minuto su mente. ¿Cómo estaba hecha? ¿Cómo no estaba hecha? ¿Qué tenía de más y qué tenía de menos?" (2009: 13). El arsenal irónico es aparentemente inagotable. A sus cuarenta años, Giovanni ha conocido a muchas mujeres fáciles y muchas camareras de hotel pero, apunta el novelista, "nunca había estado más de una hora" con cualquiera de ellas (2009: 37). Este caso no es insólito

en la Catania retratada por Brancati, “una ciudad [...] en la que las conversaciones sobre mujeres daban mayor placer que las mujeres mismas” (2009: 17).

El cuadro resultante es cáustico. La vida de este Don Juan de pacotilla es tan plácida como monótona: vive con sus tres hermanas solteras, que lo tienen en un pedestal; trabaja en la tienda de telas de un tío suyo, todo indica que sin deslomarse; y pasa las noches con sus amigos, cortados con idéntico patrón: mujeriegos, pendencieros, fanfarrones, etc. Giovanni sería el típico exponente de esos individuos que pasan la vida viendo como la vida pasa, sin demasiado interés por el pasado, el presente o el futuro, ni por cuestiones que pongan en peligro esta comfortable rutina. ¿Y qué puede alterar la existencia de un tipo semejante? Pues sí, una mujer. La vida anodina de Giovanni se ve puesta patas arriba con la irrupción de una hermosa jovencita que no le quita los ojos de encima. Que, en una ciudad como Catania, no es poco:

Hay que añadir, además, que la historia más importante de Catania no es la de sus costumbres, ni la de su comercio, ni la de sus edificios o sus revueltas, sino la historia de las miradas. La vida de la ciudad está llena de acontecimientos, amistades, peleas, amores e insultos, solo en las miradas que se lanzan hombres y mujeres; en lo demás, es pobre y aburrida. (Brancati, 2009: 50-51)

La prepotencia se transforma en devoción y Giovanni no tarda en hacer el ridículo por su muy amada Maria Antonietta dei Marconelli. Brancati desmonta desde dentro numerosos tópicos a propósito del “macho” siciliano, ofreciendo una imagen del hombre como un niño en brazos de la mujer, que tiene siempre algo de figura materna. Estos apuntes debieran entenderse como trazos en un cuadro mayor, el retrato de una clase social que cultiva afanosa y aparatosamente las apariencias, vinculado a su vez a un lienzo de mayores dimensiones: el de la estupidez humana. Realmente, como escribiera Giulio Ferroni, resulta harto difícil contemplar los protagonistas de estas tres novelas bajo un prisma diferente:

La temática de la estupidez [está] tan absolutamente presente en toda su obra que se puede decir que para él, en definitiva, el compromiso intelectual se centra en gran medida en esta atenta denuncia de la estupidez pública, en una lucha sin cuartel para evitar los ruinosos modelos de masas que tienden a elevar la estupidez a norma social. Muchas posturas intelectuales, compromisos políticos, comportamientos extendidos, modos de someterse a la voluntad de las masas, están para Brancati habitados por la estupidez: término sólo en apariencia genérico, que tiene en realidad una sutil ambigüedad y que es esencial para comprender ciertos defectos del mundo contemporáneo, de su vida pública, de sus mitos sociales (VV. AA., 2009: 15-16)

Giovanni Percolla no es niño grande, sino un pánfilo, cuya voluntad está permanentemente en manos de los otros. Una vez casados, Maria Antonietta decide abandonar Catania para trasladarse a Milán, y él consiente; la familia de ella le busca un cargo en una sociedad anónima dedicada a la manufactura de tejidos y él, como es su costumbre, hará ese trabajo sin deslomarse; una vez instalado en Milán, Giovanni vivirá algunas aventuras adúlteras que serán motivo de sobresalto más que de satisfacción. Brancati insiste en que sus conciudadanos, los pertenecientes a las clases acomodadas (nada dice, o casi, de la clase trabajadora), conjugan con mayor entusiasmo el verbo “aparentar” que el verbo “ser”. La burguesía, según él, prefiere soñar a ver realizados sus sueños; en el último capítulo, durante una visita a Catania, Giovanni visita a sus hermanas y se echa una siesta en su antigua cama, en su cuarto de soltero, una “típica” costumbre meridional que ha debido abandonar en su casa milanesa. La felicidad era esto, parece decirse a sí mismo, y dispone: “Durante todo el tiempo que nos quedemos en Catania -dijo Giovanni poniéndose boca abajo y colocando la barbilla en la almohada caliente- creo que será mejor que ella [su esposa] duerma en su casa y yo aquí, en la mía” (2009: 167). Fin de la historia.

A lo largo de 1948 -un año especialmente prolífico en el que, además de prodigarse en prensa, colaboró en la adaptación

cinematográfica de su relato *Il Vecchio con gli stivali*-, Vitaliano Brancati escribió *Il bell'Antonio*, publicada por entregas en el semanario *Il Mondo*, entre febrero y mayo de 1949, convenientemente expurgada de sus muchas referencias sexuales y de sus inyectivas contra la Iglesia. Ese año aparecerá en volumen la versión íntegra de la novela, respaldada por la editorial Bompiani (También a ésta la saluda el éxito: la novela conocerá sendas traducciones al francés, en 1950, y al inglés, en 1952). Estamos en el terreno de *Don Giovanni in Sicilia*: la vida de la burguesía de Catania en el período fascista; el relato abarcaría algo más de diez años: entre 1932, hallándose el protagonista en Roma para conseguir algún cargo estatal sirviéndose de enchufes varios, y 1943, una vez que la ciudad ha sido liberada por el ejército norteamericano. Algunos pasajes parecen trasplantados de aquélla, como cuando Brancati hace referencia a los meridionales que llegan a Roma pensando exclusivamente en las romanas:

¿Cuántas cosas no pasaron por alto sus ojos ansiosos por vislumbrar a la mujer deseada entre la multitud que bajaba del tranvía? Cúpulas, portadas, fuentes... , obras que antes de ser realizadas y concluidas fueron causa de preocupación para Miguel Ángel o Borromini, no lograron llamar la atención de los ojos móviles y negros del huésped meridional. (2009: 175)

Antonio Magnano, el protagonista, comparte con Giovanni Percolla su condición de señorito mimado por una familia pudiente. Si allí tres hermanas solteras se desvivían por satisfacer los caprichos del único varón de la casa, aquí son los padres quienes hacen lo imposible por que nada le falte al vástago. Antonio es un joven cuya belleza física causa estragos entre cuantas mujeres se cruzan en su camino y hace montar en cólera a los hombres (Incluso sus mejores amigos se sienten a disgusto con él). Todo es pura fachada, como se verá. La languidez de Antonio, que tantos suspiros arranca en los pechos femeninos, no es fruto de un desajuste existencial, sino de una absoluta falta de compromiso con (casi) todo. Aunque parezca melancolía, lo suyo es indolencia. Antonio crece en un ambiente regalado, tenazmente machista, contra el que no osa rebelarse. De

su tío Ermenegildo Fasanaro, a quien tiene en gran estima, el joven escucha reflexiones de esta catadura:

Las mujeres te acarician con una mano y con la otra echan cuentas. ¡Pero, caramba, es tan fácil hacerlas tragar! ¡Solo hace falta un poco de habilidad! Claro que también las hay astutas que se fijan en minucias, pero es la astucia de la tonta, porque la mujer inteligente sabe que hay que estar atenta a otras cosas. Debes saber cuándo parar, eso es todo... (Brancati, 2009: 190).

Esta educación sentimental acabará pasando factura al bello Antonio. Por un lado, aviva en él una gran atracción por la mujer; por otro, alienta un no menos fuerte rechazo de consecuencias desastrosas. Antonio se casa con una chica hermosísima, muy enamorada de él, Barbara Puglisi, hija de una poderosa familia de notarios de Catania, pero no logra consumar la unión. Antonio besaría el suelo que pisa su esposa -la novela lo dice, más o menos, en estos términos-, pero en el lecho conyugal... nada de nada. El hombre disfraza su impotencia de culto a la castidad, pero no es suficiente. Influida por su padre, Barbara consiente en la anulación del matrimonio, toda vez que en el horizonte de ella ha aparecido un tal duque de Bronte con más posibles y menos remilgos... No es difícil ver en la impotencia de Antonio Magnano una dimensión política; en un plano simbólico, dicha impotencia sería el signo de la inmadurez de una generación a la cual el fascismo impidió madurar, de ahí tal vez la decisión de ambientar la peripecia de Antonio durante el régimen mussoliniano.

El personaje cae en desgracia en los círculos burgueses de Catania, cultores de una hombría cerril. Cuando se concreta la anulación del matrimonio y trasciende el porqué, Antonio se convierte en el hazmerreír de cuantos en el pasado le envidiaban su presunto éxito entre el sexo opuesto (Un éxito falso que Antonio, como buen siciliano, no había hecho nada por desmentir). Llegado a este punto, Brancati adopta una postura ejemplar: su protagonista no se curará, su relación con Barbara no se salvará y en la novela se irá introduciendo una espesa amargura que no acaba de hallar el

equilibrio justo con el registro desinhibido de la mayor parte de los episodios. Que Brancati pudiera por fin, y por el momento¹, hablar sin tapujos debió de suponer un gran desahogo. Sin embargo, las numerosas invectivas contra el fascismo, aunque den color al ambiente y sabor a los diálogos, no acaban de integrarse en un discurso político digno de relieve. Al contrario. Brancati se limita a dar forma literaria a un lugar común: Que Mussolini no tuvo en todo momento a su favor a todo el pueblo italiano.

A pesar de las muchas audacias de Vitaliano Brancati al respecto y de estar omnipresente en la narración, la cuestión sexual se mueve por la cuerda floja de lo innombrable. Se habla continuamente de sexo sin llamar nunca a las cosas por su nombre; una estrategia elusiva que alienta el discurso irónico del autor². En este punto podríamos sacar a colación las reflexiones de otro breve texto de Italo Calvino, «Definizioni di territori: l'erotico (Il sesso e il riso)», recogido asimismo en *Una pietra sopra*:

In letteratura la sessualità è un linguaggio in cui quello che non si dice è più importante di quello che si dice. Questo principio non vale soltanto per gli scrittori che -per ragioni buone o cattive- affrontano i temi sessuali più o meno indirettamente, ma anche per quelli che investono in essi tutta la forza del loro discorso. Perfino agli scrittori la cui immaginazione erotica vuole oltrepassare ogni barriera,

1) Digo “por el momento” porque a la vuelta de unos años las cosas cambiaron. En 1952, su comedia *La governante* fue prohibida por la Comisión de Censura, lo que llevó a Brancati a escribir el opúsculo *Ritorno alla censura*, que Laterza publicó ese mismo año acompañado de la obra censurada.

2) Un buen ejemplo de esta elusión irónica lo hallamos en la escena en que la madre de Antonio se cita con su nuera, Barbara, e intenta convencerla de que la falta de relaciones sexuales en el matrimonio no es grave si hay amor de por medio: “Pero ¿qué es lo que has sufrido, Barbara? -gritó la suegra-. ¿A mí me vienes a contar estas cosas? ¿Que has sufrido...? ¡Se puede estar muy bien sin eso! ¡No se muere una! Mi marido se fue a hacer el servicio militar a los veinte días de casados, y yo me quedé esperándole sosegadamente durante dos años. ¿Y quién pensaba en eso? ¡Oh, Dios nos libre! De veras, ¿crees que pensaba en eso?” (Brancati, 2009: 317)

accade d'usare un linguaggio che, partendo dalla massima chiarezza, passa a una misteriosa oscurità proprio nei momenti di maggiore tensione, come se il suo punto d'arrivo non potesse essere altro che l'indicibile. (1995: 255)

Todo ello no impide que *Il bell'Antonio*, aún más que *Don Giovanni in Sicilia*, se resienta de la ausencia de una sólida estructura narrativa. Al narrar, Vitaliano Brancati no construye, añade. El gusto por la digresión o lo episódico empuja al novelista a introducir personajes o historias aledañas que no alcanzan un peso específico en la historia, y ni siquiera la enriquecen de manera ostensible. A propósito de *Il bell'Antonio* podría citar las muchas páginas dedicadas al abuelo de Barbara Puglisi poco antes de morir él en la ficción y desaparecer definitivamente de la novela. A propósito de *Don Giovanni in Sicilia*, en cambio, citaríamos la forzada presencia del ayuda de cámara de Giovanni, protagonista de varios episodios completamente desgajados del tronco principal. La siguiente novela, *Paolo il Caldo*, abunda en estos escarceos e incisos hasta el punto de convertirla en un inmenso cajón de sastre y, lo que es peor, pierde fuelle la ironía.

En una carta de Vitaliano Brancati a su esposa, Anna Proclmer, escrita el día 23 de junio de 1952, en la terraza del Hotel Baglioni de Florencia, hallamos la génesis y primeros compases de *Paolo il Caldo*. El escritor trabajará en ella hasta su muerte, ocurrida inesperadamente el 25 de septiembre de 1954 a consecuencia de una crisis cardíaca durante una intervención quirúrgica que tenía como objetivo extirparle un quiste benigno. El 23 de septiembre, dos días antes de entrar en el quirófano, Brancati había firmado una nota autorizando su publicación, si bien se sentía en la obligación de advertir de la falta de los dos últimos capítulos. *Paolo il Caldo*, publicada por Bompiani al año siguiente, debería haber iniciado una trilogía titulada «I Siciliani», aunque a nosotros nos permite cerrar idealmente nuestro tríptico pues, a pesar de un nuevo enfoque, más grave, el autor sigue batiendo los mismos metales en el mismo yunque.

En realidad, *Paolo il Caldo* es un gran compendio de los vicios y virtudes de la narrativa de su autor. La tendencia a abrir continuos paréntesis dentro de la trama principal alcanza extremos enojosos. La novela, por ejemplo, arranca con un largo capítulo en el que el propio Vitaliano Brancati se confiesa al lector. Da la fecha antes referida, 23 de junio de 1952, y una ubicación conocida, la terraza del Hotel Baglioni, para dejarse llevar luego por una torrentera de consideraciones sobre la sociedad italiana, antes de evocar el tiempo que lleva fuera de Sicilia, las cualidades de su tierra y de sus gentes, así como sus taras: la aprensión, la lujuria, etc. En esta acumulación de recuerdos y confesiones se va perfilando un autor individualista, elitista y sensual³, decidido a mantenerse al margen de las corrientes literarias en boga. En una de las anotaciones más interesantes de este capítulo, Brancati confiesa haber encontrado en el humor una forma de oposición a la sociedad, que confirman algunas reflexiones previas:

A partir de 1934, confíe la felicidad a la razón, y esta, con un arte sutil, forjó mi sentimiento cómico, que hasta ese año no había tenido importancia alguna en mi historia. Sin embargo, hoy día ha devenido algo tan natural que el hecho de no haberlo tenido en la juventud y la adolescencia me parece algo debido a una de esas distracciones graves e inexplicables por culpa de las cuales una mujer no descubre que posee una voz de soprano hasta los treinta años, y un paralítico que no

3) He aquí algunas muestras de cada extremo. Del individualismo: “hay que reforzar el egoísmo, conceder a los propios derechos una dureza diamantina y hacer que en la sociedad, que ha expropiado las villas, los yates y los castillos, atruenen millones de «yo» con la potencia de cuernos de Orlando” (2009: 493). Del elitismo: “Lo «social» en el arte, y en toda la vida íntima, es como el agua para el fuego; por culpa de lo social, de esta osificación político-administrativa del amor por los otros, existen hoy muchas personas mezquinas, insensibles, capaces de asesinar y de espíar” (2009: 493). De la sensualidad: “no creo en el pecado de la carne, soy incapaz de convencerme de que un hombre y una mujer, sin más vínculos que los contraídos con total libertad, que se abrazan en la misma cama cometan mal alguno” (2009: 495).

es tal hasta que un santo, que se le aparece en la puerta de una iglesia entre miles de llamas de velas agitadas por los vítores, se lo demuestra súbitamente. (2009: 503-4)

Así y todo, *Paolo il Caldo* es la menos divertida del tríptico. La ironía, decisiva en el retrato de Giovanni Percolla, esquinada en el de Antonio Magnano, desaparece por completo en el de Paolo Castorini. Brancati no acaba de mantener la debida distancia de cuanto narra y, en su mirada sobre el mundo, se impone la sátira, el sarcasmo, la irrisión, la afrenta⁴. La acción arranca en 1914 cuando, siendo niño, Paolo y otros chicos se ven envueltos en un escándalo en Trecastagni, la localidad donde veranea su familia. Esta vez, el episodio aislado (los chicos competían, mientras se masturbaban, para ver quien eyaculaba antes) le permite a Brancati delinear una sexualidad precoz. De la adolescencia y juventud de Paolo, el novelista nos cuenta sólo su iniciación sexual en brazos de una criada, Giovanna, acaso porque poco más interesa al chico. En Catania, luego, mantiene un *affaire* amoroso con una cantante, Rodriga Perez, un alma gemela que comparte una misma sed por la vida⁵. La influencia de la sociedad patriarcal y burguesa se deja

4) Pere Ballart expone con gran agudeza las diferencias entre ironía y sátira: “la propuesta moral del satírico no tiene nada de ambiguo ni de implícito: su opción ideal de cómo debería ser el mundo se transparenta continuamente en el decurso de la obra. Cabe destacar, con todo, que si la virulencia de su escarnio tiene efectos inmediatos en el auditorio, la ironía opone a ese adoctrinamiento de urgencia una actuación más duradera y turbadora, la de hacer poso, con su moral inconclusa, en la memoria del lector y ayudar, poco a poco, a la maduración de su sentido crítico. Y si para el escritor de sátiras, que se cree superior a sus víctimas, el receptor no es más que un cómplice momentáneo, un festejador de su sarcasmo, el ironista, humano y falible como los demás, busca en el lector un compañero a quien confiar su visión traspasada de inquietud” (1994: 421)

5) Brancati ofrece un retrato de gran dignidad de una mujer que comparte la misma filosofía hedonista de su protagonista masculino: “No creo en nada. Solo creo que, mientras sea joven, debo divertirme y probarlo todo. Si me equivoqué al comportarme así, ya tendré tiempo de corregirlo cuando sea mayor. Sin embargo, si me equivoqué convirtiéndome en ama de casa, de vieja ya no podré corregir nada. El alma es eterna y, lo que no haga hoy, podrá hacerlo mañana. El cuerpo se deteriora

sentir tempranamente en la formación del joven. Cuando Paolo le confiesa a su tío Edmondo que le gusta cierta muchacha hasta el punto de estar dispuesto a casarse con ella, su tío es taxativo:

-¿Ah, sí? ¿Te gusta mucho? Pues bésala, abrázala, acaríciala, haz lo que puedas, aunque imagino que será una empresa difícil tratándose de la hija de un hombre tan chapado a la antigua... Pero, aun así, algún que otro beso podrás darle... Y luego deja que se enfríe el plato y cámbialo por otro que esté más caliente.

-Ya la he besado.

-¿Ah, sí? Fantástico. Ahora límpiame la cara con el pañuelo y pasa a la siguiente. (2009: 621-22)

Paolo se trasladará a Roma en 1922 para estudiar en la Facultad de Derecho y espacia sus regresos a la isla. Nada sabremos, de todos modos, de su carrera universitaria ni de cómo se busca la vida una vez acabados (Parece que la familia cubre puntualmente todas sus necesidades económicas). El joven, y el hombre en el que se convertirá luego, vive exclusivamente para satisfacer diversas fantasías sexuales, como la del encuentro con una modista que se ofrece a descoserle los botones de la bragueta; algunas fantasías son de un infantilismo vergonzante, como el empeño de Paolo por escuchar de labios de la señora Beatrice Banchedi la frase que ésta dijo una noche a un amigo suyo: “Esta noche estoy muy cachonda”. La indiferencia del protagonista alcanza sus más altas cotas durante el discurso de Ester Salimbene en el Palacio de Montecitorio: mientras ella denuncia la extrema miseria del campesinado siciliano, Paolo fantasea otorgando una función fálica al micrófono usado por la mujer, y ni siquiera la elusión del lenguaje erótico evita que Brancati caiga en una obtusa vulgaridad. En su defensa, cabría decir que Paolo no es un hipócrita. Al igual que su creador, la criatura no disimula sus defectos. Cuando sale de Montecitorio, ante la pregunta de un

rápido y, lo que no haga hoy, no podrá hacerlo jamás. ¡Equivocao con el alma, jovencitos, no con el cuerpo! Todo lo que se deja pasar, se pierde” (2009: 581-82).

conocido de por qué dedica su vida exclusivamente a las mujeres, Paolo responde:

-¡Porque no existe otra felicidad en este mundo! [...] Arte, ciencia y trabajo: una sarta de tonterías, créame. La política y el comercio: ¡tonterías! Entrar por primera vez en la intimidad de una mujer: eso sí que es un momento sublime. ¡No hay nada igual! (2009: 709)

Al igual que en *Il bell'Antonio*, la novela da un brusco giro final hacia la acritud. Paolo se casa con la hija de aquella joven que habría querido desposar en su juventud y se instalan en Roma. No obstante, en un ejemplo de *contrappaso*, pero sin asomo de ironía, el caliente Paolo acaba compartiendo su vida con una mujer frígida. Esta sombra en su vida conyugal manda a pique sus pretensiones de dedicarse a la literatura. Al final, ella regresa a Catania, mientras Paolo apaga sus apetitos carnales con prostitutas... En las notas de Brancati se especifica que en los dos capítulos no escritos “se habría narrado que la mujer no regresaba (nunca más) junto a Paolo y que él, en sucesivos ataques imaginarios de celos, se ofuscaba cada vez más hasta sentir cómo el ala de la estupidez le rozaba el cerebro” (2009: 842). Sea como fuere, el lector no logra desprenderse de la enojosa sensación de que el Paolo del principio no tiene nada que ver con el Paolo del final debido a un defecto de construcción, no a la evolución del personaje.

A pesar de tantas y tales limitaciones, el tríptico mete el dedo en la llaga de varios temas de sumo interés. Brancati insiste (y acierta) en la descripción de un erotismo compulsivo que anula la capacidad del individuo para interesarse por otras cuestiones, de ahí esa “estupidez” que dijimos al principio. El novelista hace hincapié en el desconocimiento que tiene el hombre de la mujer a través de esos protagonistas que ven en ellas un cuerpo, no una persona (como Giovanni o Paolo) o un alma, no un cuerpo (como Antonio). Brancati señala (y acierta de nuevo) las causas socioculturales de dicho desconocimiento, aunque en *Paolo il Caldo* parece justificarlo al presentarlo como expresión del genuino carácter siciliano. El tríptico desmonta el mito de la superioridad masculina y cuestiona

(no siempre de manera contundente) una convicción arraigada: la de que la hombría se demuestra en el sometimiento de la mujer. Sinceramente, no tengo claro que Vitaliano Brancati profundice en estos argumentos de manera consciente. A veces, se diría, hay una gozosa participación en todo ello más que una crítica congruente.

No importa. Como en otras ocasiones, lo interesante no es cuanto pone el autor, sino cuanto se le impone. Al respecto citaríá unas palabras de Italo Calvino que posiblemente Vitaliano Brancati desaprobaría. Dicen así:

Non possiamo mai dimenticare che cio che i libri comunicano resta talvolta inconscio allo stesso autore, che i libri dicono talvolta qualcosa di diverso da ciò che si proponevano di dire, che in ogni libro c'è una parte che è dell'autore e una parte che è opera anonima e collettiva. (1995: 354)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLART, P., *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994

BRANCATI, V., *Tríptico siciliano: Don Giovanni en Sicilia, El bello Antonio, Los placeres de Paolo*, trad. Ángel Sánchez-Gijón, Rosa Marcela Pericás y Roberto Falcó Miramontes, Barcelona, Lumen, 2009.

CALVINO, I., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milán, Mondadori, 1995.

VV. AA., *De Sicilia a Europa. La Italia de Vitaliano Brancati*, Roma, De Luca Editori, 2009.

**SIMILITUDES Y DIFERENCIAS
DE LA OBRA DE GALEAZZO FLAVIO CAPRA
EN LAS TRATADISTAS ITALIANAS**

*Juan Aguilar González
Universidad de Sevilla*

VIDA Y OBRA

Galeazzo Flavio Capra (también Capella cuando se cita con su nombre latinizado) nació en Milán en 1487 en el seno de una acomodada familia. Su esmerada instrucción le permitió obtener un puesto de privilegio junto al duque Francesco II y posteriormente como miembro de la cancillería. Fue una figura de relieve en el panorama político de la Lombardía, amigo de importantes figuras tanto en el panorama político como en el universitario.

Antes de morir en 1537 le dio tiempo a escribir los *Commentarii di m. Galeazzo Capella delle cose fatte per la restitutione di Francesco Sforza secondo duca di Milano* (1539), su obra más conocida, aunque no la única: *De bello mediolanensi seu de rebus Italia gestis pro restitutione Francisci Sfortiae II mediolanensium ducis ab anno 1521 ad 1530* (1532), *L'anthropologia di Galeazzo Capella secretario dell'illustrissimo signor duca di Milano* (1533) y la obra póstuma *De bello Mussiano* (1538). A ellas se le ha de sumar la que nos ocupa, *Della Eccellenza et dignità della donna*, escrita en 1525 bajo el prisma de la tradición clásica y humanista y donde se sintetizan conceptos ya aparecidos en otras obras, especialmente en *Il cortegiano* de Castiglione y los *De mulieribus claris* y *Decameron* de Boccaccio. El tratado gozó de gran fortuna en su época, siendo reeditado en varias ocasiones, pero como sucedió otras tantas veces, fue olvidado entre la maraña de libros dedicados a un tema similar.

DELLA ECCELLENZA E DIGNITÀ DELLE DONNE

La obra de Galeazzo Capra constituye una de las primeras defensas de la dignidad de la mujer en lengua vulgar. La estructura es la misma utilizada por Lucrezia Marinelli en *La nobiltà et eccellenza delle donne*: durante 14 capítulos, Capra no solo ensalza las virtudes de las mujeres sino que existe, al igual que en las obras de las tratadistas, un ennoblecimiento de la mujer íntimamente ligado al vituperio de los hombres. El autor no se limita a enumerar las virtudes y gestas que adornan al bello sexo, sino que a éstas le siguen las malas acciones de los hombres. En su afán de encomiar las virtudes de las mujeres cae en colocarlas en un plano superior al de los hombres. Así, se dice que las mujeres son superiores en el sentido de la justicia, la fuerza, la piedad, etc. Esto es algo que podemos ver también en las tres tratadistas: en Marinelli no resulta extraño, puesto que desde el primer momento su idea es mostrar la superioridad de las mujeres, pero sí que llama la atención en Moderata Fonte y sobre todo en Arcangela Tarabotti. La monja veneciana aseguraba en el prólogo de *La semplicità ingannata* que no pretendía a ofender a los varones por ser tales, pero las continuas generalizaciones durante la obra hacen que dichas palabras carezcan de sentido.

Para su defensa recurre a un nutrido grupo de escritores y fuentes que igualmente formarán el corpus literario utilizado por diferentes participantes en la querella: Boccaccio y el *De mulieribus claris*, libro controvertido porque solo son aceptadas las mujeres que siguen el canon de comportamiento la época, Petrarca, la Biblia, Aristóteles y Platón. De este último, por ejemplom, toma la idea de que las mujeres puedan empuñar las armas en la guerra, algo que dijo el filósofo griego en el séptimo libro de la República y que también recogió Lucrezia Marinelli, quien fue más allá e incluso dedicó un capítulo a las mujeres guerreras.

El tratado se encuadra dentro de la tradición humanista, desde el aviso a los lectores en el prólogo que advierte que el tratado

le ha sido sustraído, hasta la disposición del mismo texto como bien observa Doglio en la introducción:

[...] riapplica l'impalcatura retorica del discorso montato su uno schema trimembre, dove *l'exordium* elenca le posizione misogine, la *narratio* le controbatte dialetticamente, rintuzzandole con esempi di donne antiche famose per la virtù opposta al vizio rimproverato, la *confirmatio* ritorce contro gli uomini le accuse mosse alle donne e dove la *conclusio* non fa che ribattere l'assunto della superiorità ed eccellenza (Capra 2001: 55).

En su intento de ennoblecer el sexo femenino, es significativo que el primer punto a tratar sea el de la caridad de las mujeres. En las tratadistas vemos cómo uno de los puntos principales en su defensa es el de probar que ellas también poseen un alma. Capra no llega en ningún momento a entrar en esta discusión, pero sí que ensalza los valores cristianos que le son propios, como la piedad, la fe y “otras virtudes mayores”. Mientras tanto, los hombres son acusados de blasfemar y pasar su vida en actos licenciosos.

El tratamiento que se da a destacas figuras de la historia es obviamente distinto al que le dio, por ejemplo, Boccaccio, y prueba de ello es la controvertida Cleopatra, a la que el autor del *Decameron* considera un ejemplo de avaricia, crueldad y lujuria. No pensaron lo mismo primero Capra y después Marinelli, que vieron en la reina de Egipto un modelo de virtud. Capra la incluye en su apartado “De la fortaleza” y “De la magnanimità” y Marinelli en el capítulo tres, titulado de manera casi idéntica -“Delle donne forti e intrepide”- por haberse causado la muerte dejándose morder por un áspid antes de verse derrotada por Roma. Fue un poco más lejos la autora veneciana en su encomio de la reina de Egipto y la incluyó también en el capítulo seis, “Delle donne magnifiche e cortesi” y en el siete, “Delle donne nell'arte militare, e nel guerregliare illustri e famose”, por su campaña militar contra Augusto.

El primer punto común que se puede encontrar entre Capra y las tratadistas, ya en las primeras páginas, es el motivo para odiar a las mujeres. Para el autor milanés el despecho es la principal razón

y para refrendarlo se escuda en el ejemplo de Fileno en el *Filocolo* de Boccaccio, cuando éste descubre que Biancifiore realmente no lo ama. Del mismo autor cita el *Corbaccio*, otro texto que debemos encuadrar en la tradición misógina. Añade:

Quello che abbi mosso il più de le genti a dir male de le donne, credo cha a niuno quasi sia occulto, imperò chi non sa che per essere talvolta negato loro quello che più amore si desidera molti e molti, parendogli già Dover gli ultimi termini de' suoi disii aver guadagnati e trovandosi niente aver fatto, rivolto l'amore in odio, ogni ingegno posero per trovare modo e via di vituperarle. E così dove laude e onore ne gli doveva seguire, che agli stimoli e continue insidie de' petulanti giovani immobili permanessero, essi si sforzarono vergogna e danno recarnegli (Capra 2001: 71).

Exacta es también la razón para odiar a las mujeres que se expone en *La nobiltà et eccellenza delle donne*, cuya autora no deja pasar la oportunidad de asegurar que los que vituperan a las mujeres son los mismos que no han sido correspondidos por éstas, aunque no es el único motivo: el excesivo amor por sí mismos es el segundo motivo y tiene que ver también con la envidia, pues los hombres se consideran de naturaleza superior. Su arrogancia y soberbia les ciegan y no les permiten ver sus propios errores; el defecto de la falta de ingenio va dirigido únicamente a los escritores, que no siendo capaces de elaborar nada, se dedican a escribir contra las mujeres.

Como no podía ser de otra manera, Aristóteles ocupa parte de los argumentos a favor y en contra. La distinción entre forma y materia es un caballo de batalla en las discusiones. Decía Aristóteles y así lo recoge Castiglione en *Il libro del Cortegiano* que el macho es el principio de movimiento, la parte activa capaz de dar forma, mientras que la hembra, incapaz de este principio, constituía la parte pasiva. Primero Galeazzo Capra y después las tratadistas van a dar la vuelta a esta afirmación. Además, al igual que hará posteriormente Marinelli, el autor milanés intenta poner a un consumado misógino como Aristóteles de su parte, extrayendo únicamente las partes de su discurso que le interesan y distinguiendo a su favor cuándo el

término “hombres” engloba a la mujer y cuándo no, como sucede en el siguiente ejemplo, cuando se habla de la justicia:

Questo considerando il filosofo (Aristóteles) disse che tra tutti gli animanti l'uomo è ottimo, ma, se fassi da le leggi alieno, è il pessimo. Vedi che il filosofo parlò cautamente, perché uomo nel parlar latino e greco importa maschio e femina. Ne la bontà adunque la femina incluse, dicendo tra tutti gli animanti l'uomo è ottimo, ne la cattività la excluse, ma se alieno fassi da le leggi, e non disse aliena (Capra 2001:80).

El creciente interés en los siglos XV y XVI por los derechos hereditarios de las mujeres, sucesiones de los beneficios feudales y la cuestión de la dote sirven al autor para dar cuenta de las injusticias de la ley con las mujeres, la misma que ley prohíbe que éstas ocupen cargos públicos porque, según él, los hombres no se fían de ellas. La crítica a las leyes va a ser también un argumento esgrimido por Tarabotti, que dice:

Las leyes no permiten que las mujeres que las mujeres ocupen cargos públicos; no son admitidas en las jurisdicciones, ni consejos, ni adopciones, ni en las mediaciones, ni en los poderes, en las tutelas, los testamentos, en los oficios, en las causas criminales - no por otra causa, ciertamente, sino porque carecen de discurso y alma racional (Tarabotti 1994: 83).

En cuanto a la naturaleza de los sexos y los defectos y virtudes que le son propios son un argumento recurrente en toda la tratadística y que por supuesto se hallan en la obra del milanés. Los hombres son proclives a la ira, defecto que se opone a la prudencia de la que goza el sexo femenino. Encontramos alguna diferencia -si bien al final la conclusión es idéntica- en cuanto al motivo que la provoca: para Capra, la mayor cantidad de calor en el hombre es la causante de la cólera, mientras que la mujer, que goza de una complexión más fría, no está sujeta a estos repentinos cambios de humor, lo que deriva en una mayor templanza; la frigidez es vista como algo positivo. Lo mismo pensó Moderata Fonte, quien por boca de Corinna aseguraba que al ser mujer fría e impassible estaba

dotada de una mayor tranquilidad y mesura. Lucrezia Marinelli reconoce igualmente que el hombre es más caliente por naturaleza, pero añade que su calor es “mediocre” por su sequedad. Por este motivo sus acciones nunca podrán gozar de la templanza de la que gozan las mujeres:

[...] por culpa suya el alma razonable es propensa a desviarse del recto sendero de la virtud, cayendo en la deshonestidad, en la concupiscencia, de la que nacen otros infinitos errores, fechorías enormes, cosa que no puede suceder al sexo femenino; siendo de naturaleza caliente y húmeda, en la cual rigen los sentidos de la razón, pero más templados, más constantes, más firmes, más justos, más prudentes son las Mujeres que los Hombres (Marinelli 1601: 137).

Como consecuencia de lo dicho anteriormente, el hombre resulta ser una “fiera frenética e paurosa” incapaz de gobernar sus pasiones, sobre todo en su juventud, y esto les hace caer en el vicio, que es enemigo de la virtud. La mujer en cambio es sinónimo de templanza. Su calor no es seco como el de los varones, sino húmedo, por lo que sus acciones son siempre más comedidas y sopesadas. Ellas son el contrapunto, el freno a las viscerales acciones masculinas, y sin el complemento que supone la compañía (il dono) femenina, éstos no podrían alcanzar la felicidad.

En lo que se refiere al gobierno de la casa -uno de los puntos clave en la querella- no se discute que el hombre se ha de encargar de procurar las cosas necesarias para la supervivencia, pero sí que se revaloriza el rol de la mujer. Igual que Augusto se encontró con la difícil tarea de gobernar un imperio ya conquistado, dice Capra que la esposa debe administrar los bienes que el marido lleva, siendo ésta una labor casi más importante. Tampoco se cuestiona este argumento ninguna de las tratadistas, aunque sí que las interpretaciones fueron diversas: Marinelli adoptó un discurso casi idéntico al de Capra recurriendo a su muy criticado Aristóteles para defender la necesaria cooperación entre hombres y mujeres para el gobierno de la casa. Tarabotti, como corresponde a una monja que sigue las directrices

de la Iglesia, no hizo más que defender los preceptos de la institución en este sentido.

Algo distinto fue el discurso de Moderata Fonte, quien abogaba –siempre por boca de sus personajes- por el ideal estado de soltería. La combativa Corinna -voz de la propia autora según Adriana Chemello- lanza este incendiario párrafo donde se proclama la superioridad de la mujer como señora de la casa:

[...] si bien dicen que debemos estar sometidas a ellos, se debe entender sometidas en el sentido de que estamos también en las desgracias, en la enfermedad y otros accidentes de esta vida, es decir, no sometimiento de obediencia, sino de paciencia y no para servirles con temor, sino para soportarles con caridad cristiana, porque nos son dados para nuestro ejercicio espiritual; y éstos equivocando el sentido nos quieren tiranizar, usurpándonos arrogantemente la señoría, que quieren tener sobre nosotras; la cual deberíamos tener nosotras sobre ellos; puesto que se ve claramente que lo que les corresponde es ir a trabajar fuera de casa y preocuparse por conseguirnos nuestras posesiones, como hacen precisamente los granjeros o capataces, de esta manera nosotras podemos estar en casa disfrutando y mandando como señoras (Fonte 1988: 26).

Sin embargo, los discursos de Capra y Fonte sí coinciden cuando se habla del papel de la mujer en el matrimonio. El autor milanés, aún reconociendo la labor en la administración del hogar, defiende un modelo de comportamiento clásico donde es la mujer quien se debe preocupar de “aliviar la carga del marido” y hacer más llevadera su vida. No se encuentra en toda la obra referencia alguna al trabajo femenino fuera de casa, remunerado o no. En *Il merito delle donne* tampoco se cuestiona la subordinación de la esposa en el matrimonio ni las labores que debe afrontar como tal. El diálogo de Adriana y su hija Verginia al final de la obra es paradigmático de la situación en el matrimonio:

[...] “Y si él fuera soberbio, ¿qué haré yo?” “Tú ve trátale con humildad” [...] “Y si él fuera severo y terrible, ¿qué haré?” dijo

Verginia. “Tú pacientemente y en silencio sopórtalo, retomó la madre” [...] “Y si fuera celoso, ¿cómo debería cuidarme?” añadió la hija. “No le darás ocasión de serlo, dijo la reina, y porque no has de gustar a otros más que a él, si él no quisiera que tu hagas ciertas cosas, tu abstente de hacerlo; si no quiere que salgas de casa, tú complácelo” [...] “Y si él fuera vicioso, ¿qué remedio tendría?” dijo Verginia. “En esto, dijo la reina, es necesario que con gran juicio y destreza procures desviarlo de las malas prácticas...” (Fonte 1988: 170-171).

Otro de los temas importantes siempre que se afronta la querella es el del honor, del cual la mujer es portadora. En *Della eccellenza e dignità delle donne* encontramos el mismo tratamiento que le dará Fonte más adelante. Dice el autor: “Dove, stolta, vuo’ tu per un poco di piacere tutto l’onore già acquistato, quale più della vita ti deve essere caro, arrischiare e a un punto perdere?” A pesar del intento de los autores y autoras de darle una importancia capital, lo cierto es que ser portadora del honor familiar deriva en la falta de libertad de quien lo lleva. Adriana, madre de Virginia en *Il merito delle donne*, no permite que su hija tenga la posibilidad de vivir en el ideal estado de soltería que proclaman sus amigas, puesto que tal cosa no estaba bien vista y conllevaría el deshonor a la familia. La futura esposa no puede hacer más aceptar resignada el destino que le impone su familia, igual que según Capra se deben soportar las ganas de abandonar al marido por injusto que éste sea porque se enteraría el resto del mundo.

Una vez concluidas las virtudes que atañen al intelecto se pasa a demostrar la superioridad de la mujer a través de su belleza. Encontramos puntos comunes con las tratadistas, aunque también notables diferencias. Capra construye su razonamiento apoyándose en las enseñanzas de Marsilio Ficino y las descripciones de Petrarca mediante la *interrogatio*. Los ojos en primer lugar, las pestañas, la frente, son clara muestra de la mayor belleza en el cuerpo de la mujer. En las tratadistas la belleza física está íntimamente ligada a la belleza de espíritu, cosa que no sucede en la obra del primero. Siguiendo igualmente la estela de Ficino, Petrarca y los petrarquistas, Marinelli

llega a la verdad incuestionable que es que el cuerpo de la mujer más hermoso que el del hombre por su delicadeza y complexión:

[...] que las Mujeres siendo más bellas que los hombres, sean del mismo modo más nobles que las de aquéllos, por diversas razones; primero porque en un elegante, delicado rostro, se adivina la potencia del Hacedor; además de eso eleva las mentes a la divina Bondad. Y por su naturaleza amable, cautivadora de todo corazón, incluso los severos, ásperos. Por último es hermoso, lleno de bondad, siendo la belleza de un rayo, un esplendor de la bondad, como dice Marsilio Ficino “Omne enim pulcrum est bonum” (Marinelli 1601: 23).

La autora veneciana asegura que mediante la excelencia del cuerpo se conoce la nobleza del alma y, siendo la mujer más bella que el hombre, la consecuencia lógica es que el cuerpo femenino albergue un alma superior. Para dar peso a su razonamiento se apoya en la palabra de poetas como Remigio Fiorentino, que atribuyó mayor belleza al alma femenina en uno de sus sonetos, Guarino, Bernardino Tomitano, etc. La mujer es hermosa físicamente porque alberga en su interior un alma pura y, según Petrarca, su belleza es guía hacia el conocimiento de Dios. Marinelli parte desde el interior (el alma) hasta llegar al exterior (el cuerpo).

Mientras que autores como Passi veían la belleza de la mujer como fuente de problemas, recurriendo entre otros al clásico ejemplo de Helena de Troya, Lucrezia Marinelli le atribuye únicamente efectos positivos. Apunta bien Rius Gatel:

Lejos de admitir su “peligrosidad”, Marinelli libera la belleza femenina de toda sospecha, y para ello se apoya en la razón poética y en el platonismo renacentista. Ese “algo” incorpóreo “rayo y luz”, “gracia”, “que resplandece en los cuerpos” es un don excelente de extraordinaria “utilidad”, un primer grado imprescindible para ascender a la “divina Sabiduría”, a la divina Belleza (Gatel 1997: 131).

Un razonamiento parecido se encuentra en Arcangela Tarabotti, para quien la visión de la mujer es comparable a la visión del Señor. Sus divinas cualidades glorifican a los que la contemplan.

El esplendor de su belleza beatifica a los hombres en la Tierra como Dios glorifica a los beatos espíritus en el cielo. Tarabotti otorga al sexo femenino la misma cualidad en la tierra que Dios tiene en el cielo. La visión de la mujer es la visión de Dios en la Tierra.

La obra de Galeazzo Capra es una defensa de la mujer en su estilo más clásico, si bien no llega en mi opinión a algo tan evidente como el *De mulieribus claris*. Se ensalzan y alaban las virtudes que desde siempre les han sido propias a las mujeres, pero siempre desde un punto de vista masculino -en especial las relacionadas con la pudicia y el honor- y su papel, aunque revalorizado, es igualmente el de madre, esposa e hija. ¿Qué habría pensado el autor si hubiera leído la defensa de la soltería que se hace en *Il merito delle donne*? ¿O de las poesías de Gaspara Stampa? Muy probablemente no hubiera podido aceptarlo y me baso para afirmarlo en que en su obra no se llega a la ruptura del modelo femenino clásico. En este sentido las obras de las tres tratadistas resultan novedosas: las arengas de Moderata Fonte, la defensa a ultranza de la superioridad femenina de Lucrezia Marinelli, las interpretaciones de la Biblia de Arcangela Tarabotti. En ellas existe además un ataque frontal a la sociedad patriarcal que rige el destino de las mujeres: la poca instrucción que reciben en general y la imposibilidad de acceder a la universidad en especial, la diferencia de trato ante la justicia, el veto de acceso a cargos públicos, la cuestión del matrimonio, etc. Algunos de estos argumentos se encuentran en *Della eccellenza e dignità delle donne* pero no de una manera tan incisiva como en las obras de las tratadistas. En el caso de la instrucción de las mujeres, por ejemplo, Capra defiende que no es justo denostar las opiniones del sexo femenino únicamente porque no han tenido acceso a la universidad, pero nunca llega a pedir que se les permita ni existe tampoco una crítica al sistema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMELANG, J., y NASH, M., *Historia y género: las mujeres en la Hª Moderna y Contemporánea*, Valencia, Ed. Alfonso el Magnánimo, 1990.
- ASOR ROSA, A., *La cultura della Controriforma*, Roma, Laterza, 1974.
- BOCCACCIO, G., *De mulieribus claris*, Milano, Mondadori, 1970.
- BOCCHI, G., *L'educazione femminile dall'Umanesimo alla Controriforma*, Bologna, Malipiero, 1961.
- BOCK, G., *Le donne nella storia europea: dal Medioevo ai nostri giorni*, Roma, Laterza, 2003.
- CAPRA, F. G., *Della eccellenza e dignità delle donne*, Roma, Bulzoni Editori 2001.
- CHEMELLO, A., "Il genere femminile tesse la sua tela. Moderata Fonte e Lucrezia Marinelli", in *Miscellanea di studi*, Venezia, Multigraf, 1993, pp. 85-107.
- CHEMELLO, A., "La donna, il modello, l'immaginario. Moderata Fonte and Lucrezia Marinella", in *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 95-170.
- COLLINA, B., "Moderata Fonte e Il merito delle donne", in *Annali d'italianistica*, n. 7, 1989, 142-164.
- CONTI, O., *Donna e società nel Seicento*, Roma, Bulzoni Editore, 1979.
- HUFTON, O., *Destini femminili/Storia delle donne in Europa 1500-1800*, Milano, Rizzoli, 1996.
- KLAPISCH-ZUBER, C., *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Bari-Roma, Laterza, 1995.
- KOLSKY, S., "Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy", in *The Modern Language Review*, Vol. 96, n. 4, 2001, pp. 973-989.

La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamerica

KOLSKY, S., “Per la carriera poetica di Moderata Fonte: Alcuni documenti poco conosciuti”, in *Sperienze letterarie*, n. 24, 1999, pp. 3-17.

MALPEZZI PRICE, P., “Moderata Fonte, Lucrezia Marinella and Their ‘t’ Work”, in *Italian Culture*, n. 12, 1994, 201-214.

PASSI, G., *I donneschi difetti*, Jacobo Antonio Somascho Venecia, 1599.

PETROCCHI, M., *La controriforma in Italia*, Roma, AVE, 1947.

RIUS GATELL, R., “De las mujeres ‘memorables’ en Lucrezia Marinelli: ‘Nobleza’ y ‘excelencia’ en la Venecia de 1600, en *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona, Anthropos, 1997, pp. 113-143.

ZANCAN, M., *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del sedicesimo secolo*, Venezia, Marsilio, 1983.

ZANETTE, E., *Suor Arcangela, monaca del Seicento veneziano*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1960.

NOTAS SOBRE LA QUERELLA EN ESPAÑA Y PORTUGAL

Pedro Álvarez Cifuentes
Universidad de Oviedo¹

Y si alguna mujer aprende tanto como para escribir sus pensamientos, que lo haga y que no desprecie el honor sino más bien que lo exhiba, en vez de exhibir ropas finas, collares o anillos. Estas joyas son nuestras porque las usamos, pero el honor de la educación es completamente nuestro.

Cristina de Pizán, *La Ciudad de las Damas*

LA QUERELLA DE LA VIDA COTIDIANA

La profesora Mariló Vigil considera en su estudio *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* que la sociedad del Antiguo Régimen -y más en concreto la sociedad del Siglo de Oro español, que la autora examina con mayor detalle- presentó una dimensión especialmente negra y opresiva para el desarrollo intelectual de las mujeres (Vigil 1986: 1). Los sujetos femeninos han sido frecuentemente ignorados por el discurso oficial de la Historia porque, como ya señalara Pilar Folguera, “aquella se ocupa preferentemente de los grupos sociales que tienen alguna relación con lo público y con el poder, dentro de los principales marcos institucionales” (Vigil 1986: 1-2). En efecto, hasta épocas muy recientes la acción de la colectividad femenina se ha localizado, generalmente, en el espacio privado y doméstico, es decir, en el ámbito de la vida cotidiana.

Reclamando nuestra atención sobre el papel desempeñado por el hecho cotidiano en el *continuum* del discurso histórico,

1) Esta colaboración ha sido elaborada en el marco de una ayuda del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación (referencia AP2009-0908).

Mariló Vigil retoma la cita de *Historia y vida cotidiana* de Agnes Heller, que nos recuerda que:

La vida cotidiana no está *fuera* de la Historia sino en el *centro* del acontecer histórico: es la verdadera esencia de la sustancia social (...). Las grandes hazañas no cotidianas que se reseñan en los libros de Historia arrancan de la vida cotidiana y vuelven a ella. Toda gran hazaña histórica concreta se hace particular e histórica precisamente por su posterior efecto en la cotidianidad (Vigil 1986: 2).

Del análisis de la vida cotidiana parte la así llamada Querella de las Mujeres, que se prolongó desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII -siendo reformulada de manera definitiva en los albores de la Revolución Francesa- y tuvo mayor relevancia en distintos momentos y en diferentes regiones de Europa a lo largo de su dilatada historia. Para Montserrat Cabré i Pairet, el episodio más conocido fue el que tuvo lugar a finales del siglo XIV y principios del siglo XV:

Se discutía entonces sobre la naturaleza femenina, rebatiendo o apoyando una antigua tradición misógina que repoblaba entonces la Europa culta y letrada. Una tradición misógina que despreciaba la fisiología femenina y negaba las capacidades morales e intelectuales de las mujeres. El cuerpo femenino era descrito como fuente de malignidad y de impureza; las mujeres, como seres engañosos e incapaces de acciones benefactoras para la sociedad (Cabré i Pairet 2007: 32).

También en nuestra opinión este primer Renacimiento es una época clave para comprender un prolongado debate -susceptible de ser abordado desde la perspectiva histórica, literaria y filosófica- que retomaba la polémica sobre el papel reservado a las mujeres en el desarrollo de la cultura occidental. Ya desde la Edad Media se habían reconocido los esfuerzos de ciertas -¿escasas?- mujeres por superar los supuestos “defectos” de su sexo y seguir los dictados impuestos por la sociedad patriarcal. Los principales moralistas encomiaban a las damas que se destacaban por su virtud, su castidad y sus buenas obras,

proponiendo como modelos de conducta -además, por supuesto, de las santas y de la Madre de Dios- a figuras semilegendarias de la Biblia -tales como la Reina de Saba, las heroínas hebreas Judith y Esther, la casta Susana, entre otras figuras del Antiguo Testamento- y a mujeres célebres de la Grecia y la Roma clásicas -como la filósofa Diotima, la mártir Lucrecia, la reina Artemisa de Éfeso, Porcia la mujer de Bruto, la emperatriz Livia, etc.

Son fundamentalmente autores varones los que intervinieron en la Querella de las Mujeres a lo largo de la Edad Media. Se trata de un debate académico muy vinculado *a priori* al mundo universitario y clerical -ambos mayoritariamente masculinos en la época -. No será hasta la aparición del Humanismo cuando se empiece a rebatir la teoría aristotélica de la “polaridad entre los sexos” -que, básicamente, señala que los hombres y las mujeres somos significativamente diferentes y que avala la superioridad del sexo masculino-. Sin embargo, no hemos de infravalorar la labor desempeñada por autoras como la dama Dhuoda de Septimania, las religiosas Hroswita de Gandersheim e Hildegarda de Bingen o la amada de Pedro Abelardo, Eloísa del Paráclito, que reflexionaron sobre la condición femenina desde épocas muy tempranas.

En lo que respecta a la Península Ibérica, la escasa literatura escrita por mujer conservada no nos permite elaborar un repertorio demasiado amplio de voces femeninas con anterioridad a la Edad Moderna, pero no podemos dejar de mencionar los variados ejemplos de *cantigas de amigo* gallego-portuguesas -que, pese a surgir frecuentemente de la pluma de varones, remiten a un sutil universo poético imbuido de sensibilidad femenina-, las memorias pioneras de autoras como Leonor López de Córdoba, Teresa de Cartagena y María Sarmiento, y las composiciones líricas en lengua castellana de Mayor Arias, Florencia Pinar, la marquesa de Cortón, doña Leonor Centellas, o Catalina Manrique. Eso sin olvidar los datos -tan escasos como sugerentes- sobre poetisas hispanoárabes de Al-Andalus como Wallada, Hafsa ar-Rakuniyya y Sara al-Halabiyya (Navas Ocaña 2009: 89-92).

LAS DAMAS Y LA QUERELLA

Durante la Edad Media, los eruditos varones discutían el grado de humanidad y la naturaleza de las mujeres, confrontándolas con el modelo masculino tradicional y preestablecido. Para M^a Milagros Rivera Garretas:

el triunfo de esta teoría abiertamente hostil a las mujeres en las universidades medievales se dio a partir de mediados del siglo XIII; fue cuando las obras de Aristóteles se convirtieron en textos de lectura obligatoria en una de las principales universidades de la época, la Universidad de París (Rivera Garretas 1996: 27)

Como es bien sabido, la pujanza de las teorías aristotélicas sobre la distinción de los sexos se trasladó a las universidades y centros académicos de la Península Ibérica a lo largo de la centuria siguiente.

Esta situación cambió a inicios del siglo XV, momento en que escribe sus obras Cristina de Pizán (en francés, Christine de Pisan) -que puede ser considerada la primera mujer escritora profesional, ya que de su pluma salieron las rentas con las que pudo sacar adelante a sus tres hijos de corta edad a la muerte de su marido -. Su talento, su gran erudición y su capacidad de trabajo dieron un fruto extenso, del que se han conservado treinta y siete obras. Cristina había nacido en Venecia en 1364 y tuvo una infancia privilegiada al ser nombrado su padre, Tommaso da Pizzano, embajador veneciano y médico real en la corte del rey Carlos V de Francia, donde fue instruida en el conocimiento de los clásicos y en el amor por la literatura y las ciencias.

En 1405, Cristina de Pizán escribió su obra de mayor difusión, *La Ciudad de las Damas*. En ella, emprende una rebelión contra los eruditos que atacaban a las mujeres y denuncia la sinrazón de sus acusaciones. Al comienzo de la narración, tres damas -llamadas Razón, Derechura y Justicia: tres virtudes laicas frente a las teologales Fe, Esperanza y Caridad- comparecen ante Cristina y le piden su ayuda para construir una ciudad fundada sobre “el campo de las

letras”, donde las mujeres pudieran habitar sin temor. La dama Razón reprende a la autora por los largos años de estudio que la han apartado del contacto con el mundo y le revela su misión:

Debes saber que existe además una razón muy especial (...) por la cual hemos venido, y que vamos a desvelarte: se trata de expulsar del mundo el error en el que habías caído, para que las damas y todas las mujeres de mérito puedan de ahora en adelante tener una ciudadela donde defenderse contra tantos agresores (...). Éste es el motivo de que estemos aquí las tres: nos hemos apiadado de ti y venimos para anunciarte la construcción de una Ciudad. Tú serás la elegida para edificar y cerrar, con nuestro consejo y ayuda, el recinto de tan fuerte ciudadela. Sólo la habitarán damas ilustres y mujeres dignas, porque aquellas que estén desprovistas de estas cualidades tendrán cerrado el recinto de nuestra Ciudad (Pizán 2006: 69-70).

Cristina de Pizán pergeña los cimientos de una ciudad ideal en la que sólo habitan mujeres, de las cuales depende todo lo necesario para el perfecto funcionamiento de la vida urbana. La principal fuente de inspiración de *La Ciudad de las Damas* parece haber sido el *De mulieribus claris* -finalizado por Giovanni Boccaccio en 1362-, un libro que inauguró un nuevo género de literatura que podríamos designar por el nombre de “catálogos de mujeres”. Para Montserrat Cabré i Pairet:

se trataba de compilaciones de historias de mujeres ilustres que alababan determinadas acciones femeninas, poniéndolas al servicio de una visión patriarcal del mundo. En estas colecciones de historias ejemplares se ofrecían apuntes biográficos de virtud femenina, casos de mujeres excepcionales sin vínculos con otras y presentados como modelos aislados, extraños al común de la experiencia de las mujeres. Cristina, en cambio, contó las mismas y otras historias de otro modo, poniendo a unas y otras en relación. Su objetivo era el de escribir una historia de mujeres, pero no cualquier historia

sino una que expresara la subjetividad femenina (Cabré i Pairet 2007: 35-36).

En efecto, en *La Ciudad de las Damas*, se afirma que la inferioridad de las mujeres no es debida a su condición natural -que las predestinase desde el nacimiento a ser inferiores a los varones- sino más bien a la carencia de educación y que

si la costumbre fuera mandar a las niñas a la escuela y enseñarles las ciencias con método, como se hace con los niños, aprenderían y entenderían las dificultades y sutilezas de todas las artes y ciencias tan bien como ellos (...). La falta de estudio lo explica todo, lo que no excluye que en los hombres, como en las mujeres, algunos individuos sean más inteligentes que otros (Pizán 2006: 119-120).

Ya en un opúsculo anterior de 1399, la *Epístola al dios del amor*, se quejaba de “los desprecios, ofensas y engaños que damas y doncellas reciben de quienes dicen amarlas” (Cabré i Pairet 2007: 31). Asimismo, frente al furibundo ataque contra las mujeres emprendido por Jean de Meung -el autor de la segunda parte del celeberrimo *Roman de la Rose*- Cristina había escrito las *Cartas de la Querrelle de la Rosa*, que suponen el verdadero punto de partida de la Querrelle de las Mujeres.

Nos consta que los textos de Cristina de Pizán fueron apreciados en los reinos de Aragón, Castilla y Portugal. Aunque no conocemos ninguna versión hispánica de *La Ciudad de las Damas* hasta el siglo XX, el *Livre des trois vertus* fue traducido al portugués a mediados del siglo XV por petición de doña Isabel de Coimbra -la primera esposa del rey Alfonso V-, tal vez utilizando como base una versión francesa que le enviara como presente su tía la duquesa de Borgoña, Isabel de Portugal. Esta traducción fue impresa en 1518 en Lisboa con el título *O Espelho de Cristina*, bajo el auspicio de la reina doña Leonor de Viseu, viuda de Juan II de Portugal y hermana del nuevo rey Manuel I. En Castilla, Isabel la Católica atesoró en su biblioteca personal una copia del mismo libro: “en francés, cubierto de tablas coloradas, que es de las tres virtudes para enseñamiento de las mujeres” (Rivera Garretas 1995: 112-113). La Reina Católica

se preocupó de que las damas de su corte recibieran la instrucción necesaria con vistas a optar un matrimonio ventajoso, como nos describe el erudito italiano Lucio Marineo Sículo en su *De Rebus Hispaniae Memorabilibus*:

Quae multas apud se matronas habebat virtute et genere nobiles; quas humane tractabat et liberaliter. Complures procerum filias magnis sumptibus educabat et custodiri diligenter iubebat, adultas magnis dotibus honorifice collocabat [Tenía consigo (la reina Isabel) gran número de damas virtuosas y nobles a quienes distinguía con un trato llano y familiar. Educaba a sus expensas a gran número de jóvenes hijas de los nobles atendiendo con solicitud a su custodia, después les procuraba un noble partido] (Márquez de la Plata y Ferrándiz 2005: 152).

Con datos de este tipo podemos rastrear el notable interés de las reinas españolas y portuguesas por las tendencias sociales e intelectuales de la época. Asimismo, Montserrat Cabré i Pairet apunta que las ideas de *La Ciudad de las Damas* gozaron de otro medio de difusión en la Península Ibérica, aportando noticia de que:

en 1558 estaba en Madrid un enorme tapiz compuesto por seis paneles llamado “Ciudad de damas” y que al parecer medía un área de más de 200 metros cuadrados. Había llegado procedente de los Países Bajos de la mano de María de Hungría, quien en 1530 lo heredara de su tía, Margarita de Austria. Formaba parte de una serie de tapices que pertenecieron a algunas reinas de Francia, Inglaterra y Flandes a finales del siglo XV y durante el siglo XVI (Cabré i Pairet 2007: 37).

Al revisar a los principales autores hispánicos que intervinieron en la Querella de las Mujeres hemos de mencionar a figuras tan conocidas como Enrique de Villena, el condestable Álvaro de Luna con el *Libro de las Virtuosas e claras mugeres*, Diego de Valera y su *Defensa de las virtuosas mujeres*, Juan Rodríguez del Padrón con su *Triunfo de las donas* (1445), Juan del Encina y Diego de San

Pedro (Maeso Fernández 2008). Pero también algunas escritoras de la época participaron en la defensa de las “excelencias del sexo femenino”, otorgando en sus obras un mayor protagonismo a las mujeres y sus sentimientos.

QUERELLA Y ESCRITURA

A este respecto, la profesora M^a Milagros Rivera Garretas señala dos tendencias o dos maneras bien diferenciadas de participar en la Querella de las Mujeres por parte de las mujeres ibéricas de la Edad Moderna. Por una parte tenemos a las humanistas, las llamadas *puellae doctae* o “doncellas ilustradas”, y, por otra, las autoras que utilizaron la escritura como vehículo para expresar su experiencia personal y su particular visión del mundo y la sociedad (Rivera Garretas 1996: 29).

Para las mujeres de alta cuna, el Humanismo trajo consigo la posibilidad de acceso a una formación de elite, una educación ilustrada y exquisita muy similar -aunque, insistimos, no idéntica- a la que recibían los hombres. Entre las principales diferencias destacamos que las mujeres estaban excluidas del aprendizaje de la retórica -una disciplina que se reservaba para el ejercicio de funciones públicas y de gobierno, más propias del varón-. Constan numerosas referencias a eruditas en lenguas clásicas activas a lo largo del siglo XVI, de cuyas obras en muchas ocasiones no se han conservado ni siquiera los títulos. Entre ellas podemos destacar a Beatriz Galindo, amiga y maestra de Isabel la Católica y sus cuatro hijas Juana -que fue reina de Castilla a la muerte de su madre-, Catalina -que fue reina de Inglaterra-, Isabel y María -ambas reinas de Portugal-. De ella nos refiere Lucio Marineo Sículo que fue “camarera consejera de la misma reyna, muger muy adornada de letras y sanctas costumbres, la qual assí por sus virtudes como por la doctrina singular fue muy privada y bien quista en la casa real y, por la lengua latina que hablaba sueltamente, fue dicha por sobrenombre La Latina” (Rivera Garretas 1995: 125). Juana de Contreras, Lucía (o Luisa) de Medrano -“En Salamanca conocimos a Lucía Medrana, donzella eloquentísima, a

la qual oymos no solamente hablando como orador, mas también leyendo y declarando en el Estudio de Salamanca libros latinos públicamente” (Riveras Garretas 1995: 127)-, Francisca de Nebrija -que sustituyó en la cátedra de Alcalá a su famoso progenitor- y María de Pacheco fueron otras damas eruditas, silenciadas por los contemporáneos que recelaban del proyecto humanista de educación liberal de las mujeres.

En el reino vecino, la protección regia de la infanta doña María -la hija menor del rey Manuel I de Portugal, que permaneció soltera hasta la muerte- permitió la existencia de un fecundo círculo de mujeres ilustradas en la corte. La actividad literaria e intelectual de figuras clave como las hermanas Luisa y Ángela Sigea, Paula Vicente -la hija del dramaturgo Gil Vicente-, Joana Vaz o la “niña prodigio” Públia Hortênsia de Castro es una notable muestra de la rica producción cultural del Quinhentismo portugués. Entre todas ellas quizás la mejor conocida sea Luisa Sigea de Velasco (1522-1560), que sobresale por su obra en lengua latina. En su diálogo *Duarum virginum colloquium de vita aulica et privata*, retrata la experiencia vivida en la academia literaria amparada por la infanta María, criticando la frivolidad de las mujeres de la corte y su permanente preocupación por sus vestidos y su aspecto físico (Navas Ocaña 2009: 117). El texto expresa el testimonio de la escritora sobre la desilusión provocada por las intrigas del círculo intelectual de la infanta y la falta de remuneración por los servicios prestados. Un curioso libro portugués de 1790, titulado *Tractado sobre a Igualdade dos Sexos ou Elogio do Merecimento das Mulheres* y escrito “Por Hum Amigo da Razão”, nos aporta esta información sobre la humanista:

Luisa Sigea de Toledo, mas sábia do que as outras três do mesmo nome, que além do Latim e do Grego, aprendeo o Hebraico, o Arabe, e o Syricaco; escreveo huma Carta em todas esas linguas ao Papa Paulo III. Depois veio á nossa Corte de Portugal em companhia de seu Pai, e aquí compoz muitas obras, e morreo moça (Magalhães 2003: 18).

El segundo modo de intervención en la escritura, como ya apuntábamos, consiste en volcar en el texto la experiencia personal

de la autora. Leonor López de Córdoba dictó a inicios del siglo XV unas *Memorias* en primera persona que, a pesar de su estilo deslavazado, suponen la primera autobiografía escrita en lengua castellana. Por su parte, la *Arboleda de los enfermos* de la conversa Teresa de Cartagena consiste en un análisis sagaz de veinte años de sordera y enfermedad. Ante las acusaciones de plagio de los pedantes y moralistas -que estimaron que una simple mujer no podía escribir un libro semejante-, Teresa de Cartagena contraatacó con una nueva obra titulada *Admiración de las obras de Dios*, que comienza con la frase célebre: “Maravíllanse las gentes de lo que en el tratado escribí, y yo me maravillo de lo que en la verdad callé” (Rivera Garretas 1996: 30-31). Se trata de una apasionada defensa de la capacidad de las mujeres para escribir y hacer ciencia.

Su contemporánea Isabel de Villena -hija bastarda de don Enrique de Villena y abadesa del convento de la Santísima Trinidad de las Clarisas de Valencia- propone, en su *Vita Christi*, una interpretación profememinista de los Evangelios. En contraste con las *puellae doctae*, estas autoras escriben en su lengua vernácula -sea en catalán, en castellano o en portugués- y no en latín. Además, a pesar de su excelente formación y cultura, lo que destaca en ellas no es su erudición y sus alardes de conocimiento del mundo clásico, sino su originalidad, y su acto de escritura que consigue encontrar lo que M^a Milagros Rivera Garretas ha denominado “un lugar para su experiencia personal en el orden simbólico de la época” (Rivera Garretas 1996: 30).

En resumen, los esfuerzos de las mujeres ilustradas por abrirse camino en un mundo de hombres y consolidar su estatus en los reinos de España y Portugal constituyen un capítulo apasionante en la historia de la Querrela de las Mujeres. A inicios del siglo XVI, la publicación en español de obras clave como la *Formación de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives -escrito originalmente en latín como manual para la reina Catalina de Aragón y su hija María Tudor, y cuya versión castellana fue dedicada por el traductor Juan de Justiniano a doña Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico y virreina de Valencia- o los *Diálogos* de Erasmo de Rotterdam

conllevó el cuestionamiento de muchas de las tradiciones heredadas del periodo medieval (Anderson y Zinsser 2009: 1146). El programa de educación integral de las doncellas propuesto por Juan Luis Vives puede resumirse así:

La muchacha joven debe, ante todo, aprender a leer su propia lengua vernácula y, si tiene talento para ello, el latín. Sus lecturas favoritas deben ser los poetas cristiano y la Biblia, después de aprender los preceptos de la filosofía moral en los escritos de Platón, Cicerón, Séneca y Plutarco (...), leerá a Aristóteles en lo que toca a la economía doméstica, a Filelfo y Vergerius en lo que toca a la educación de los niños... todas, incluso las reinas, deben aprender a calcetar, cocinar y administrar los primeros auxilios y cuidados médicos (Márquez de la Plata y Ferrándiz 2005: 273).

No obstante, a pesar de las buenas intenciones de los humanistas, pocos aspectos cambiaron en general en la vida de las mujeres -que incluso vieron restringidos muchos espacios de libertad que habían disfrutado en épocas anteriores ante el avance implacable del control del Estado y, especialmente, de la Iglesia-. Sin lugar a dudas, el primer y más esencial campo de batalla de la Querella de las Mujeres fue la educación. Las herederas de la tradición humanista consideraban el estudio como fuente de virtud, y defendieron la necesidad de conceder a las mujeres la misma educación de que gozaban los varones, no con el fin de servir mejor a los hombres, sino por su necesidad natural de perfección.

Sin embargo, a pesar de su barniz de universalidad, en la mayor parte de las ocasiones los prometedores valores humanistas -el acceso a la educación, el nacimiento del individualismo, la defensa de la virtud cívica- siguieron vetados para las mujeres, que con frecuencia manifiestan su queja por la incompreensión -e incluso el rechazo abierto- de sus congéneres, como expresa la propia Luisa Sigea a su cuñado Alonso de Cuevas a inicios de 1555:

A pesar de haber trabajado desde mis tiernos años con fatiga y desvelo en el estudio de tantas lenguas y de otras artes, y de haber sido admitida en la corte de los reyes, antes por las

súplicas de los príncipes, que forzaron a mi padre a ello (...), tras trece años de celosa servidumbre, ahora veo que se me niega la recompensa más que merecida por mis estudios y por el penoso vasallaje en aquella corte. Y veo que soy una carga para mi marido, cuando debería ser una ventaja, tal como conviene a una mujer destinada a un destino poco común (Sigea 2007: 107).

Podemos considerar que, en todo caso, el proyecto de igualdad entre hombres y mujeres no fue entendido como “igualdad legal” o “igualdad en el derecho” (Rivera Garretas 1996: 36) sino -y esto es un aspecto esencial- como igualdad en el acceso al conocimiento. Es evidente que los cambios que implicó el inicio de la Edad Moderna en Europa acentuaron la disparidad entre los sexos, al mismo tiempo que la noción renacentista de la potencialidad humana y el progresivo esplendor económico de los siglos XVI y XVII situaron la educación y la cultura al alcance de las mujeres de clase privilegiada, abriendo paso hacia ese “destino poco común” del que habla Luisa Sigea en sus cartas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, B. S. y ZINSSER, J., *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, 2009.
- CABRÉ I PAIRET, M., “El otro centenario: *La ciudad de las damas* y la construcción de las mujeres como sujeto político”, SEGURA GRAÍÑO, C. (coord.), *Mujeres y espacios urbanos. Homenaje a Christine de Pizan (1405-2005)*, Asociación Cultural Al-Mudayna, 2007, pp. 27-42.
- CACHO, M. T., “Los moldes de Pygmalión (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, ZAVALA, I. M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II - La mujer en la literatura española*, Madrid, Anthropos, 1995, pp. 177-214.
- MAESO FERNÁNDEZ, M. E., “Defensa y vituperio de las mujeres castellanas”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2008 (edición electrónica disponible en < <http://nuevomundo.revues.org/23692> >).
- MAGALHÃES, I. A. de, “O diálogo de duas Jovens Mulheres”, *História e Antologia da Literatura Portuguesa. Século XVI*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003.
- MÁRQUEZ DE LA PLATA Y FERRÁNDIZ, V. M., *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid, Castalia, 2005.
- MICHÄELIS DE VASCONCELOS, C., *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1994.
- NAVAS OCAÑA, I., *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Fundamentos, 2009.
- PINTO, C. A., *A Infanta Dona Maria de Portugal. O Mecenato de uma Princesa Renascentista*, Lisboa, Fundação Oriente, 1998.
- PIZÁN, C. de, *La Ciudad de las Damas*, Madrid, Siruela, 2006.
- RIVERA GARRETAS, M. M., “Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400-1550)”, ZAVALA, I. M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV*

La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamerica

- *La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Madrid, Anthropos, 1995, pp. 83-130.

RIVERA GARRETAS, M. M., “La Querrela de las Mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual”, *Política y cultura*, 6 (1996), pp. 25-39.

SIGEA, L. *Epistolario latino*, edición de M. R. Prieto Corbalán, Madrid, Akal, 2007.

VIGIL, M., *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1986.

IL CORPO DELLE DONNE?: IMAGEN DE LA MUJER EN LA TELEVISIÓN ITALIANA

*Celia Aramburu Sánchez
Universidad de Salamanca*

INTRODUCCIÓN

Lorella Zanardo, autora del libro *Il corpo delle donne*, nació el 16 de diciembre de 1957. Desde hace muchos años escribe sobre mujeres, ocupándose en particular de temáticas femeninas desde el feminismo hasta hoy. Pertenece al comité ejecutivo de WIN, una organización internacional con sede en Oslo que promueve el intercambio de experiencias de trabajo entre mujeres.

Ha sido actriz y ha escrito y dirigido un documental sobre el embargo a Irak tras la primera guerra del Golfo, además de haber dirigido el documental *Il corpo delle donne* junto con Marco Malfi Chindei y Cesare Cantù, que ha suscitado una gran polémica en Italia, desde su primera difusión en la primavera de 2009. Este documental evidencia, igual que el texto homónimo, la imagen degradante que ostenta la mujer en los medios de comunicación italianos, quienes parecen centrar su atención exclusivamente en el físico de la mujer, desde una óptica que se aproxima bastante peligrosamente al cine pornográfico, y todo esto en franjas horarias accesibles a un público de todas las edades.

En diferentes entrevistas Lorella Zanardo se ha pronunciado sobre el argumento que ha utilizado para su libro, después de ver días enteros la televisión italiana. Su poca afición a la televisión le había llevado durante años a ignorar la realidad, realidad con la que se encontró de frente: una televisión en la que abundan las mujeres de unas ciertas características físicas, en la mayor parte de los casos operadas si se trata de mujeres de una cierta edad, o chicas muy jóvenes sometidas a un trato vejatorio, del que parecen ser

o consentidoras o poco conscientes de la realidad a las que se les somete.

En cualquier caso, la televisión italiana ha entrado en una espiral de la que es difícil salir porque muchos se escudan en la opinión pública, es decir, el muy manido pretexto de que se ofrece en la televisión lo que el espectador quiere ver, sin percatarse o sin querer admitir que estamos en la sociedad de la comunicación, en la que cada uno puede elegir libremente y sin filtros en la mayor parte de los casos, los contenidos a los que quiere acceder.

IL CORPO DELLE DONNE

El documental, que se puede encontrar en youTube en su versión completa, nos hace ver imágenes realmente denigrantes de las mujeres que aparecen en los diferentes programas de la televisión italiana, en prácticamente todos los canales y, como hemos dicho más arriba, en cualquier franja horaria. En la página 17 del libro la autora se hace una serie de preguntas que transcribe en el texto y sin respuesta, en mi opinión con el fin de mover un poco la conciencia del que se aproxima a este argumento:

Perché le ragazze in tv sono trattate come oggetti?

Perché le veline non possono parlare?

Perché in tv non si vede più un volto di donna matura?

Perché noi donne accettiamo questa umiliazione mediatica?

Cosa possiamo fare per tentare di cambiare le cose?

Se trata de una serie de preguntas para las que no tenemos una respuesta clara: deberíamos pedir la intervención de sociólogos y psicólogos en este aspecto tan importante de nuestra sociedad, porque sí es cierto que miles de personas se ponen cada día delante de la televisión y aceptan la parrilla que se les ofrece sin cuestionarse nada más.

En la televisión italiana en general, y tanto en las cadenas públicas como privadas, es primordial la provocación y se trata de una provocación principalmente sexual: ya no es tan importante el saber hacer, el utilizar ropa adecuada en cada situación, escribir

guiones para los programas interesantes, sino que el objetivo es justificar de cualquier manera las intenciones de mostrar el cuerpo de la mujer. Y evidente este exhibicionismo no es artístico, sino que se trata de dirigir la cámara hacia los escotes generosos de las mujeres o por debajo de las faldas, siempre minúsculas.

Y esta mujer no es una mujer normal, es una mujer sin defectos físicos, aunque ejerza en el plató sólo de elemento decorativo. Es un elemento decorativo sobre todo pensando en el público masculino, porque en general el público femenino se dedica a criticar la actitud de estas mujeres que aparecen en pantalla, con unas intenciones absolutamente humillantes hacia la pobre chica que está allí sólo para enseñar su cuerpo.

Lo más sorprendente es que todo este material se ofrece en cualquier franja horaria y en cualquier tipo de programa. Los comentarios del presentador de turno son siempre vejatorios, del tipo “Le tette, a casa le hai lasciate?”, haciendo creer al espectador que para ser una auténtica mujer, una mujer de las que gustan a los demás hay que tener un pecho generoso. Lo más terrible de la situación es que tras este comentario fuera de lugar del presentador el público ríe, un público formado por hombres y mujeres de todas las edades que no repara en la humillación que representa este interrogante.

De esta forma se están potenciando las operaciones de cirugía estética de todo tipo. De hecho, las mujeres italianas que aparecen en los diferentes programas parecen clones: senos prominentes, labios hinchados, pómulos marcados, etc.

Por citar varios ejemplos que menciona Zanardo en su libro, de los cuales tenemos constancia también en el documental de vídeo, en programas de tanta difusión como *Domenica in salute* de Rai 1 se emite un especial sobre la cirugía estética del seno y se ofrecen todos los detalles de la operación: podría tratarse de un documento esencialmente científico con intención informativa, pero la realidad es que los comentarios nos hacen pensar en otra finalidad porque se comenta de la mujer que ha sido sometida a la operación que a pesar

de tener un seno de una dimensión inferior a una copa de champán ha conseguido tener novio.

¿Están difundiendo la idea de que una mujer tiene que casarse para poder ser considerada socialmente y además que no podrá casarse si su cuerpo no tiene las dimensiones que la estética televisiva ha instaurado como aceptables?

En otro programa (*Celebrity bisturí* de Italia 1) se habla de “emergencia estética” porque con una prótesis vieja en un seno ya no se tendrá éxito y no se podrá ganar dinero. ¿Estamos hablando de venderse, necesitamos operarnos para ganar dinero, para trabajar?

En *I fatti vostri* de Rai 2 y antes del *Tg2* (Telegiornale 2), es decir, al final de la programación matinal, en una de las emisiones aparecen tres mujeres de entre 40 y 60 años que se han sometido a operaciones de cirugía estética para, según palabras del presentador, recuperar su autoestima.

Hay muchos otros programas en diferentes canales sobre “Miss Cirugía Estética”, e incluso en *Pomeriggio 5* una mujer que se ha separado del marido toma la decisión de operarse el pecho porque su autoestima había caído. Ante este relato el presentador apunta que tal vez si se hubiera hecho antes la operación el marido no se habría ido.

También son muy frecuentes las operaciones estéticas del rostro y, como hemos dicho más arriba, generalmente las mujeres que aparecen en pantalla son de facciones muy similares y, sobre todo, son caras inexpresivas porque un rostro operado no transmite emociones de ningún tipo. Lorella Zanardo (2010: 83) habla del “burka de carne”, aludiendo a la presión ejercida con las mujeres para convertirlas en jóvenes eternas porque la arruga, en principio, ofende al espectador.

Lorella Zanardo habla de tres limitaciones comunicativas de la televisión (2010:97) y son las siguientes:

La televisión tiende a representarse a sí misma y no a la realidad que le rodea.

Propone como modelos de relación interpersonal la confrontación y el litigio, en lugar de la dialéctica y la comparación, difundiendo violencia.

En la televisión el interés se centra en las opiniones genéricas y no en la interpretación de los hechos.

En mi opinión, Lorella Zanardo está describiendo el problema real de la televisión actual en estos tres puntos clave porque no dicen la verdad aquellos que quieren culpabilizar a la sociedad actual de la televisión que tenemos, es la televisión la que crea su propio universo y lo transmite a la sociedad, sobre todo a aquellas personas que se sientan delante de la pantalla sin criterio alguno y simplemente ven todo aquello que la televisión les ofrece. Además, también es evidente que el afán sensacionalista de los medios de comunicación en general ha llevado a las diferentes televisiones a emitir programas en los que sólo se pueden oír gritos o peleas, que prácticamente en ningún caso los conductores de los programas tratan de frenar, porque de esa forma creen estar ganando puntos de audiencia. Y, en cualquiera de los casos, los planteamientos son siempre genéricos, no se profundiza en los argumentos, sólo se mencionan con el pretexto de informar: pero a veces una verdad a medias es una mentira. Este aspecto es bastante similar a lo que ocurre en Internet: es cierto que es una magnífica herramienta en nuestra sociedad de la información, pero también es evidente que las informaciones que encontramos en la red son genéricas y debemos utilizar seriamente el sentido crítico para separar lo superfluo de lo importante.

La televisión que tenemos, y en particular la televisión italiana, no cambia sus formatos desde hace 25 años y es éste el motivo por el que la audiencia sube en los programas que Lorella Zanardo ha denunciado con su obra: mucha gente quiere esta televisión porque está acostumbrada a que sea así, esta es la televisión que esperan cuando cogen el mando a distancia en su casa y se sientan delante de la pantalla.

La imagen que se está dando de la mujer es absolutamente destructiva, la autora describe una imagen bastante habitual en la televisión italiana: se trata de un programa en la Rai a primera hora

de la tarde en el que se trata un tema serio entre invitados de prestigio y el presentador dice: "... e io sono in compagnia di due uomini molto importanti, e di una bellissima donna..." (2010:102) ¿Está refiriéndose este presentador a la poca inteligencia o escasa capacidad de la mujer? ¿O está relacionando su capacidad de estar entre hombres importantes porque es una mujer bella, que sigue los cánones de belleza actuales? Sólo este hecho nos debería hacer pensar que vamos por el camino equivocado, que realmente no es ésta la sociedad que queremos transmitir a las futuras generaciones si no queremos repetir los estereotipos pasados en los que había unos modelos que se repetían y las mujeres consideradas afortunadas eran las más favorecidas físicamente.

El mayor drama es que todas estas mujeres que sirven de modelo a muchas jóvenes que ven la televisión están contribuyendo a la pérdida real de libertades de nuestra sociedad puesto que las mujeres aparecen relegadas al papel de madre, esposa o prostituta. No es frecuente ver a mujeres normales en programas que versan sobre argumentos serios y, en el caso de la televisión italiana, cuando esto ocurre y aparece alguna mujer parece un clon de todas las mujeres que se ven en pantalla porque se ha sometido a diferentes operaciones de cirugía.

También, y según afirma Lorella Zanardo, está aumentando mucho el número de enfermedades relacionadas con la percepción física, como por ejemplo el caso de jóvenes con delgadez extrema pero con senos abundantes (2010:103), que imitan a las mujeres de los programas estrella de la televisión.

Por otro lado, es muy desproporcionada la aparición en pantalla de hombres y mujeres, según varios estudios realizados por el CNEL (Consiglio nazionale dell'economia e del lavoro) la relación entre tiempo hablado y actuado y tiempo sólo visivo en la programación tiende a coincidir para los hombres pero es muy desequilibrado en las mujeres.

Confirma este dato la investigación del Censis, *Donne e media in Europa*:

Attraverso l'analisi dei contenuti di 578 programmi televisivi d'informazione, approfondimento, cultura, intrattenimento sulle 7 emittenti nazionali (Rai, Mediaset, La7), emerge che le donne, nella fascia preserale, ricoprono soprattutto ruoli di attrici (56%), cantanti (25%) e modelle (20%). L'immagine più frequente dunque è quella della "donna spettacolo".

Piacevoli, collaborative, positive. La donna in tv è rappresentata in maniera positiva, come protagonista della situazione, ma generalmente lo spazio offerto alla figura femminile è gestito da una figura maschile "ordinante".

Belle, patinate e soprattutto giovani. L'immagine della donna risulta polarizzata tra il mondo dello spettacolo e quello della violenza della cronaca nera. C'è una distorsione rispetto al mondo femminile reale: le donne anziane sono invisibili (4,8%), lo status socioeconomico percepibile è medio-alto, e solo nel 9,6% dei casi è basso, mentre le donne disabili non compaiono mai. I temi a cui la donna viene più spesso associata sono quelli dello spettacolo e la moda (31,5%), della violenza fisica (14,2%); quasi mai invece alla politica (4,8%), alla realizzazione professionale (2%) e all'impegno nel mondo della cultura (6,6%).

L'intrattenimento. Il conduttore è uomo (58%), lo stile di conduzione è ironico (39,2%), malizioso (21,6%) e un po' aggressivo (21,6%); i costumi di scena sono audaci (36,9%), le inquadrature voyeuristiche (30%) e solo nel 15,7% dei casi sottolineano le abilità artistiche della donna. L'estetica complessiva è quella dell'avanspettacolo mediocre (36,4%) e scadente (28,9%). Nei reality in particolare, della donna si sottolineano invece doti di adattamento, furbizia e spregiudicatezza.

L'informazione: la donna del dolore. Nell'informazione la donna compare soprattutto all'interno di un servizio di cronaca nera (67,8%), in una vicenda drammatica in cui è coinvolta come vittima di violenze, stupri e prevaricazioni di

ogni tipo. El il suo intervento, in un servizio televisivo, dura fino a venti secondi, nel 45,2% dei casi.

I programmi di approfondimento. Il timone della conduzione è in mano agli uomini (63%). Ma se le donne intervengono in qualità di “esperte” lo sono soprattutto su argomenti come l’astrologia (20,7%), la natura (13,8%), l’artigianato (13,8%) e la letteratura (10,3%).

Le donne della fiction. È il genere che meglio descrive l’evoluzione della condizione della donna, la quale viene rappresentata come dirigente di distretti di polizia, come medico e avvocato in carriera. (Zanardo, 2010:104)¹

1) A través del análisis de los contenidos de 578 programas televisivos de información, profundización, cultura y entretenimiento en las 7 cadenas nacionales (Rai, Mediaset, La7), se descubre que las mujeres en la franja de la tarde desempeñan roles de actrices (56,3%), cantantes (25%) y modelos (20%). La imagen más frecuente es la de la mujer de espectáculo.

Mujeres que gustan, colaboradoras, positivas. La mujer en la televisión aparece representada de forma positiva, como protagonista de la situación, pero generalmente el espacio ofrecido a la figura femenina está gestionado por una figura masculina que dirige.

Bellas, cuidadas y sobre todo jóvenes. La imagen de la mujer aparece polarizada entre el mundo del espectáculo y el de la violencia de la crónica negra. Hay una distorsión con respecto al mundo femenino real: las mujeres ancianas son invisibles (4,8%), el estatus socioeconómico que se percibe es medio-alto, y sólo en el 9,6% de los casos es bajo, mientras que las mujeres discapacitadas no aparecen nunca. Los temas a los que más frecuentemente viene asociada la mujer son el espectáculo y la moda (31,5%), la violencia física (14,2%) y la justicia (12,4%); prácticamente nunca se asocia a la política (4,8%), a la realización profesional (2%) y al compromiso en el mundo de la cultura (6,6%).

El entretenimiento. El conductor es hombre (58%), el estilo de conducción es irónico (39,2%), malicioso (21,6%) y un poco agresivo (21,6%); el vestuario es audaz (39,9%), los enfoques voyeristas (30%) y sólo en el 15,7% de los casos subrayan las cualidades artísticas de la mujer. La estética general es la de un espectáculo mediocre (36,4%) o decadente (28,9%). En los reality en particular se subraya de la mujer su capacidad de adaptación, la falta de prejuicios y si es lista, no inteligente.

La información: la mujer del dolor. En la información la mujer aparece sobre todo dentro de una noticia de crónica negra (67,8%), en un asunto dramático como víctima de violencia, estupro o prevaricación de cualquier tipo. Y su intervención

El panorama descrito por este estudio es francamente desolador y deja poco lugar para otros comentarios. Y nos lleva a pensar que realmente apagar la televisión es un acto heroico e incluso, en palabras de Lorella Zanardo, elitista puesto que podrá apagar la televisión sólo quien tiene los medios económicos y culturales para ofrecer a sus hijas e hijos otras alternativas; mientras que para los hijos e hijas de una clase social media-baja la televisión es la única alternativa, el sueño alcanzable porque otras personas en su misma situación han conseguido llegar a la fama utilizando este medio, en principio fácil si no tienes escrúpulos ni un mínimo de dignidad.

El mayor dilema se plantea cuando observamos que tras estas imágenes repetitivas y exhibicionistas del cuerpo de la mujer, las mujeres supuestamente normales que están delante de la televisión en el recinto privado de sus casas no se sienten ofendidas o no reaccionan. Además esta manipulación de la imagen de la mujer no actúa sólo contra las mujeres, también actúa contra los hombres: ¿qué podemos pensar de los hombres enganchados a este tipo de programas? ¿No podemos considerarlos carentes del más mínimo pudor y absolutamente descerebrados?

La auténtica realidad, en palabras de Lorella Zanardo (Zanardo, 2010: 152), es que la televisión es vista por millones de personas y el prototipo de mujer que enseña la televisión, una mujer absolutamente física y prácticamente desnuda, es visto por un número infinitamente más elevado que el número de personas que podrían ver a una mujer desnuda, por ejemplo, en un lugar público, quien además exhibiéndose de tal guisa en la calle, por ejemplo, sería sin lugar a dudas arrestada por escándalo público. Pero la exposición

en un reportaje dura hasta veinte segundos en el 45,2% de los casos.

Los programas de profundización. El timón está en manos de los hombres (63%). Pero si las mujeres intervienen en calidad de “expertas” es prácticamente siempre que se tratan argumentos como la astrología (20,7%), la naturaleza (13,8%), el artesanado (13,8%) y la literatura (10,3%).

Las mujeres de la ficción. Es el género que describe mejor la evolución de la condición de la mujer, la cual aparece representada como dirigente de distritos de policía, como médico o abogado que debe hacer carrera. (La traducción es nuestra)

de la mujer en la televisión se justifica por la inmensa cantidad de dinero de las inversiones publicitarias, inversiones que consienten lo que en otro lugar iría contra la ley.

Lorella Zanardo afirma que ha llegado el momento de hacer entender al mundo quiénes somos y de demostrar lo que podemos hacer. Ha llegado el momento de enfrentarnos a nuestra autenticidad y desde ahí encontrar la fuerza para construir algo nuevo. (Zanardo, 2010: 172).

CONCLUSIONES

Los problemas que afectan a las mujeres durante todas las etapas de la historia involucran a toda la sociedad y están íntimamente conectados con el desenvolvimiento de la vida de los diferentes pueblos y naciones.

Las imágenes que se pueden ver en el documental que Lorella Zanardo presentó en la televisión italiana son realmente escalofriantes, si pensamos en la humillación que supone para la mujer en general el continuo trato degradante ofrecido en los diferentes programas de todos los canales y en cualquier franja horaria. Lo más terrible no es que delante de la pantalla de la televisión haya una audiencia adulta, que en cierto modo podría estar capacitada para discernir la conveniencia o no de las imágenes que se les ofrecen, sino la presencia delante de las pantallas dentro del ámbito doméstico de todo tipo de público, incluidos niños, adolescentes, etc., que pueden considerar esas imágenes una realidad incuestionable. Es evidente que la realidad italiana está bastante alejada de la española en el maltrato a la mujer, es decir, en Italia no es una noticia cotidiana que una mujer sea asesinada por su pareja como ocurre en España, en donde la violencia machista o violencia de género contra las mujeres es una lacra de muy difícil solución. Pero el maltrato a la mujer en Italia tiene que ver con su dignidad como persona: un ejemplo clarísimo de esta imagen degradante es mencionado por Lorella Zanardo en la página 132 de su libro, cuando habla de una mujer joven colgada en un gancho del techo y rodeada de jamones

con la marca de la empresa de jamones en su trasero, imagen que se pudo ver en una cadena italiana en el programa *L'Infedele* el 4 de mayo de 2009.

Es increíble que los hombres no protesten por esta imagen que se les está ofreciendo de la mujer, porque, como he dicho más arriba, podríamos considerarlos insensibles y centrados sólo en el aspecto sexual de la mujer; pero lo más increíble es que las mujeres no protesten ante este tipo de televisión que las degrada y no deja espacio a las muchas aportaciones interesantes que las mujeres pueden ofrecer a la sociedad, estén dentro de los cánones de belleza al uso o no.

Perché non reagiamo?

Perché non ci presentiamo nella nostra verità?

Perché accettiamo questa umiliazione continua?

Perché non ci occupiamo dei nostri diritti?

Di che cosa abbiamo paura?

(Zanardo, 2010:197)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ZANARDO, L., *Il corpo delle donne*. Milano, Feltrinelli, 2010.
http://www.ilcorpodelledonne.net/?page_id=89

MADONNA, *BLOND AMBITION*

Salvatore Bartolotta
UNED

Madonna is the most media-savvy American pop star since Bob Dylan and, until she toned down her press-baiting behavior in the Nineties, she was the most consistently controversial one since Elvis Presley. Her pleasure-celebrating dance music and outré videos gave feminism a much-needed makeover throughout the Eighties, smashing sexual boundaries, making eroticism a crucial pop-song element, and challenging social and religious mores. Madonna later positioned herself as a doting mother and charitable international citizen, but to her detractors, she merely reinforced the notion of “woman as plaything,” turning the clock back on conventional feminism two decades. One thing, however, is rarely disputed: At nearly every turn, she has maintained firm control over her career and image (Ganz 2011).

Madonna Louise Veronica Ciccone está en el *Guinness World Records* de la Música Pop, desde 1987, cuando once veces consecutivas, sus discos llegan en el primer puesto de las *Hit Parade* de todo el mundo, y, antes de ella sólo Elvis Presley y los Beatles lo habían conseguido. Sin embargo, sus comienzos no habían sido tan prometedores. Madonna, que nació hace cincuenta y tres años en Estados Unidos en el seno de una familia de origen *abruzzese*, ha seguido el itinerario más típico de quién parte desde cero y tiene ganas de llegar.

La historia de Louise Veronica Ciccone empieza en Italia, en un pueblecito de Abruzzo, Pacentro en la comarca de L'Aquila. Allí viven Gaetano Ciccone y Michelina Luisa Di Iulio, los abuelos de Madonna, ambos campesinos. Se casan en 1919 y emigran a Estados Unidos. De esta unión nace Silvio que con Lucia serán

los padres de Madonna. El padre es un ingeniero de la Chrysler y su nomina le permite mantener con dignidad a sus siete hijos. La madre es muy católica y transmite su fe a los hijos. La relación entre la primogénita de la familia Ciccone y la madre es espléndida. Doña Lucia “se desvive” por Marilyn Monroe y se complace de que su hija se le parezca mucho. Está convencida de que un día su hija será famosa al menos tanto como Marilyn, pero un tumor en el pecho le quita la vida y arroja sobre Madonna la responsabilidad de su familia. El padre vuelve a casarse con la baby-sitter que ayudaba a Louise Veronica. La nueva situación familiar crea crecientes discusiones con el padre. Su manera de vestir, sus amistades, en toda su *Weltanschauung* no coincide con el padre. Se va delineando una fuerte personalidad. Le encanta bailar, empieza a interesarse por la música negra. Sus resultados escolares son brillantes. Danza, música y libros son su pasión. Sobre todo la lectura de Shakespeare, Joyce, Bukowsky, Scoot Fitzgerald, Thomas Mann, Kerouak, Balzac, Manpassant, entre otros. Adora la pintura: Corot, Picasso y Francesco Clemente. Se gradúa en la Rochester High School y consigue una beca de estudio para la Universidad de Michigan. Mal soporta cualquier tipo de regla. Deja todo y se marcha con destino New York.

Llega a la *Big Apple* con sólo treinta y ocho dólares en el bolsillo, sin embargo tiene mucho tesón. El éxito parece no llegar, su experiencia con los *Breakfast Club* pasa casi inobservada, intenta de todo, interpreta también un pequeño papel en una película amatorial, pero nada. Continúa viviendo las discotecas y en el *Danceteria* conoce al deejay, Mark Kammins, que le hace una audición y le consigue un contrato con Sire Records. Basta este cuarenta y cinco giros, *Everybody*¹, para que se realice el cambio y empiece una de

1) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 06 October 1982. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: Madonna's very first commercially available single, "Everybody," was one of the tunes that got her signed to Sire Records. Written by Madonna, it was included on her four-track demo tape and eventually found its way to her 1983 debut album. The 12" vinyl single was released in the fall of 1982 and upon its debut on Billboard's Dance/

las más sorprendentes, eficaces y sofisticadas operaciones de imagen de la historia de estos años. La Sire decide apostar todo por este astro naciente. Es la hora de su primer treinta y tres giros titulado, simplemente, *Madonna*² y, luego, una vez famosa, rebautizado *The First Album*. Según Stephen Thomas Erlewine (2011):

Although she never left it behind, it's been easy to overlook that Madonna began her career as a disco diva in an era that didn't have disco divas. It was an era where disco was

Disco Top 80 chart, the magazine's "Dance Trax" columnist Brian Chin reviewed the single. He wrote: "Madonna, a young New York duo (??) produced by DJ Mark Kamins, has released a commercial 12-inch on Sire, called 'Everybody'; previewed favorably on clubs and radio, the spare, bright cut has a relaxing quality at home listening levels, but somehow sounds much harder-edged in the club." The video that accompanied the single was a low-budget affair, and featured Madonna performing the track with dancers Christopher Ciccone (her brother) and Erica Bell. "Everybody" would reach No. 3 on the chart, beginning Madonna's unparalleled domination of Billboard's dance charts for the next 20 years. CREDITS. Producer. Produced by Mark Kamins. Engineered by Butch Jones. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

2) TYPE: album. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 30 November 1982. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: Madonna (40:47). 1. Lucky Star (5:37). 2. Borderline (5:20). 3. Burning Up (3:45). 4. I Know It (3:47). 5. Holiday (6:10). 6. Think of Me (4:54). 7. Physical Attraction (6:39). 8. Everybody (6:02). 9. Burning Up [12" Version] (5:59). 10. Lucky Star ["New" Mix] (7:15). ADDITIONAL INFO: Madonna's 1983 debut, produced by Reggie Lucas, collected some of her early 12" dance club hits ("Everybody" and "Burning Up/Physical Attraction") along with the soon-to-be smashes "Borderline," "Holiday" and "Lucky Star." "Everybody" was her first single out of the gate, hitting Billboard's Disco chart in late 1982. The track, produced by Mark Kamins, topped out at No. 3. The double-sided 12" "Burning Up/Physical Attraction" followed, and climbed to No. 3. Finally, in 1983, "Holiday" burst onto pop radio, and the single became her first top 40 hit, peaking at No. 16 on The Billboard Hot 100. It was followed by "Borderline" (No. 10) and "Lucky Star" (No. 4). The album climbed to No. 8 on The Billboard 200, spending a whopping 168 weeks on the chart. Madonna wrote five out of the eight songs on the album, which has now sold over five million copies in the U.S. alone. Billboard Chart Peak: 8. Total Weeks On Chart: 168 RIAA Cert.: 5 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

anathema to the mainstream pop, and she had a huge role in popularizing dance music as a popular music again, crashing through the door Michael Jackson opened with *Thriller*. Certainly, her undeniable charisma,chutzpah, and sex appeal had a lot to do with that -- it always did, throughout her career -- but she wouldn't have broken through if the music wasn't so good. And her eponymous debut isn't simply good, it set the standard for dance-pop for the next 20 years. Why did it do so? Because it cleverly incorporated great pop songs with stylish, state-of-the-art beats, and it shrewdly walked a line between being a rush of sound and a showcase for a dynamic lead singer. This is music where all of the elements may not particularly impressive on their own -- the arrangement, synth, and drum programming are fairly rudimentary; Madonna's singing isn't particularly strong; the songs, while hooky and memorable, couldn't necessarily hold up on their own without the production -- but taken together, it's utterly irresistible. And that's the hallmark of dance-pop: every element blends together into an intoxicating sound, where the hooks and rhythms are so hooky, the shallowness is something to celebrate. And there are some great songs here, whether it's the effervescent "Lucky Star," "Borderline," and "Holiday" or the darker, carnal urgency of "Burning Up" and "Physical Attraction." And if Madonna would later sing better, she illustrates here that a good voice is secondary to dance-pop. What's really necessary is personality, since that sells a song where there are no instruments that sound real. Here, Madonna is on fire, and that's the reason why it launched her career, launched dance-pop, and remains a terrific, nearly timeless, listen.

Single tras single es inmediatamente un fenómeno mediático. Cada salida discográfica coincide con una imagen distinta y con un nuevo y glamuroso éxito. Pasa desde las minifaldas adherentes a una representación de sí misma decorada con *croci e pizzi*. Millones de chicas en todo el mundo imitan su manera de vestir, su desinhibida

manera de presentarse. Llega su segundo álbum, *Like a Virgin*³, y no se olvida de sus orígenes italianos: el homónimo video se rueda precisamente en Venecia. Madonna en diciembre de 1984 es número uno de la *Hit Parade*. En sólo dos años vende dieciséis millones de treinta y tres giros.

Madonna had hits with her first album, even reaching the Top Ten twice with “Borderline” and “Lucky Star,” but she didn’t become a superstar, an icon, until her second album, *Like a Virgin*. She saw the opening for this kind of explosion and seized it, bringing in former Chic guitarist Nile Rodgers in as a producer, to help her expand her sound, and then carefully constructed her image as an ironic, ferociously sexy Boy Toy; the Steven Meisel-shot cover, capturing her as a buxom bride with a Boy Toy belt buckle on the front, and dressing after a night of passion, was as key to her reinvention as the music itself. Yet, there’s no discounting the best songs on the record, the moments when her grand concepts are married to music that transcends the mere classification of dance-pop. These, of course, are “Material Girl” and “Like a Virgin,” the two songs that made her an icon, and the two songs that remain definitive statements. They overshadow the rest of the record, not just because they are a perfect

3) TYPE: album. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 12 November 1984. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: *Like a Virgin* (38:02). 1. Material Girl (4:01). 2. Angel (3:55). 3. Like a Virgin (3:39). 4. Over and Over (4:12). 5. Love Don’t Live Here Anymore (4:50). 6. Into the Groove (4:43). 7. Dress You Up (4:01). 8. Shoo Bee-Doo (5:17). 9. Pretender (4:30). 10. Stay (4:06). ADDITIONAL INFO: November 1984 saw the release of “Like A Virgin,” Madonna’s second studio album, and the set that would make her a household name. Produced by Chic’s Nile Rodgers, the opus churned out four U.S. top five singles: the title track (No. 1 for six weeks), “Material Girl” (No. 2), “Angel” (No. 5) and “Dress You Up” (No. 5). The album remains her biggest selling studio set in the U.S. with over 10 million units sold. “Virgin” spent three weeks atop the Billboard 200 albums chart and lingered on the tally for over two years. Billboard Chart Peak: 1. Total Weeks On Chart: 108. RIAA Cert.: 10 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

match of theme and sound, but because the rest of the album vacillates wildly in terms of quality. The other two singles, “Angel” and “Dress You Up,” are excellent standard-issue dance-pop, and there are other moments that work well (“Over and Over,” “Stay,” the earnest cover of Rose Royce’s “Love Don’t Live Here”), but overall, it adds up to less than the sum of its parts -- partially because the singles are so good, but also because on the first album, she stunned with style and a certain joy. Here, the calculation is apparent, and while that’s part of Madonna’s essence -- even something that makes her fun -- it throws the record’s balance off a little too much for it to be consistent, even if it justifiably made her a star (Erlewine 2011).

De este disco recordamos *Into the groove*⁴, tema principal de *Desperately Seeking Susan*, y *Material Girl*⁵, ésta última, casi una declaración de intenciones o una *presa di coscienza* de su pasado:

4) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 09 March 1995. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: “Into The Groove” is one of Madonna’s most loved dance songs - but ironically, the “Desperately Seeking Susan” tune never entered the U.S. Hot 100. Since it was never released as a 7” single - and only as the B-side to the 12” of “Angel” - it didn’t qualify to enter Billboard’s pop chart. (Curiously, it did hit No. 19 on the Hot Black Singles chart.) The track became her first U.K. No. 1 and still holds the record for her longest running chart topper there (four weeks, tied with “Vogue”). In the U.S., the video (made up of footage from “Desperately Seeking Susan”) was firmly rooted in heavy rotation. CREDITS Producer Produced by Madonna and Steve Bray. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

5) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 30 November 1984. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: Hot 100 Singles Chart Peak: 2. Weeks On Chart: 17. While certainly intended as a send-up of mid-80s commercialism and greed, the single was (of course) misinterpreted and wo15{a with her most well-worn nickname. The bass-heavy affair was produced by Nile Rodgers and quickly flew up the charts around the world, hitting No. 2 in the U.S. and top five status internationally. At one point during “Material Girl’s” U.S. chart run, it was joined by “Crazy For You” in the U.S. top five, a rarity in the chart world. “Material Girl’s” music video was almost as notorious as the song itself. Mary Lambert directed the clip -- inspired heavily by Marilyn Mon-

Some boys kiss me
Some boys hug me
I think they're ok
If they don't give me proper credit
I just walk away
They can beg and they can plead
But they can't see the light (that's right)
'Cause the boy with the cold hard cash
Is always Mister Right
'Cause we are living in a material world
And I am a material girl
You know that we are living in a material world
And I am a material girl
Some boys romance
Some boys slow dance
That's all right with me
If they can't raise my interest then I
Have to let them be
Some boys try and some boys lie but
I don't let them play (no way)
Only boys who save their pennies
Make my rainy day
'Cause we're living in a material world
And I am a material girl
You know that we are living in a material world
And I am a material girl
Living in a material world
And I am a material girl
You know that we are living in a material world

roe's performance of "Diamonds Are A Girl's Best Friend" in "Gentlemen Prefer Blondes" - that would prove inescapable on MTV in the spring of 1985. The video garnered Madonna her first best female video nomination at the 1985 MTV Video Music Awards. CREDITS Producer Produced by Nile Rodgers. Remix Engineer: Michael Hutchinson. Assistant Engineer: Melanie West. * Remix by John Jellybean Benitez. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

And I am a material girl
Living in a material world (material)
Living in a material world
Living in a material world (material)
Living in a material world
Boys may come and boys may go
And that's all right you see
Experience has made me rich
And now they're after me
'Cause everybody's living in a material world
And I am a material girl
You know that we are living in a material world
And I am a material girl
Living in a material world
And I am a material girl
You know that we are living in a material world
And I am a material girl
A material, a material, a material, a material world
Living in a material world (material)
Living in a material world
Living in a material world (material)
Living in a material world
Living in a material world (material)
Living in a material world
Living in a material world (material)
Living in a material world
(Madonna, 1984).

Madonna conoce a un joven actor emergente, Sean Penn. Los dos se casarán en agosto de 1985. Dejamos las cuestiones del corazón y nos dedicamos, por un momento, a la carrera cinematográfica de la artista. Archivada la película amateur, *A Certain Sacrifice*, de su primer periodo en New York. En 1985 Susan Seidelman llama a Madonna para interpretar Susan en *Desperately Seeking Susan*⁶ con

6) Un film di Susan Seidelman. Con Madonna, Rosanna Arquette, Robert Joy,

Rosanna Arquette. La popstar se toma su revancha con el cine: la película es una máquina de ingresos. Madonna demuestra un carisma de actriz consumada. Interpreta prácticamente a sí misma y, a lo mejor, por eso, se trata de su mejor interpretación cinematográfica. El año siguiente, intenta repetir el éxito y con el marido interpreta *Shangay Surprise*⁷ dirigido por Jim Goddard y producido por el ex Beattle George Harrison. Interpreta la parte de una misionera. En este caso el papel es completamente ajeno a su imagen que, a través de las canciones y las giras, entusiasmo y predomina con sus fans.

Arreglada su vida sentimental, la señora Ciccone quiere más seguridad también en el trabajo. Todo el mundo la busca, todos las quieren. Llega su tercer álbum, *True Blue*⁸, que mejora notablemente los ya excelentes resultados de *Like a Virgin*.

Will Patton. Commedia, durata 104 min. - USA 1985 (Seideman, 1985). Un misterioso J. cerca Susan publicando annunci su un quotidiano. Roberta, moglie annoiata di un venditore di vasche da bagno, li legge e decide di scoprire chi sono i due. Il merito di S. Seideman è quello di aver fatto un film scorrevole basato sullo scambio di persone, con due donne come protagoniste, senza sottintesi omoerotici né risvolti femministi, inserite in ambienti urbani memorabili (Morandini, 2011).

7) Un film di Jim Goddard. Con Sean Penn, Madonna, Paul Freeman. Avventura, durata 97 min. - USA 1986 (Goddard, 1986). Shanghai 1935, avventuriero è alla ricerca di una partita d'opio che fa gola anche al capo della polizia e a una missionaria che vorrebbe destinarla a scopi umanitari. Film incredibilmente sciocco, costruito su misura per la coppia Penn-Madonna, marito e moglie nella vita (allora). Buona colonna sonora di George Harrison (Morandini, 2011).

8) TYPE: album. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 30 June 1986. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: True Blue (39:47). 1. Papa Don't Preach (4:29). 2. Open Your Heart (4:13). 3. White Heat (4:40). 4. Live to Tell (5:52). 5. Where's the Party (4:21). 6. True Blue (4:18). 7. La Isla Bonita (4:02). 8. Jimmy, Jimmy (3:55). 9. Love Makes the World Go Round (4:35). ADDITIONAL INFO: 1986's "True Blue" was a mammoth worldwide success. The set reached No. 1 in the U.S. and 27 other countries (at the time unprecedented for a female artist) and spawned five smash singles. The lead-off track, "Live To Tell," hit No. 1 in the U.S. and was followed by four more top five tracks: "Papa Don't Preach" (No. 1), "True Blue" (No. 3), "Open Your Heart" (No. 1) and "La Isla Bonita" (No. 4). The album cemented her chart domination in the U.K., whe-

True Blue is the album where Madonna truly became Madonna the Superstar -- the endlessly ambitious, fearlessly provocative entertainer that knew how to outrage, spark debates, get good reviews -- and make good music while she's at it. To complain that True Blue is calculated is to not get Madonna -- that's a large part of what she does, and she is exceptional at it, but she also makes fine music. What's brilliant about True Blue is that she does both here, using the music to hook in critics just as she's baiting a mass audience with such masterstrokes as "Papa Don't Preach," where she defiantly states she's keeping her baby. It's easy to position anti-abortionism as feminism, but what's tricky is to transcend your status as a dance-pop diva by consciously recalling classic girl-group pop ("True Blue," "Jimmy Jimmy") to snag the critics, while deepening the dance grooves ("Open Your Heart," "Where's the Party"), touching on Latin rhythms ("La Isla Bonita"), making a plea for world peace ("Love Makes the World Go Round"), and delivering a tremendous ballad that rewrites the rules of adult contemporary crossover ("Live to Tell"). It's even harder to have the entire album play as an organic, cohesive work. Certainly, there's some calculation behind the entire thing, but what matters is the end result, one of the great dance-pop albums, a record that demonstrates Madonna's true skills as a songwriter, record-maker, provocateur, and entertainer through its wide reach, accomplishment, and sheer sense of fun (Erlewine 2011).

re "Papa Don't Preach," "True Blue" and "La Isla Bonita" all hit No. 1. Produced by Madonna, Stephen Bray and Patrick Leonard, the album garnered her second Grammy award nomination. "Papa Don't Preach" scored a nod for Female Pop Vocal Performance. "True Blue" is Madonna's biggest selling studio album worldwide, with estimated sales at 19 million. Billboard Chart Peak: 1. Total Weeks On Chart: 82. RIAA Cert.: 7 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

Desde este disco se sacan numerosos *singles*: *Papa Don't Preach*⁹, una clase de autobiografía sobre el periodo de contrastes con el padre que, ahora, le está a menudo orgullosamente cerca. En el texto la historia de una joven adolescente que quiere seguir con su embarazo y criar a su niño. Celebre la frase *Italians do it better* escrita en la camiseta que lleva Madonna en el video.

Papa I know you're going to be upset
'Cause I was always your little girl
But you should know by now
I'm not a baby
You always taught me right from wrong
I need your help, daddy please be strong
I may be young at heart
But I know what I'm saying
The one you warned me all about
The one you said I could do without
We're in an awful mess
And I don't mean maybe, please
Papa don't preach
I'm in trouble deep
Papa don't preach
I've been losing sleep
But I made up my mind
I'm keeping my baby

9) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 11 June 1986. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: Hot 100 Singles Chart Peak: 1. Weeks On Chart: 18. RIAA Cert.: GOLD "Papa Don't Preach" reached No. 1 around the world (including the U.S. and U.K.) and earned Madonna her second Grammy nomination (for best pop vocal performance, female). In the video directed by James Foley, Madonna plays the a young pregnant daughter opposite Danny Aiello. The clip also featured longtime friend Debi Mazar (who would later appear in videos for "True Blue," "Deeper And Deeper" and "Music"). CREDITS Producer * Produced by Madonna & Stephen Bray. Engineered & Mixed by Michael Verdick. Remixed by Stephen Bray ** Produced by Nile Rodgers. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

I'm gonna keep my baby mmm
He says that he's going to marry me
We can raise a little family
Maybe we'll be all right
It's a sacrifice
But my friends keep telling me to give it up
Saying I'm too young, I ought to live it up
What I need right now is some good advice, please
Papa don't preach
I'm in trouble deep
Papa don't preach
I've been losing sleep
But I made up my mind
I'm keeping my baby
I'm gonna keep my baby, ooh oh
Daddy, daddy if you could only see
Just how good he's been treating me
You'd give us your blessing right now
'Cause we are in love
We are in love, so please
Papa don't preach
I'm in trouble deep
Papa don't preach
I've been losing sleep
But I made up my mind
I'm keeping my baby
I'm gonna keep my baby, ooh oh
Papa don't preach
I'm in trouble deep
Papa don't preach
I've been losing sleep
Papa don't preach
I'm in trouble deep
Papa don't preach
I've been losing sleep

(Papa don't preach)
Oh
(Papa don't preach)
I'm gonna keep my baby ooh
(Papa don't preach)
Don't you stop loving me daddy
(Papa don't preach)
I know I'm keeping my baby
(Madonna, 1986).

*Live to tell*¹⁰, en cuyo video aparece su marido, Sean Penn, *La isla bonita*¹¹, que anticipa el latin-pop de los noventa, y *Open Your heart*¹², con el que ha escandalizado a los norteamericanos. El video

10) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 26 March 1986. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: Hot 100 Singles Chart Peak: 1. Weeks On Chart: 18. "Live To Tell" kicked off the promotion of Madonna's third studio album, "True Blue." The single was also included on the soundtrack to then-husband Sean Penn's film "At Close Range." The sweeping ballad, written by Madonna and Patrick Leonard, hit No. 1 in the U.S. and No. 2 in the U.K. CREDITS Producer Produced by Madonna & Pat Leonard. Engineered & Mixed by Michael Verdick. From The Orion Motion Picture At Close Range. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

11) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 25 February 1987. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: Hot 100 Singles Chart Peak: 4. Weeks On Chart: 17. The final single from True Blue was a huge hit outside the U.S. even though it went to No. 4 in America. It was a No. 1 in the U.K., Japan, Germany and France (her first chart-topper there), among other countries. Mary Lambert directed the flamenco-flavored music video. CREDITS Producer Produced by Madonna & Patrick Leonard. Remixed by Chris Lord-Alge. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

12) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 12 November 1986. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: Hot 100 Singles. Chart Peak: 1. Weeks On Chart: 18. The fourth single (and third No. 1) from "True Blue," the cut was another smash for Madonna. Released in December 1986, it hit No. 4 in the U.K. and spent a week on top of The Billboard Hot 100. The video for the single was helmed by Jean-Baptiste Mondino, the first of a number of collaborations with the director. CREDITS Producer Produced by Madonna & Patrick Leonard. Additional Production & Mixing by Steve Thompson & Michael Barbiero. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

fue censurado después de pasar por la televisión. Ambientado en un lugar con luces rojas, el vestuario no deja espacio a la imaginación y, sobre todo, el beso con un niño.

Más cine y más éxito de audiencia, aún no de crítica, con *Who's that girl*¹³ que es también un álbum¹⁴

In the strictest sense, *Who's That Girl* isn't a Madonna album -- it's a soundtrack album to her 1987 comedy, featuring competent but uninspiring dance-pop by Club Nouveau, Scritti Politti, Coati Mundi, Michael Davidson, and Duncan Faure. Madonna has four new tracks on the record, including the number one "Who's That Girl" and the number two "Causing a Commotion." Both of the hits aren't among her finest singles -- neither song made her greatest-

13) Un film di James Foley. Con Madonna, Griffin Dunne, John McMartin. Commedia, durata 94 min. - USA 1987 (Foley, 1987). Prima di convolare a giuste nozze l'avvocato Loudon Trott ha l'incarico di andare a prelevare un puma e di accompagnare una ragazza bislacca al pullman per Filadelfia. Un tentativo (fallito) di Madonna di affermarsi come attrice cinematografica. Canta bene alcune canzoni, ma le simpatie dello spettatore vanno prima al puma, poi al bravo G. Dunne (Morandini, 2011).

14) TYPE: soundtrack. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 21 July 1987. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: *Who's That Girl* (39:36). 1. *Who's That Girl* (3:59). 2. *Causing a Commotion* (4:21). 3. *The Look of Love* (4:04). 4. *24 Hours* (3:39). 5. *Step by Step* (4:45). 6. *Turn It Up* (3:57). 7. *Best Thing Ever* (3:51). 8. *Can't Stop* (4:46). 9. *El Coco Loco (So So Bad)* (6:22). ADDITIONAL INFO: To accompany the film, Madonna released the "Who's That Girl" soundtrack. The album contains four new Madonna tunes: the title track, "Causing A Commotion," "The Look Of Love" and "Can't Stop." The title track was a worldwide No. 1, hitting the top of the charts in the U.S., U.K. and Japan, among other countries. It also earned a Grammy nomination for best song written specifically for a motion picture or television. "Causing A Commotion" spent three weeks at No. 2 on the Billboard Hot 100 and was a top ten worldwide hit. The ballad "The Look Of Love" was the third and final single outside the U.S. - reaching No. 9 in the U.K. and top 40 status in Europe. Billboard Chart Peak: 7. Total Weeks On Chart: 28. RIAA Cert.: 1 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

hits compilation, *The Immaculate Collection* -- making it her weakest album (Erlewine 2011).

Da el título a la gira mundial que colecciona otro récord: reúne un millón y medio de espectadores en sólo veinte espectáculos. El espectáculo es *hollywoodiano*: veintitrés autoremolques para transportar los aparatos, un escenario que requiere tres días para su realización. Madonna canta todas las canciones de su repertorio, se cambia mil veces y danza. El tour llega a Europa: London, Paris. Y se concluye triunfalmente con dos etapas en Italia: Turín y Florencia. La velada de Turín va en directo en televisión con una audiencia media de más de 14 millones de espectadores italianos. A quien no la ama, Madonna responde: tuve que demostrar todo con mis discos y mis fans; no hubiese ocurrido si hubiese sido Michael Jackson. A finales de 1987 Madonna regala a su público su primera *compilation*, *You Can Dance*¹⁵.

Mientras tanto, su matrimonio naufraga. Después tres años de unión borrascosa llega el divorcio. La ex señora Penn se distrae con el teatro: interpreta la comedia, *Speed the Plow*, de David Mamet. Recitan con ella Joe Mantegna y Ron Silver dos actores muy apreciados en Broadway. Según Mel Gussow de *The New York Time*:

15) TYPE: compilation. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 30 November 1987. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: You Can Dance (68:31 + *bonus tracks). 1. Spotlight (6:15). 2. Holiday (6:42). 3. Everybody (6:43). 4. Physical Attraction (6:20). 5. Over and Over (7:11). 6. Into the Groove (8:26). 7. Where's the Party (7:16). 8. Holiday (Dub Version) (6:56). 9. Into The Groove (Dub Version) (6:23). 10. Where's The Party (Dub Version) (6:20). 11. *Spotlight (Dub Version) (4:50). 12. *Over and Over (Dub Version) (6:32). ADDITIONAL INFO: November 1987 brought "You Can Dance," a remix set of Madonna's early dance hits, featuring production work from Jellybean and Shep Pettibone. The lone new track on the album was "Spotlight," which climbed to No. 32 on Billboard's airplay charts - though it was never released as a commercial single in the U.S. The album sold well, considering its then-new concept, and has moved an estimated five million units worldwide. Billboard Chart Peak: 14. Total Weeks On Chart: 22. RIAA Cert.: 1 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

The final question concerns the third member of the cast, Madonna, playing the demure office temporary. In her Broadway debut, she has the challenge of acting opposite Mr. Mantegna and Mr. Silver, who, under Gregory Mosher's dynamic direction, are shrewd, fast and immensely funny - experts at playing Mamet. Although Madonna is overshadowed by her colleagues, that would seem to be at least partly intentional. She is playing the character as conceived by the author. In the purest sense, she is an ingenue - unknowing in Hollywood - not a crafty Eve Harrington plotting her way to stardom or studio chiefdom. She is sincere, self-effacing and tightly controlled. To further her goals, in this case the filming of the anti-radiation book, she is prepared to be manipulative. As with other Mamet heroines (the few that there are), the character has an otherworldliness. In that sense, she is related to the protagonist of the movie "The House of Games," played by Lindsay Crouse, and to the character that Ms. Crouse portrayed in an earlier Mamet play, "The Shawl." In both of those cases, a woman is drawn into a confidence game. With Madonna, it is the confidence game of Hollywood (Gussow, 1988).

Estreno mundial en la primavera de 1989 con su cuarto álbum inédito, *Like a Prayer*¹⁶.

16) TYPE: album. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 21 March 1989. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: Like a Prayer (50:57). 1. Like a Prayer (5:39). 2. Express Yourself (4:37). 3. Love Song (4:52). 4. Till Death Do Us Part (5:16). 5. Promise to Try (3:36). 6. Cherish (5:03). 7. Dear Jessie (4:20). 8. Oh Father (4:57). 9. Keep It Together (5:03). 10. Spanish Eyes (5:15). 11. Act of Contrition (2:19). ADDITIONAL INFO: Her fourth studio album, produced by Madonna and Patrick Leonard, hit No. 1 around the world upon its release in March 1989. The album's title track reached the top of the singles chart in both the U.S. and U.K. and was followed by four more U.S. hits: "Express Yourself" (No. 2), "Cherish" (No. 2), "Oh Father" (No. 20) and "Keep It Together" (No. 8). "Dear Jessie" was released in the U.K. and hit No. 5. The album's videos earned seven MTV Video Music Award nominations, including best video of the year ("Like A Prayer") and best female video ("Express Yourself").

Out of all of Madonna's albums, *Like a Prayer* is her most explicit attempt at a major artistic statement. Even though it is apparent that she is trying to make a "serious" album, the kaleidoscopic variety of pop styles on *Like a Prayer* is quite dazzling. Ranging from the deep funk of "Express Yourself" and "Keep It Together" to the haunting "Oh Father" and "Like a Prayer," Madonna displays a commanding sense of songcraft, making this her best and most consistent album (Erlewine 2011).

Es un nuevo escándalo: las asociaciones católicas piden la retirada del homónimo video¹⁷ considerado por ellos blasfemo. Madonna gana en todos los tribunales y devuelve todo el dinero

She took home the Moon Man for Viewer's Choice for the title video. In 1990, the video for "Oh Father," directed by David Fincher, won the Grammy for best short form music video. "Like A Prayer" has sold over four million units in the U.S., and another seven million internationally. Billboard Chart Peak: 1 Total Weeks On Chart: 77 RIAA Cert.: 4 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

17) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 21 March 1989. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: Hot 100 Singles Chart Peak: 1. Weeks On Chart: 16. RIAA Cert.: PLATINUM. The first single and title track from Madonna's fourth studio album was ushered in with a positively scandalous music video. Mary Lambert directed the clip, which blended religious imagery with a mistaken identity crime story. It was laced with enough controversial details to keep theorists guessing as to what the exact meaning of the video was. What about the burning crosses? The stigmata? The embrace with a Saint? Everyone got so riled up over the video, even Pepsi dropped Madonna as its spokesperson, removed her soda commercial from the airwaves and declined to back her "Blond Ambition" tour. However, the single spent three weeks at No. 1 in the U.S. and was a universal smash: it reached No. 1 in the U.K., Canada, Germany, Japan and Australia. The video won the 1989 MTV Video Music Award for viewers choice - ironic, considering the award was sponsored by Pepsi. CREDITS Producer Produced by Madonna & Patrick Leonard. * Additional Production & Remix by Shep Pettibone. Remix Engineer: Michael Hutchinson. Assistant Engineer: Dave Way. Programming by Fred McFarlane. Edited by Shep Pettibone & Junior Vasquez. ** Additional Production & Remix by Bill Bottrell. Additional Engineering: Robert Salcedo. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

recaudado a la *T. J. Martell Foundation*, que financia la investigación sobre el cáncer y el AIDS. La vuelta de Madonna es increíble, dueta con Prince en *Love Song*, David Fincher dirige el video de *Express Yourself*⁸, verdadero *inno al femminismo*:

Come on girls
Do you believe in love?
'Cause I got something to say about it
And it goes something like this
Don't go for second best baby
Put your love to the test
You know, you know you've got to
Make him express how he feels and maybe
Then you'll know your love is real
You don't need diamond rings or eighteen karat gold
Fancy cars that go very fast
You know they never last, no no
What you need is a big strong hand to
Lift you to your higher ground
Make you feel like a queen on a throne
Make him love you till you can't come down
You'll never come down
Don't go for second best baby
Put your love to the test

18) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 09 March 1989. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: Hot 100 Singles Chart Peak: 2. Weeks On Chart: 16. RIAA Cert.: GOLD. One of Madonna's defining singles and videos, "Express Yourself" was a worldwide top five hit, reaching No. 2 in the U.S. The David Fincher video, which heavily lifted from Fritz Lang's "Metropolis," is one of her most critically acclaimed and popular clips. At the time of its production, it was the most expensive video ever made (estimated cost: somewhere between , and million). Fincher would go on to direct "Alien3," "Seven," "The Game," "Fight Club" and "The Panic Room." CREDITS Producer * Produced by Madonna & Stephen Bray. Additional Production & Remix by Shep Pettibone. Remix Engineer: Bob Rosa. Programming by Fred McFarlane. Edited by Shep Pettibone. ** Produced by Madonna & Patrick Leonard. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

You know, you know you've got to
Make him express how he feels and maybe
Then you'll know your love is real
Long stem roses are the way to your heart but
He needs to start with your head
Satin sheets are very romantic
What happens when you're not in bed
You deserve the best in life
So if the time isn't right then move on
Second best is never enough
You'll do much better baby on your own
Baby on your own
Don't go for second best baby
Put your love to the test
You know, you know you've got to
Make him express how he feels and maybe
Then you'll know your love is real
Express yourself
You've got to make him
Express himself
Hey hey hey hey
So if you want it right now
Make him show you how
Express what he's got
Oh baby ready or not
And when you're gone he might regret it
Think about the love he once had
Try to carry on
But he just won't get it
He'll be back on his knees
To express himself
You've got to make him
Express himself
Hey hey
What you need is a big strong hand to

Lift you to your higher ground
Make you feel like a queen on a throne
Make him love you till you can't come down
You'll never come down
And when you're gone he might regret it
Think about the love he once had
Try to carry on
But he just won't get it
He'll be back on his knees
So please
Don't go for second best baby
Put your love to the test
You know, you know you've got to
Make him express how he feels and maybe
Then you'll know your love is real
Express yourself
You've got to make him
Express himself
Hey hey hey hey
So if you want it right now
Make him show you how
Express what he's got
Oh baby ready or not
Express yourself (you got to make him)
So you can respect yourself
Hey hey
So if you want it right now
Make him show you how
Express what he's got
Oh baby ready or not
(Madonna, 1989)

y Herb Ritts dirige el video de *Cherish*¹⁹ que encanta a sus fans con las sirenas y una Madonna muy sensual.

19) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 01

Vuelve al cine con un cuento del célebre cómic policíaco de los años treinta, *Dick Tracy*²⁰, Madonna es Breathless Mahoney, una cantante de *night*, muy seduciente. Un *cast* de estrellas que conduce a la artista al Oscar por su interpretación en *Soon or Later* de Stephen Sondheim. Este y otros inéditos dan cuerpo a la banda sonora de la película que tiene el título de *I'm Breathless*²¹.

August 1989. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: Hot 100 Singles Chart Peak: 2. Weeks On Chart: 15. "Cherish" was the third single from "Like A Prayer" and it spent two weeks at No. 2 in the U.S. Produced by Madonna and Patrick Leonard, it climbed to No. 3 in the U.K. and was a top ten hit in many other countries. The video for the single, directed by Herb Ritts, was a playful mermaid-inspired beach romp. CREDITS Producer Produced by Madonna & Patrick Leonard. * Mixed by James Guthrie. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

20) Un film di Warren Beatty. Con Warren Beatty, Madonna, Al Pacino, Glenn Headly, Charlie Korsmo. Avventura, durata 105 min.- USA 1990 (Beatty, 1990). Scritto da Jim Cash e Jack Epps dai comics di Chester Gould. Il detective Dick Tracy scende in guerra contro il supercriminale Big Boy e la sua banda, ma succede qualcosa d'imprevisto: s'intromette un misterioso furfante senza volto, deciso a eliminarli entrambi per impadronirsi della città. È, specialmente a livello figurativo, il più originale e creativo film che sia mai stato tratto da una storia a quadretti. Film d'autore e, insieme, squillante dimostrazione di cinema come opera collettiva, frutto di un lavoro di squadra: fotografia di Vittorio Storaro, scene di Richard Sylbert e Rick Simpson (premio Oscar), costumi di Milena Canonero, trucchi e deliranti maschere di John Caglione Jr. e Doug Drexler (Oscar) sotto le quali si nascondono, tra gli altri, Pacino (Big Boy) e Hoffman (Borbotta), in un'orgia esaltante e grottesca di make-up. Un altro Oscar per la canzone "Sooner or Later" di Stephen Sondheim interpretata da Madonna. 1° film con colonna sonora ottica digitale (Morandini, 2011).

21) TYPE: soundtrack. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 22 May 1990. RELEASE COUNTRY: WW. TRACKLISTING: *I'm Breathless* (44:42). 1. He's a Man (4:42). 2. Sooner or Later (3:18). 3. Hanky Panky (3:57). 4. I'm Going Bananas (1:41). 5. Cry Baby (4:04). 6. Something to Remember (5:03). 7. Back in Business (5:10). 8. More (4:56). 9. What Can You Lose (2:08). 10. Now I'm Following You, Pt. 1 (1:35). 11. Now I'm Following You, Pt. 2 (3:18). 12. Vogue (4:50). ADDITIONAL INFO: Madonna's companion album to the film "Dick Tracy" wasn't your standard soundtrack. While it included three songs that were featured in the hit film ("Sooner Or Later," "More" and "What Can You Lose") the bulk of the material was inspired by the movie. The set's first single,

A collection of songs featured or inspired by the comic-book-turned-movie *Dick Tracy*, *I'm Breathless* is essentially Madonna's take on popular music from the '40s, particularly big-band pop. Although her singing shows a surprising amount of range, the material tends to be nothing more than cutesy novelty numbers, like the double entendre-laden hit "Hanky Panky." *I'm Breathless* approaches greatness only on "Vogue," a hit single tacked on to the end of the record. Featuring an endlessly deep house groove and an instantly memorable melody, "Vogue" is a detached, affectionate celebration of transcendent pop and gay culture and stands as Madonna's finest single moment (Erlewine 2011).

La salida del *soundtrack* es anticipada por el single y video sacados del álbum: *Vogue*²². El video, dirigido por David Fincher, es considerado uno de los mejores de Madonna. Según *MTV* y la revista *Rolling Stone* es uno de los mejores de todos los tiempos. Es la tercera vez que el director colabora con Madonna, después de *Express Yourself* y *Oh Father*. Grabado en blanco y negro vuelve a los *looks* de las películas de los años treinta, gracias a las obras Art Deco de Tamara Lempicka y escenas de Horst P. Horst. Los primeros planos

"Vogue" (originally slated to be the b-side of "Keep It Together"), was an international No. 1 hit. It was followed by the cheeky "Hanky Panky," a No. 10 U.S. hit and a No. 2 single in the U.K. "Vogue" earned a whopping nine MTV Video Music Award nominations in 1990, out of which it won three. Billboard Chart Peak: 2. Total Weeks On Chart: 25. RIAA Cert.: 2 x PLATINUM. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

22) TYPE: single. FORMAT: CD. LABEL: Warner Bros. RELEASE DATE: 21 March 1990. RELEASE COUNTRY: WW. ADDITIONAL INFO: Hot 100 Singles Chart Peak: 1. Weeks On Chart: 24. RIAA Cert.: 2 x PLATINUM "Vogue," Madonna's eighth U.S. No. 1, was the first single from 1990's "I'm Breathless" album. The track spent three weeks at No. 1 in the U.S. and four weeks atop the chart in the U.K. The song was written and produced with Shep Pettibone, and the video, directed by David Fincher, is consistently one of Madonna's most praised clips. CREDITS Producer Produced by Madonna & Shep Pettibone. Executive Producer: Craig Kostich. Summaries written by Keith Caulfield (Madonna, 2011).

son retratos de Marlene Dietrich. Con *Vogue* Madonna celebra los mitos de Hollywood y *porta in auge* un baile que consigue ser en breve un verdadero fenómeno de costumbre, el *vogueing*. Este baile consiste en el imitar las poses plásticas de las y los modelos que aparecen en el conocido *magazine Vogue*.

Madonna, ya mito de los años ochenta, se asoma en los noventa con el *Blond Ambition World Tour*. La revista *Rolling Stone* define el tour como “elaborately choreographed, sexually provocative extravaganza” y lo proclama “the best tour of 1990”.

En la vida de Madonna, fechas, lugares, nombres y sobre todo, amores vienen continuamente actualizados para uso y consumo del personaje que encarna: la *material girl*, la diva Marilyn, la divina Marlene, la deportista de las giras mundiales, la mujer fiel y desilusionada, la actriz de teatro, de cine... Mil imágenes para un objetivo: el éxito. Madonna lo obtiene con terquedad, un toque de cinismo y la habilidad para estimular la fantasía de la gente jugando con el hilo de lo prohibido. *Ma non finisce qui... to be continued...*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- All Music*, Rovi corporation, septiembre 2011, <<http://www.allmusic.com>>.
- BARTOLOTTA, S., *Cine, música y televisión en la Italia actual*, Madrid, UNED, 2008.
- BARTOLOTTA, S. (ed.), *Cine, música y televisión en la Italia actual*, Madrid, UNED, 2010.
- BEATTY W., *Dick Tracy*, USA, 1990.
- Billboard*, Rovi corporation, septiembre 2011, <<http://www.billboard.com>>.
- ERLEWINE, S. T., “AMG Review”, *All Music Guide*, septiembre 2011, <<http://www.billboard.com>>.
- FOLEY, J., *Who’s That Girl?*, USA, 1987.
- GANZ, C. “Madonna”, septiembre 2011, <<http://www.rollingstone.com>>.
- GODDARD, J., *Shangay Surprise*, USA 1986.
- GUSSOV, M. “STAGE VIEW; Mamet’s Hollywood Is a School for Scoundrels”, *The New York Times*, 15-05-(1988).
- LUPERINI, R.; CATALDI, P.; MARCHIANI, L.; MARCHESE F., *La scrittura e l’interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. Dalle origini al Postmoderno*, 3 vols., vol. III, *Dal Naturalismo al Postmoderno (dall’Unità d’Italia ai nostri giorni)*, Firenze – Palermo, Palumbo, 2001.
- MADONNA, *Madonna*, Warner Bros, 1982.
- MADONNA, *Like a Virgin*, Warner Bros, 1984.
- MADONNA, *True Blue*, Warner Bros, 1986.
- MADONNA, *Who’s That Girl?*, Warner Bros, 1987.
- MADONNA, *You Can Dance*, Warner Bros, 1987.
- MADONNA, *Like a Prayer*, Warner Bros, 1989.
- MADONNA, *I’m Breathless*, Warner Bros, 1990.
- MADONNA, *Madonna*, septiembre 2011, <<http://www.madonna.com>>.
- MORANDINI, *Il Morandini 2012 – Dizionario dei film de Laura, Luisa e Morando Morandini*, Bologna, Zanichelli, 2011.

La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamerica

MYmovies.it, *Madonna*, septiembre 2011, <<http://www.mymovies.it/filmografia/?a=73477>>.

Rolling Stone, Janne S. Wenner Editor and Publisher, septiembre 2011, <<http://www.rollingstone.com>>.

SEIDELMAN, S., *Desperatly Seeking Susan*, USA, 1985.

The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll, Simon & Schuster, 2001.

**PENSARE, ESPRIMERSI COME DONNA:IL CASO
DI CRISTINA TRIVULZIO DI BELGIOJOSO
E DI ANGELICA PALLI BARTOLOMEI**

Ada Boubara

Università "Aristotele" di Salonicco, Grecia

“La Querelle des Femmes”, comunemente nota con il suo nome francese, è stata una lunga continua battaglia tra autori letterari che hanno attaccato le donne e coloro che le hanno difese. È durata tre secoli e imperversava in tutti i paesi europei e in molte lingue. Ci sono testi che riflettono le discussioni che hanno avuto luogo nelle università, nei circoli letterari, negli incontri della Chiesa e nelle case dell’alta borghesia. L’argomento è molto vasto e suscitò molte polemiche visto che ci sono molti scritti e ragionamenti schierati contro le donne o a loro favore e forniscono idee interessanti a livello ideologico e culturale per quanto riguarda la posizione della donna.

Tale argomento non possiamo non vederlo collocato nel quadro storico del periodo dell’Ottocento. Secolo di grandi conquiste economico-sociali, e di grandi cambiamenti. Ma l’Ottocento è anche il secolo delle grandi industrializzazioni nei paesi europei, ed è forse proprio questo il nodo fondamentale della questione femminile: per quanto la donna sia presente e abbia accesso nel mondo dell’economia, la sua figura è sempre considerata inferiore rispetto a quella dell’uomo. Inoltre non bisogna assolutamente dimenticarsi che la donna, oltre a compiere il suo dovere nell’attività economica, doveva adempiere anche ai suoi compiti di madre e di moglie.

Così il termine francese indica quello che normalmente definiamo come la condizione della donna e il nostro interesse nel presente intervento si limiterà nel presentare in proposito il caso di

Cristina Trivulzio di Belgiojoso¹ e di Angelica Palli Bartolomei², tutte e due figure importanti della loro epoca. Furono donne intellettuali, letterate e scrittrici con impegno politico e sociale durante il periodo risorgimentale e post-unitario.

Nel presente intervento cercheremo di presentare l'opinione delle due letterate nei confronti della posizione della donna nella società italiana del periodo della seconda metà dell'Ottocento. I testi di riferimento sono un articolo di Belgiojoso dal titolo *Della presente condizione delle donne e del loro avvenire* (Belgiojoso Tribulzio 1866) e il libro di Palli *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese* (Palli Bartolomei 1851).

La Belgiojoso già dall'introduzione del suo articolo ci orienta a riconoscere le motivazioni per cui ha deciso di presentare il suo pensiero ed entra nel dibattito sulle donne e sulla loro condizione affermando che,

Ho sempre rifuggito dal ragionar dei diritti e dei doveri delle donne nella moderna società, perchè sono convinta che una donna trattando cotal quistione non è mai reputata imparziale e disinteressata [...] però eccitata da persone autorevoli, (e ch'io rispetto), ad esporre il mio modo di vedere in sì fatta materia, mi risolvo a vincere ogni mia titubanza, ed a confessare candidamente ciò che mi sembra militare sì in favore come in opposizione ad una riforma radicale nella condizione delle donne. (Belgiojoso Tribulzio 1866: 1)

In seguito sostiene che anche se è riconosciuta l'uguaglianza tra uomo e donna, tuttavia alcuni trovano differenze tra la parte spirituale dell'uomo e quella della donna, ritenendo quest'ultima inferiore al primo. La nuova società, cioè quella del suo tempo, era

1) Cristina Trivulzio Belgiojoso (Milano, 28 giugno 1808 – Milano, 5 luglio 1871) è stata una patriota italiana che partecipò attivamente al Risorgimento. Fu editrice di giornali rivoluzionari, scrittrice e giornalista.

2) Palli Bartolomei Angelica (Livorno, 22 novembre 1798 – Livorno, 6 marzo 1875) di origine greca, patriota, scrittrice, unica donna ad essere ammessa al Gabinetto scientifico-letterario di Giovan Pietro Vieusseux.

basata sulla vecchia che era piena di pregiudizi, di conseguenza la nuova risente della precedente:

La condizione inferiore della donna fu stabilita sin dalla più remota antichità, [...] poichè in quel tempo di assoluta barbarie non si apprezzava nè si stimava altro valore che il fisico, e, fisicamente considerata, la donna è [...] inferiore per forza e per durata all'uomo. [...] Nel corso di tanti secoli la donna era stata più o meno schiava dell'uomo; l'uomo non si curava di concederle la eguaglianza e la libertà. (Belgiojoso Tribulzio 1866: 1)

Tale condizione sociale che la donna stessa aveva accettato, “vi si era accomodata ed era arrivata a preferirla alla condizione stessa del suo signore e padrone” (Belgiojoso Tribulzio 1866: 1) era dovuta al fatto che la donna,

Rimasta per tanti secoli senza coltura intellettuale, scevra di ogni responsabilità negli affari sì pubblici come famigliari, essa non ambiva una eguaglianza che le avrebbe imposto doveri faticosi e gravi. (Belgiojoso Tribulzio 1866: 1-2)

Seguendo il ragionamento della scrittrice vediamo che le donne sono state convinte che non dovevano essere dotate di grande intelletto o virtù perchè potessero essere fonte di piacere e desiderate, e a causa di tale richiesta sociale “il maggior danno che risultò da tanto inganno, si è [...] il carattere fittizio, di cui le donne si sono rivestite per piacere agli uomini. Il naturale delle donne è intieramente frainteso e falsificato” (Belgiojoso Tribulzio 1866: 2). Secondo il punto di vista maschile le donne non possedevano la virtù del coraggio, quindi l'uomo le ha sempre convinte della loro inferiorità promettendogli il suo amore e la sua protezione in cambio della loro perfetta ignoranza.

In più per natura e carattere la donna più dell'uomo è soggetta alle passioni ed è più sensibile. Siamo davanti ad una mentalità retrograda e l'origine di questi pregiudizi va ricercata nella storia passata. A causa di grandi guerre e battaglie di quel tempo la virtù più importante era la forza, vista come strumento per esercitare violenza. Perciò la donna, non possedendo queste qualità, era

costretta a sottomettersi all'uomo. Col passare del tempo la donna iniziò a vivere con questa convinzione e iniziò a ritenerla migliore poiché esonerata da responsabilità.

Osservando il pensiero della Belgiojoso constatiamo che presenta i ruoli che erano attribuiti alle femmine, così nella gioventù il ruolo della donna all'interno della società è "il piacere di essere amata dall'uomo" (Belgiojoso Tribulzio 1866: 2) ed è per questo motivo che ha emarginato le sue capacità intellettuali. Di conseguenza la donna non deve dedicarsi allo studio, bensì alle "arti dette belle", tra le quali musica, pittura, ricamo, cura del proprio aspetto fisico (Belgiojoso Tribulzio 1866: 3). Questa considerazione della posizione della donna, la confinava entro le mura domestiche e fin dalla giovinezza era costretta a maritarsi e ad essere subordinata alla disposizione del marito padrone. Ma quando,

I beni che fanno lieta la gioventù della donna, svaniscono cogli anni e la lasciano, all'appressarsi della vecchiaia, solitaria e senza conforto. Delicata per natura [...] perde di buon'ora le attrattive che la resero un tempo cara al marito. (Belgiojoso Tribulzio 1866: 3)

Difatti quando la donna raggiunge una certa età, "come può essa rassegnarsi alla vecchiaia, se la vecchiaia le invola tutto ciò che la rese felice un giorno?" (Belgiojoso Tribulzio 1866: 3) A tale condizione la società non le dà più importanza, e i figli vedendo il padre comportarsi in determinati modi, agiscono di conseguenza riconoscendo anch'essi l'inferiorità della madre e si allontanano da lei. Le figlie entreranno a far parte di una nuova famiglia, perciò la madre rimarrà soltanto una figura legata al passato. Il marito non la considera altro che un'amica; anche lui si allontana da lei per cercare nuovi piaceri.

Havvi però un rifugio che rimane aperto alla donna di età, e verso il quale quasi tutte si precipitano ad occhi chiusi; la divozione, ed i conforti che questa prodiga alle infelici, sarebbero in vero un dono celeste, se il clero cattolico fosse estraneo alle umane passioni, agli interessi di casta. (Belgiojoso Tribulzio 1866: 3)

Vediamo che anche la Chiesa in quanto corrotta dalla voglia di ricchezza, usa la donna come mezzo per difendere la sua posizione nel caso in cui la famiglia dovesse esserle avversa. E ci sono casi in cui l'accostamento della donna ai suoi direttori spirituali, porta solo discordia all'interno della famiglia. (Belgiojoso Tribulzio 1866: 4)

Così seguendo il filo del ragionamento della scrittrice constatiamo che suggerisce casi di donne che contrastano l'opinione dell'inferiorità femminile e si rivoltano contro le convinzioni che le considerano incapaci di occuparsi di qualsiasi altra vicenda oltre che le domestiche. A tal punto cita la matematica Agnesi e due donne inglese laureate in medicina (Belgiojoso Tribulzio 1866: 7), esempi importanti perchè tutte le donne possano rendersi conto delle loro capacità e avere fiducia nel loro intelletto. Le scienziate nominate indicano che le donne sono dotate di caratteristiche che gli permettono di agire come gli uomini.

In più la Belgiojoso quando scrive delle donne riformatrici, Io vorrei che si contentassero di dimostrare coll'evidenza del loro ingegno e colla moderazione delle loro pretese, che la mente femminile non è naturalmente e necessariamente inferiore alla virile, e che la donna non si lascia sempre trascinare dalla passione, ma sa regolare e temperare i proprii desiderii, ed accomodarsi alle circostanze ed ai tempi; e sono persuasa che seguendo questo mio consiglio giungerebbero più presto alla meta. (Belgiojoso Tribulzio 1866: 8)

Sostiene in altri termini che debbano dimostrare rispetto e differenza nei confronti degli uomini; dimostrare una certa serietà nel loro compito evitando inutili stravaganze; riuscire a svolgere contemporaneamente il loro compito di madri e mogli per dimostrare che le loro passioni non interferiscono con la vita privata; armarsi di pazienza e cominciare a spianare la strada senza però aspettarsi di raggiungere un qualsiasi risultato imminente; la scrittrice non incoraggia le donne a mettersi apertamente in competizione con gli uomini ma le invita a non ostentare le loro capacità intellettuali. Dunque deve convincere l'uomo che il suo percorso sarà condotto con discrezione in modo che egli le permetta di accedere agli

studi scelti. Molto importante secondo l'opinione della scrittrice è il ruolo della scuola e dell'educazione per il mutamento della mentalità, passo determinante verso l'emancipazione e che consiglia ferventemente sostenendo che,

Si educino e s'istruiscano senza ostentazione quelle donne che per natura del loro ingegno, e per il loro stato sentono il bisogno di una intellettuale coltura e possono procacciarsela. Anche in mezzo ai gravi pensieri che oggi travagliano la italiana società, il lento ma continuo progresso della mente femminile non rimarrà inosservato, e forse prima ch'io non credo le donne otterranno spontaneamente dagli uomini la dovuta giustizia. (Belgiojoso Tribulzio 1866: 9)

La Belgiojoso conclude il ragionamento dando un quadro della situazione che ne risulterebbe quando sarà affrontato l'argomento in questione e con una visione fiduciosa e ottimistica afferma che,

Vedo cessati i contrasti, le usurpazioni, le recriminazioni [...] avere permesso alla donna d'innalzarsi alla pari dell'uomo. Vedo la società arricchita dell'ingegno, dei consigli e dell'opera femminile. Vedo che alla mia patria spetteranno le lodi e la gratitudine universale per avere felicemente e saggiamente troncata la questione del valor femminile, e della condizione che alla donna si compete.

Vogliamo le donne felici ed onorate dei tempi avvenire rivolgere tratto tratto il pensiero ai dolori ed alle umiliazioni delle donne che le precedettero nella vita, e ricordare con qualche gratitudine i nomi di quelle che loro apersero e prepararono la via alla non mai prima goduta, forse appena sognata, felicità! (Belgiojoso Tribulzio 1866: 9)

Nello stesso periodo in cui la Belgiojoso esprime la sua posizione per quanto riguarda la posizione della donna, Angelica Palli scrive i "Discorsi di una donna alle giovani maritate del suo paese", in cui dimostra la necessità dell'educazione femminile e rivaluta il ruolo della donna nell'ambito della famiglia e della società.

Il libro è articolato in sette capitoli – discorsi e già nelle prime righe del suo primo discorso che tratta l'argomento leggiamo,

La donna, cortesi mie leggitrici, non fu mai pesata dagli uomini sulla bilancia d'una giustizia imparziale, non già che manchino in lei i difetti reali, essi però ai reali ne aggiungono almeno due terzi d'immaginarîi. (Palli Bartolomei 1851:11)

Partendo dal concetto dell'imparzialità tra i due sessi per quanto riguarda i loro difetti, Palli inizia il discorso con il tema della corruzione dei costumi la quale si manifesta prima nelle donne perchè “negli uomini il vizio si nascondeva sotto il mantello del buon costume, le donne, perchè irriflessive, mostrarono al nudo le sozzure del tetto domestico” (Palli Bartolomei 1851:11). La scrittrice presenta, dando degli esempi, delle ingiustizie che subisce la donna nella società, e dando delle informazioni analitiche per il nuovo tipo di società della quale S. Simone e Fourier³ si sono incaricati a stabilire le basi. Presenta anche una proposta di modello sociale, un mondo diverso da quello del suo tempo, in cui bisogna consentire all'individuo di recuperare i propri istinti e le proprie passioni. In una tale società l'uomo non deve avere una sola donna e le donne devono poter avere più uomini, la famiglia viene superata e i bambini vengono cresciuti dall'intera comunità. (Palli Bartolomei 1851:16-18)

Attraverso il riferimento di questo modello di riforma sociale l'autrice espone la sua contrarietà perchè come scrive, “S.Simone e Fourier, stabilirono il destino della donna senza conoscerla” (Palli Bartolomei 1851:18) mentre lei come risposta a tale riforma, “invoca il riattivamento di buone leggi nello stabilire non già la indipendenza, ma sibbene le condizioni della dipendenza della donna sopra basi appoggiate alla equità e alla natura.” (Palli Bartolomei 1851:19) Così la donna se è protetta da leggi da parte degli edificatori del

3) Fourier Charles (Besançon, 7 aprile 1772-Parigi, 10 ottobre 1837) è stato un filosofo francese. Le radici del suo pensiero, sono da ricercarsi nell'Illuminismo e in particolare in Jean-Jacques Rousseau, soprattutto nel considerare la parità tra uomo e donna.

corpus sociale che rispecchiano la sua natura e i suoi bisogni, “non si atteggerà mai a pretese di ridicola emancipazione, di parità di diritti.” (Palli Bartolomei 1851:21) Ciò significa che,

se l'uomo saprà rispettarla, se oltraggiandola si confesserà infame in faccia a se medesimo e ad altrui; se moglie e madre essa godrà l'impero del tetto domestico, l'amore del suo compagno, le carezze de'figli; se le sarà dato invecchiare senza avere provato le punture del rimorso, nè versate le lagrime del disingano. (Palli Bartolomei 1851:21)

In più osserviamo che Palli sostiene che anche le donne siano dotate di passioni e di intelletto, ma è molto importante che il loro educatore sia in grado di disciplinarle e spingerle “là dove le convenzioni sociali e il bene della famiglia stabilirono il loro posto.” (Palli Bartolomei 1851:21) E proprio sulla questione dell'educazione esprime nel suo ragionamento l'opinione che,

le arti e le scienze non saranno dunque mai per le donne una carriera aperta alla loro nobile ambizione, e soltanto qualcuna fra loro, innalzandosi al di sopra delle consuetudini e non curando il rischio di rimaner nubile, si slancierà nell'arringo per contrastare agli uomini la palma del sapere e del genio; le altre o saranno semplicemente istruite di quanto è necessario alla direzione di una famiglia, della propria lingua, della storia patria e dei doveri di moglie e madre, ovvero se, volendo pur maritarle presto, la società pretendesse ciononostante farne delle artiste, delle letterate e delle filosofesse, essa ne farebbe invece tante caricature ridicole, oppure tante farfalle svolazzanti su tutto, e incapaci di fermarsi su qualche cosa. (Palli Bartolomei 1851:23)

Constatiamo che la scrittrice con queste idee dà grande importanza al rapporto tra educazione e matrimonio, e dando degli esempi di donne che arrivarono in cattedra ad insegnare filosofia, matematiche e lettere greche e latine, concentra il suo interesse proprio sul rapporto istruzione-famiglia in quanto fondamentale per la posizione della donna e per il suo ruolo nella società. Afferma altresì che lo studio delle lettere e delle scienze non compromette

la felicità familiare perchè tale pericolo e sconvolgimento di equilibrio domestico deriverebbe da altre cause per le donne dotate di “belle facoltà intellettuali”. (Palli Bartolomei 1851:23) Il problema fondamentale secondo Palli possiamo focalizzarlo sul come reagiscono gli uomini a un'eventuale superiorità intellettuale delle donne. L'uomo non accetta la forza dello spirito femminile e che lui sia più debole della sua consorte e in tal caso non possiamo parlare di un legame riuscito. Lo stesso pericolo affronta una donna dotata dei doni dell'intelletto nei confronti delle amicizie femminili perchè c'è il rischio per lei di vivere in un crudele isolamento. (Palli Bartolomei 1851:27) Secondo Palli, per affrontare tali ostacoli una donna molto colta, non deve esibire tutto il suo bagaglio culturale e tutte le sue conoscenze scientifiche. A sostegno di tale posizione, presenta il caso di una celebre scienziata,

Madama D. Hudetot, la quale acquistò fama commentando Newton, ma le persone che la frequentavano rimanevano in una perfetta ignoranza delle altissime doti del suo intelletto, essa ebbe perciò tante amiche e visse bene con tutte; non so però come se la passasse col marito, so essere stata l'amica intima di Voltaire, vale a dire di un tale che valeva troppo ei medesimo per ingelosarsi del merito e della gloria letteraria della sua amica. (Palli Bartolomei 1851:28)

Riflettendo sull'esempio riportato, osserviamo che il rapporto tra i due sessi per essere riuscito ed equilibrato deve essere basato sulle stesse capacità e prospettive intellettuali, sugli stessi interessi e bisogni di entrambi. Oltre all'argomento dell'educazione Palli presenta la posizione femminile nella società in caso di guerra, e afferma che, il modo in cui,

le greche combatterono a difesa delle città e dei villaggi natii [...] e, in drappelli seguivano di giorno e di notte i loro cari al cimento, morivano con essi o con essi tornavano vincitrici [...] Questo modo di guerreggiare è il solo che convenga all'indole e alle abitudini del nostro sesso (Palli Bartolomei 1851:29).

In più la scrittrice a proposito della relazione della donna con la politica dichiara che,

la politica è un campo chiuso al femminile intelletto perchè la politica è contraria all'essenza del carattere femminile, perchè basata tutta sul calcolo, perchè vuole mente fredda, non le pesa l'indugiare e il camminare lento e guardingo, cose tutte alle quali le donne difficilmente si adatterebbero. (Palli Bartolomei 1851:30)

Seguendo la riflessione di Palli, vediamo che esprime il suo pensiero sulla posizione della donna in relazione alle professioni di giudici e di avvocati. Considera questi settori inadeguati per una donna non perchè,

sieno incapaci d'intendere e di ben giudicare una questione astrusa e difficile; al contrario; ma il loro giudizio non è mai conseguenza di una catena d'idee il cui ultimo anello sia la soluzione del problema proposto al loro intelletto: la voce dell'istinto le avverte a prima vista del dove sta la ragione, se però l'istinto tace, i lunghi dibattimenti altro non fanno eccetto che adensare caligine intorno al loro criterio (Palli Bartolomei 1851:32).

La Palli conclude il suo ragionamento sostenendo che l'emancipazione e la perfetta uguaglianza della donna con l'uomo potranno essere una realtà a condizione che gli uomini facciano proprie tutte le abitudini delle donne ma secondo la scrittrice una tale situazione non può essere desiderata dalle donne. Finisce il suo discorso mostrando qual è l'ideale condizione femminile e si rivolge a tutte le donne scrivendo,

Buone e sagge mie leggitrici! Voi tutte, io ne sono sicura, vi unite a me per invocare un ordine di cose, nel quale il figlio primogenito della natura riprenda tutta la sua dignità, prescriva alla donna modeste e dolci virtù, la innalzi a sé senza scendere dal suo loco, e le procuri la gioia ineffabile d'essere figlia, sorella, moglie e madre d'uomini veri. (Palli Bartolomei 1851:34-35)

Se ci soffermiamo sui ragionamenti presentati e sintetizzando quanto sopradetto, possiamo osservare che sia per la Belgioioso che per la Palli primaria importanza ha l'educazione e viene vista come forse unico strumento con cui la donna può lottare per il miglioramento della sua posizione nella società. Tutte e due accettano la superiorità dell'uomo a livello di forza fisica ma non sentimentale e spirituale. Indubbiamente sono due voci di donne che applicarono le loro idee nella propria realtà di vita e sono valide testimonianze per il dibattito in questione. È importante vedere che l'educazione e la cultura sono valori diacronici nonchè armi che hanno contribuito a porre le basi del miglioramento della condizione della donna e delle sue progressive conquiste nella società.

L'esperienza di vedere riconosciute le potenzialità femminili è grande nelle menti più colte della società, perciò sono queste la guida nel cammino verso l'emancipazione della donna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELGIOJOSO TRIVULZIO, C., “ Della presente condizione delle donne e del loro avvenire”, *Nuova Antologia – Scienze lettere ed arti*, Vol. I. 31 Gennaio 1866.

PALLI BARTOLOMEI, A., *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*, Torino, Cugini Pomba e Comp, Editori, 1851.

SOBRE LA PAZ Y LA GUERRA SEGÚN PROBA, PRIMERA POETA CRISTIANA

*María José Cabezas Cabello
Universidad de Sevilla*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo está basado en mi tesis doctoral titulada *Proba y su poema el centón virgiliano “De laudibus Christi/Carmen Sacrum”*; esbozado ya en el capítulo de mi tesis titulado *Sobre la paz y la guerra* según una mujer del siglo IV de nuestra era, que vivió y sufrió en sus propias carnes las atrocidades de las guerras y tuvo la osadía, una vez que se convirtió al cristianismo, de componer un poema sobre la Biblia en el que pone de manifiesto lo esencial del cristianismo, destacando la PAZ, por encima de todo. Es sorprendente cómo una matrona noble romana perteneciente a una familia de vieja alcuernia escribe poemas, y lo más inusual es que se oponga a las guerras, práctica muy habitual a lo largo de todo el Imperio romano, y concretamente en su siglo, a pesar del mensaje del cristianismo que se iba extendiendo poco a poco por todo el orbe.

¿QUIÉN ES PROBA?

Faltonia Betitia Proba ha sido considerada la primera poeta cristiana; vivió en Roma entre la década del 320 y la del 370. Perteneciente a una familia noble, su padre fue Petronio Probiano, procónsul de África entre los años 314 al 316. Era familia, la gens Petronia, de gran cultura y antigua educación clásica, tanto que su padre intercambiaba correspondencia y compartía el gusto por la poesía con el escritor cristiano Lactancio, y también recibió versos compuestos en su honor por Símaco, escritor pagano (Sivan 1993). La gran cultura que poseía nuestra autora la vamos a comprobar posteriormente cuando tratemos su obra.

Marido de la poeta fue Clodio Celsino Adelfio, gobernador de Apulia y Calabria y después procónsul y también prefecto de la ciudad de Roma en el 351.

San Isidoro de Sevilla nos cuenta que tuvieron dos hijos Adelfio y Olibrio, que también desempeñaron cargos importantes en su época.

Poco después del 353 debió componer un primer poema que trataba sobre crueles guerras y crímenes que realizaron los reyes, en el que los estudiosos han querido ver una alusión a la guerra que llevó a cabo el hijo de Constantino el Grande, Constancio, contra el usurpador Magnencio de la Galia, durante los años 350 al 353. De este poema, perdido, sabemos de su existencia porque en los primeros versos de su segundo poema, el centón, que conservamos perfectamente gracias a la edición crítica de Shenkl que hizo en 1888, nos habla de él.

La obra que conservamos de ella es un poema sin título al que diversos estudiosos lo han llamado de diferentes maneras, *De Laudibus Christi*, *Carmen Sacrum* o simplemente *Cento Probae* (el centón de Proba). Ahora bien, ¿qué significa la palabra “centón”? Esta palabra proviene del griego y tiene diversos significados. En su acepción propia es un lienzo obtenido con piezas diversas cosidas entre sí, con el cual los pobres y campesinos solían cubrirse (Du Fresne et alii, 1842). Se llamó también centones a las colchas o cubiertas de las camas hechas con retales de paños usados. Más notable es el valor que tiene la palabra en su uso militar, donde el centón es un paño, formado de muchos retazos que se utilizaba especialmente impregnado de vinagre para extinguir el fuego. Sugiere, pues, siempre, la idea de una unidad lograda con elementos heterogéneos. De esa acepción material tan común de *cento* como tela compuesta de retazos de paños de distintas calidades y colores cosidos entre sí, es fácil comprender el desplazamiento semántico hacia el plano de la literatura para las formas compuestas de fragmentos tomados de uno o más poetas y unidos entre sí. Así la misma voz *cento*, en su acepción literaria, pasó a denominar **poema compuesto a base de palabras, hemistiquios o versos enteros**

tomados de otros poemas, sobre todo de Homero, Virgilio y Ovidio, para expresar un argumento nuevo. Y esto es lo que hace Proba, partiendo de palabras, hemistiquios o versos completos de Virgilio (de cualquiera de sus tres obras que conservamos, *Eneida*, *Églogas* y *Geórgicas*), compone un poema nuevo, llamado centón, en el que presenta nuestra autora determinados episodios bíblicos del Antiguo y del Nuevo Testamento, por ejemplo La creación, Adán y Eva, el Paraíso, Caín y Abel y del Nuevo, episodios escogidos concienzudamente por Proba para mostrarnos lo esencial del Cristianismo.

Veamos a continuación resumidamente la época y sociedad que le tocó vivir a nuestra autora, el siglo IV.

POLÍTICA Y RELIGIÓN EN EL SIGLO IV

Históricamente el siglo IV es conocido por dos acontecimientos fundamentales que están estrechamente unidos con la religión cristiana. El primero de estos es el **Edicto de Milán**, año 313, según el cual el emperador Constantino después de derrotar a Majencio, en el puente Milvio, se reunió en Milán con el emperador de oriente, Licinio, para tratar, entre otros asuntos, de los cristianos, y acordar nuevas disposiciones en su favor, recogidas en el susodicho documento. Se concedió la libertad de culto a todas las religiones del imperio (entre ellas, por supuesto, al cristianismo). Los acontecimientos que sucedieron antes de esta batalla han sido contados por diferentes fuentes, Eusebio de Cesarea (*Historia eclesiástica* 10,5) y Lactancio (*De mortibus persecutorum* 48).

No olvidemos que a comienzos del siglo IV, los cristianos fueron otra vez terriblemente perseguidos. El emperador Diocleciano, junto con Galerio, desató en el año 303 lo que se conoce como la “gran persecución”, en un intento de restaurar la unidad estatal, amenazada a su entender por el incesante crecimiento del cristianismo. Entre otras cosas ordenó demoler las iglesias de los cristianos, quemar las copias de la Biblia, entregar a la muerte a las autoridades eclesiásticas, privar a todos los cristianos de cargos

públicos y derechos civiles y obligarlos a hacer sacrificios a los dioses so pena de muerte, etc. Ante la ineficacia que tuvieron estas medidas para acabar con el cristianismo, Galerio, por motivos de clemencia y de oportunidad política, promulgó el 30 de abril del 311 el decreto de indulgencia, por el que cesaban las persecuciones anticristianas. Se reconoce a los cristianos existencia legal, y libertad para celebrar reuniones y construir templos.

Y sin embargo la fama se la llevó CONSTANTINO, a pesar de que una vez proclamado el edicto de Milán, él siguió durante un tiempo dando culto al sol Invicto y, como todos sabemos, se bautizó en su lecho de muerte en el año 337, por cierto por un obispo arriano.

Explicaremos brevemente en qué consistió esta herejía que produjo muchas muertes en este siglo IV. El arrianismo tomó su nombre de **Arrio** (256-336) sacerdote de Alejandría y después obispo libio, quien desde el 318 propagó la idea de que **no hay tres personas en Dios sino una sola persona, el Padre. Jesucristo no era Dios, sino que había sido creado por Dios de la nada como punto de apoyo para su Plan.** El Hijo es, por lo tanto, criatura, y el ser del Hijo tiene un principio; ha habido, por lo tanto, un tiempo en que él no existía. Al sostener esta teoría, negaba la eternidad del Verbo, lo cual equivale a negar su divinidad. La herejía comienza a expandirse de tal manera que se llega a desarrollar una crisis de tan grandes proporciones, que el **Emperador Constantino el Grande** se vio forzado a intervenir para encontrar una solución. Fue el Concilio de Nicea, el 20 de mayo del 325 D.C., donde el partido anti-arriano bajo la guía de San Atanasio, diácono de Alejandría, logró una definición ortodoxa de la fe y el uso del término homoousion (consustancial, de la misma naturaleza) para describir la naturaleza de Cristo. Fueron condenados los escritos de Arrio y tanto él como sus seguidores desterrados, entre ellos **Eusebio de Nicomedia**, aunque no por mucho tiempo, pues luego volvería a Roma, bautizando a Constantino en su lecho de muerte (337).

Aunque insisten los investigadores en que no era arriano, Constantino gradualmente relajó su posición anti-arriana bajo la

influencia de su hermana, quien tenía simpatías arrianas. A Eusebio y a otros se les permitió regresar y pronto comenzaron a trabajar para destruir lo hecho en el Concilio de Nicea. Por los manejos de Eusebio de Nicomedia, Constantino intentó traer a Arrio de regreso a Constantinopla (334-335) y rehabilitarlo, pero murió antes de que llegara. Aprovechando la nueva situación, el partido arriano fue ganando terreno y logró el exilio de San Atanasio, quien ya era obispo de Alejandría. Avanzaron aún más durante el reinado del sucesor de Constantino en Oriente, Constancio II (337-361), quien dio un apoyo abierto al arrianismo.

Cuando parecía humanamente que la fe católica se perdía, en un mundo que se despertó de improviso, arriano, según la célebre frase de San Jerónimo, sin embargo, las cosas se volvieron en contra del arrianismo. Constancio murió en el año 361, dejando al arrianismo sin su gran protector.

Su sucesor Juliano, llamado el Apóstata, intentó volver a los cultos paganos, pero la extrema brevedad de su reinado (361-363) lo impidió, al morir en una campaña militar contra el Imperio sasánida.

Bajo el gobierno del **emperador Valentiniano (364-375)**, el cristianismo ortodoxo fue restablecido en Oriente y Occidente, y la ejemplar acción de los **Padres Capadocios** condujo a la derrota final del arrianismo en el **Concilio de Constantinopla en el año 381**.

Antes había tenido lugar el **Edicto de Tesalónica, en el 380**, según el cual, el **cristianismo** se había convertido en la **religión oficial del Imperio**, segundo de los acontecimientos que he considerado más importantes para entender este siglo IV, precisamente entre ambos edictos (Milán, 325 y Tesalónica, 380), vivió nuestra autora, de la que, aunque no conocemos su fecha de nacimiento con seguridad, sabemos que no debió de nacer antes del 322 y murió poco antes del 379.

EL CONCEPTO DE “PAZ” EN LA OBRA DE PROBA

El poema que se nos conserva de Proba (*Cento Probae: De laudibus Christi o Carmen Sacrum*) comienza hablando de un poema anterior en el que describía las terribles guerras y crímenes que realizaron los reyes que violaron los sagrados tratados de paz, en el que ya hemos comentado que los estudiosos han querido ver una alusión a la guerra que llevó a cabo el hijo de Constantino el Grande, Constancio, contra el usurpador Magnencio de la Galia, durante los años 350 al 353, después de haber dado muerte el ejército a su hermano Constante.

Nacido en la Galia, Magnencio era el comandante de la guardia imperial. El ejército, cuando comenzó a sentirse insatisfecho con el comportamiento del emperador Constante, nombró a Magnencio en Autun a principios del 350. Recordemos que anteriormente Constante, en la primavera del año 340, había dado muerte a su hermano mayor, Constantino II. Diez años después, abandonado por todos excepto por un puñado de sirvientes, Constante fue asesinado por una tropa de caballería ligera cerca de los Pirineos.

Magnencio se atrajo rápidamente la lealtad de las provincias de Britania, Galia e Hispania, en parte porque probó ser más tolerante hacia los cristianos y paganos. Su control sobre Italia y África se sustentó sobre la elección de sus hombres de confianza para los oficios más importantes. El autoproclamado emperador trató de reforzar su alcance sobre los territorios antiguamente controlados por Constante, moviéndose hacia el Danubio. Al mismo tiempo, Vetranio, comandante del ejército de Panonia, había sido elegido **Augusto** por sus tropas en Mursa el 1 de marzo. Esta revuelta tenía una impronta de lealtad, ya que Vetranio fue apoyado por Constantina, y Constancio en persona reconoció a Vetranio, enviándole la diadema imperial.

El último emperador que restaba de la familia de Constantino I el Grande, Constancio, interrumpió su guerra en Siria contra Persia, y marchó hacia el oeste. A pesar de los esfuerzos de Magnencio por

atraer a Vetrano a su causa, el viejo general alcanzó a Constancio con su ejército y renunció a la corona.

En 351 Constancio derrotó a Magnencio en la batalla de Mursa Maior, una de las más sangrientas de la historia de Roma. Antes de la batalla, Constancio envió a Flavius Philippus, su prefecto pretoriano oriental, a negociar con Magnencio, formalmente para tratar la paz, pero en realidad para descubrir la fortaleza exacta del enemigo. Philippus les propuso retirarse y conservar la Galia. Después de esta misión infructuosa, uno de los comandantes de Magnencio, el franco Claudio Silvano desertó con sus hombres para unirse a Constancio; tendría en la memoria seguramente los servicios que su propio padre había ofrecido a Constantino en las guerras contra Licinio. Silvano dirigía un batallón numeroso de la caballería de Magnencio. Con los contingentes de Vetrano y Silvano añadidos, Constancio poseía ahora una fuerza de 80.000 hombres, mientras que Magnencio sólo había podido reunir una fuerza de 36.000 hombres, según Juliano el Apóstata, que contó detalladamente esta guerra en el Panegírico que en el año 355 ó 356 dedicó al emperador Constancio¹.

La batalla fue una de las más cruentas en la historia de Roma, como ya hemos indicado, y además la primera vez que los legionarios romanos fueron derrotados por caballería pesada. De acuerdo con Giovanni Zonara, cronista y teólogo bizantino del siglo XII, Magnencio perdió dos tercios de sus tropas, y Constancio la mitad de su ejército, un total de cincuenta y cuatro mil soldados, en una época en la que el Imperio romano tenía muchos enemigos externos.

La batalla también tenía un significado religioso. Magnencio restauró algunos derechos a los paganos, mientras que Constancio incluso llegó a dejar el campo de batalla para predicar en la tumba cercana de un mártir.

1) GÓMEZ, S., "La batalla de Mursa". Internet. 02-08-2011. <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/11015/SanchoGomez05de18.pdf?>>

Magnencio se aparta de la hostilidad e intolerancia de los hijos de Constantino I respecto a la «vetus religio». Así creía granjearse las simpatías de los leales a las creencias paganas. En sus relaciones con los cristianos Magnencio sigue la política de acercarse a Pablo de Constantinopla y Atanasio de Alejandría. Su propósito radica en formar una quinta columna de partidarios suyos en los territorios de Constancio II. Con esas miras envía una embajada a Alejandría, compuesta por dos funcionarios civiles y dos obispos galos. Los postreros son Servacio de Tongres y un tal Máximo, cuya sede se desconoce. Con suma prudencia Atanasio les invita a orar por la salud de Constancio II (Atanasio de Alejandría, *Apol. ad Constantinum* 9-10). Este último no quiere problemas con Atanasio mientras se halla ocupado en la campaña contra Magnencio. Muy al contrario el emperador remite al obispo de Alejandría una carta donde le confirma sus buenas disposiciones, pese a haber recibido malas noticias en torno a su persona (ATANASIO, *Apol. ad Constantium* 23, *Historia arianorum ad monachos* 24 y *Chronicon de la versión siriaca de las Cartas Pascuales* «ad annum Christi 351», P.G. 26, col. 1.355).

Esa cita supone una referencia evidente a la embajada de Magnencio. Sin embargo, su derrota en Mursa (28 de septiembre de 351) y posterior suicidio en «Lugdunum» (verano de 353 después del combate definitivo en «Mons Seleuci») acarrea dos consecuencias. Una consiste en la génesis de la actividad de los temidos «agentes in rebus»². La segunda estriba en que Constancio II pretende otorgar al Imperio reunificado la misma unidad en el terreno religioso que ya posee en el campo político. Eso pasa por el logro de una nueva

2) Servicios secretos, organizaciones de inteligencia, espías... Los romanos tenían sus propios sistemas de inteligencia. Los *agentes in rebus* del bajo imperio se convirtieron en un verdadero terror. Su número llegó a ser de 1200 y estaban introducidos en todas las administraciones. Se dedicaban más a amenazar y controlar a los funcionarios del emperador que a buscar información. Tenían mucho poder y libertad de maniobra. Dependían del «magister officiarum», que llegó a ser un verdadero ministro. Vid. ‘Orígenes de los servicios secretos y los espías’ en ‘Provincia Hispania Nova Roma’, www.novaromahispania.blogspot.com

profesión de fe que sustituyese a la aprobada en Nicea en 325, pues ésta no garantizaba la concordia en el seno de la Iglesia. Tal es el principio director de la política religiosa de Constancio.

A esta guerra que duró 3 años (350-353), es a la que dedicó nuestra autora un poema, ahora perdido, pero que conocemos porque hace mención a éste en los primeros versos de su obra conservada, el Centón. El primer verso de su poema menciona con claridad a los “gobernantes que violaron los sagrados tratados de paz” (Iamdudum temerasse duces pia foedera pacis). Estos gobernantes serían Flavio Philippus, el prefecto pretoriano de Constancio, que fue mandado por éste para negociar la paz con Magnencio, pero que en realidad iba a espiar la situación del enemigo y Claudio Silvano, comandante de Magnencio, del que acabamos de decir que desertó con sus hombres para unirse al bando enemigo, es decir al ejército de Constancio.

Según Proba los tratados de paz son sagrados, no deben romperse, ni ser mancillados; a los generales que rompen estos “sagrados tratados de paz” los llama “miserables”; a las guerra las califica de “cruelles” recordando las palabras de los padres de la Iglesia del siglo III, Tertuliano y Orígenes y otros patriarcas de la Iglesia, que alzaron sus voces ya en el siglo III contra la crueldad de la guerra e insistieron en que los cristianos deberían abandonar las filas del ejército. Orígenes, en su obra “Homiliae in Jesu Nave”, dijo: “Nosotros los Cristianos no podemos empuñar la espada y luchar en contra de nuestros semejantes, no debemos aprender el arte de la guerra, somos hechos hijos de paz mediante nuestro Maestro Jesús”. “Podemos, mediante nuestras oraciones, destruir todos los demonios que son los causantes de odios y guerras, representamos una mayor ayuda para los que gobiernan, que aquellos que van a la guerra: nuestra lucha es con armas espirituales; que son nuestras oraciones dirigidas al trono de Dios”.

Es evidente que Proba no es la primera cristiana que se manifiesta en contra de las guerras, pero sí es importante destacar que es la primera mujer que lo hace en un poema al estilo de los profetas bíblicos, denunciando la insensatez y la locura de los gobernantes

de los pueblos que “*violan los sagrados tratados de paz*”. Constata la crueldad de las guerras de pueblos contra pueblos y las guerras civiles. Y todo por la ambición insaciable de poder y de riquezas (versos 1-4). Es la dolorosa tragedia humana de todos los tiempos. El eterno retorno de las cosas y de las actitudes de los hombres que vuelven una y otra vez sobre sus propios pasos irrefrenables de conflictos violentos. Guerras impulsadas por los instintos agresivos de la naturaleza humana, suscitados también por las fuerzas del mal simbolizadas en la Serpiente maldita (el diablo) amiga de las “*tristes guerras*” (verso 177), y los frutos amargos de la envidia, causa de la primera muerte violenta, que Proba considera una profanación, junto a los altares patrios (v.285-289).

Con Caín (agricultor) y con Abel (pastor), no sólo comienza la lucha de clases, que se irá acrecentando en las sucesivas épocas de la historia humana, sino que se abre el primer capítulo de “el libro de las guerras” que se escribirá a lo largo del tiempo y se acabará de escribir cuando ya no exista el tiempo, o cuando el sentido común se imponga simultáneamente en todas partes. Mientras tanto, estaremos asistiendo al irracional y horrible espectáculo del “*bellum omnium contra omnes*” de Boecio (Boecio 2008). Caín enciende junto al fuego sagrado, el fuego sacrílego de “*la locura de la guerra y la avaricia de tener*” (v.301). Se desatan el furor y las iras, se pierde la razón, y hasta es un gozo estar manchados con la sangre de los sacrificios y de las víctimas fraternas (v.303-304).

Proba, a continuación, afirma en su poema que siente hastío al referir las matanzas infames y los hechos de un tirano (319), las guerras promovidas por reyes inflamados por las armas y poseídos de una gran locura (327-329). Y deja para otros la narración de las guerras que irremediablemente se irán sucediendo. La guerra ha sido y seguirá siendo una constante en la historia de la humanidad. En el Antiguo Oriente fue un fenómeno endémico (cf. 2 Sam 11, 1).

En este poema no deja de lamentar la exaltación que hizo en aquel otro (perdido) de la guerra. Así en el verso 47 del nuevo nos recuerda que el poema que había escrito con anterioridad, trataba

sobre temas triviales (*levium rerum*), un trabajo inútil (*incassum laborem*), en clara alusión a la estupidez de las guerras y en éste quiere, como cristiana ya bautizada, mostrarnos que la nueva religión es una religión de **paz**. Paz es lo que promete Jesús a los hombres en su primer discurso, (*Cento, 474*) y una vez resucitado, ruega a sus discípulos que oren por la paz en el mundo. (*Cento 675-676*).³

El poema que ahora va a componer Proba sobre distintos episodios bíblicos, tiene como tema vertebrador la paz al igual que la Biblia. El sentido de la paz bíblica es muy amplio. Expresa la paz existencial, subjetiva, de la persona y la paz objetiva en el entramado relacional de la comunidad humana; el estado de seguridad garantizado por acuerdos de paz, la exclusión del estado de guerra, la paz política y social, la concordia de todos los seres humanos; la tolerancia, la convivencia pacífica, de unos con otros; la armonía con Dios y con el mundo material: la salud, la prosperidad, la felicidad.

Todos estos aspectos están comprendidos en la paz mesiánica anunciada por los profetas, que se puede resumir en esta definición: “La paz mesiánica es el conjunto de todos los bienes”. Una definición similar a la que Boecio hace de la eternidad: “*Omnium bonorum cumulata possessio*” (Boecio 2008).

Proba, en su descripción del Paraíso terrenal, una vez que Él ha creado al hombre y a la mujer, pone en boca de Dios las siguientes palabras:

Vivid alegres....

un imperio sin fin os he dado y por muchos años/
la tierra no sufrirá los rastrillos, ni la viña la hoz/
sino que el linaje inmortal permanecerá y la pesada vejez/
no amenguará las fuerzas de vuestro espíritu ni alterará su vigor. (versos 139-146)

3). JUVENCUS, *Evangeliorum Libri IV*, también acaba su poema con una referencia a la paz que Cristo nos ha traído.

Versos en los que se refleja la Edad de Oro de los clásicos (inspirada con toda seguridad en Hesíodo, *Los trabajos y los días* y Ovidio en sus *Metamorfosis*) en los que el primer mandato que les da Dios a los primeros humanos es “Vivid alegres”, estando el concepto de alegría estrechamente unido al de la paz. No se puede ser feliz si se está en guerra con el otro, nos dice Proba en su poema ya en el siglo IV.

EL CONCEPTO DE ISRAEL SOBRE LA GUERRA

El concepto que Israel tuvo de la guerra, sobre todo, cuando él mismo la provoca, es el siguiente: Dios cumple la Palabra dada a Abrahán y le da la Tierra prometida: Canaán. Pero esta tierra está ocupada por diversos pueblos, politeístas e idólatras, lo que significa un peligro de contaminación para Israel. Israel tiene que conquistar esa tierra y eso sólo se puede hacer con las armas. Lo hacen en nombre y por orden de Yavé, dueño del mundo y Señor de la historia.

Todos los acontecimientos humanos están dominados por Yavé. Hay que expulsar a esos pueblos e incluso exterminarlos, como hicieron, por ejemplo en Jericó (Jos 6, 17-21) y en Ay (Jos 8, 23). Por eso la guerra era la ‘Guerra de Yavé’, la ‘guerra santa’, llevada a cabo por el pueblo elegido por Dios.

Por esta razón, la conquista de la tierra se presenta en la Biblia rápida y fulgurante debido a Yavé, el Omnipotente. Pero fue muy costosa y muy larga. Podríamos decir que se concluye con la conquista de Jerusalén a los Jebuseos, por parte de David.

Ese Dios que quiere la guerra, la ordena y la dirige, es un Dios falso, creado por los israelitas a su imagen y semejanza, para justificar sus crueldades⁴.

4) El concepto y la práctica que Israel tuvo de la “guerra santa” nace de que se siente el pueblo elegido de Dios que le prometió la tierra de Canaán, la que luego tuvo que conquistar por las armas, cosa que hacen en nombre de Dios. Y así aparece el Dios guerrero del Antiguo Testamento. Esta justificación es falsa, ese Dios guerrero

Dios, que es el Creador y el Padre de todos los seres humanos, no puede aplastar a un pueblo para dar el poderío y la riqueza a otro pueblo.

El pensamiento hebreo sobre la orden de Yavé de derrotar a otros pueblos está bien lejos de lo que piensa Proba sobre las guerras, cualesquiera que sean. A todas las condena y las deplora. La paz es el bien supremo a que debe aspirar la comunidad humana. Dios crea al hombre para la paz, no sólo con sus semejantes, sino con todos los seres vivientes que pueblan la Tierra. En esto consistirá la felicidad. Eso lo deja muy claro Proba en los versos, antes citados, que reproducen poéticamente los que Dios dirigió a la primera pareja humana, a la que regala el paraíso donde su vida será gozo y alegría.

SEMÁNTICA DE LA PALABRA PAZ

Pero, ¿qué es la paz? ¿En qué consiste? ¿Cuál es su significado en las tres palabras que podríamos llamar bíblicas (hebreo, griego y latín)?

La palabra hebrea, la paz bíblica, shalom, es muy amplio. Expresa la paz existencial subjetiva de la persona y la paz objetiva de la comunidad humana, como acabamos de ver anteriormente; la felicidad, la abundancia y la certeza de la salud, de la riqueza, de la tranquilidad, del honor humano, de la bendición divina y, en una palabra, de la 'vida'.

La palabra hebrea contiene el sentido de la paz griega, eirene, que se refiere sólo al tiempo en que no hay guerras y a la pax latina o romana que significa la paz basada en acuerdos estipulados y aceptados.

Pero esta paz bíblica – shalom- con su amplio y espléndido significado, es fruto de la justicia, pues sin justicia no hay paz. Así

no existe. El Dios del Antiguo y del Nuevo Testamento es el mismo, el Dios de la paz, que Israel convirtió, a veces, en el Dios de la guerra. Vid. A.A.V.V. *Qué es la Biblia y cómo leerla, Escuela Bíblica de la Axarquía, 2005, Vol I, pág. 47-48.*

lo proclamaron los profetas: ‘ De la justicia brotará la paz’ (Is 32, 17), y los salmistas: ‘ La justicia y la paz se abrazarán’ (Sal 85, 11), ‘ Practica la justicia, pues para el hombre de paz hay un porvenir’ (Sal 37, 37).

Lo mismo decían los apóstoles: ‘ El futuro de la justicia se siembra en la paz, para los que obran la paz’ (Sant 3, 18). La justicia se engendra y se reproduce en la paz y las dos juntas son fuente de gozo y alegría. En eso consiste el reinado de Dios enunciado por Jesucristo: ‘ El reino de Dios es justicia, paz y gozo’ (Rom 14, 17). Así lo recitamos en uno de los prefacios eucarísticos: ‘El reino de la justicia, del amor y de la paz’.

Por estas razones los profetas denuncian con todo vigor la violación de la justicia y de los derechos humanos. Los textos bíblicos son, en este sentido, muy abundantes, Amós, Oseas, Isaías, Jeremías, Miqueas y Sofonías, hasta parecen obsesionados por la idea de la justicia y el derecho conculcados. En esa misma línea hay que situar a los profetas de nuestro tiempo. El profetismo fue fundamental en Israel y lo es también en la Iglesia. Los profetas son necesarios, pues, en definitiva, son la conciencia crítica de la sociedad, denuncian las injusticias de las Instituciones públicas y de las clases poderosas en nombre de Dios que es la justicia misma (Jer 23, 6), el Señor de la justicia (Tob 13, 7), y, al mismo tiempo anuncian un futuro de paz, como fruto del triunfo del derecho y la justicia (Is 9, 6).

LA PAZ MESIÁNICA

Los designios de Dios son designios de paz, pues ‘ no es Dios de discordia, sino de paz’ (1 Cor 14, 33), Dios es la paz, ‘ el Dios de la paz’ (Rom 15, 33).

El verdadero retrato de Dios es el propio Hijo, el Mesías-Cristo, el que Isaías denomina ‘el príncipe de la paz’, ‘una paz sin fin’ (Is 9, 56). A eso vendrá el Mesías, a establecer la paz en el mundo. En esa perspectiva de la obra mesiánica, Isaías proclama que habrá que destruir todas las armas, que sólo sirven para matar,

y construir con ellas instrumentos de trabajo. No alzará ya la espada pueblo contra pueblo, ni se entrenarán ya para la guerra (cf. Is 2, 4). Será una paz cósmica: ‘El lobo habitará con el cordero, la vaca con la osa. El león, como un buey, comerá hierba’ (Is 11, 6-7). Con estas metáforas se describe el ideal mesiánico sobre ‘una paz sin fin’ (Is 9, 5).

El nacimiento de Jesucristo es celebrado por los ángeles, glorificando a Dios en el cielo y proclamando la paz en la tierra a los hombres tan amados por Dios (Lc 2, 13). Jesucristo es, sobre todo, anunciador de la paz a las naciones (Zac 9, 10). Él mismo se identifica con la paz, como había predicho Miqueas (5, 4).

Jesucristo anunció ‘el evangelio de la paz’ (Ef 6, 15). Dios por medio de Jesucristo quiso ‘reconciliar consigo todas las cosas, tanto del cielo como de la tierra, trayendo la paz por medio de su sangre derramada en la cruz’ (Col 1, 20). La obra pacificadora del Mesías nos reconcilia a los seres humanos unos con otros y a todos con Dios. Jesucristo es el artífice de la paz y de la unión de todos los pueblos (cf. Ef 1-2). Al final nos dejó la paz, su paz. Él quiere que esa paz sea una realidad en el mundo. Para que así sea, debemos ser ‘pacíficos y pacificadores, constructores de paz’ (Mt 5, 9).

LA PAZ EN LA CUMBRE

Centrándonos en los aspectos de la paz que nos ofrece el Nuevo Testamento y Proba recoge en su poema, encontramos que la paz que Jesús ofrece a sus discípulos en su primer discurso no se sitúa en el nivel político o simplemente exterior. El mismo Cristo asegura con claridad que “su paz” no elimina la tribulación que habrán de encontrar los suyos en el mundo; se trata de la paz que éstos encontrarán únicamente “en él” (Jn. 16, 33). Es precisamente la paz que encierra dentro de sí la certidumbre perfecta de aquella salvación que es imposible alcanzar “en el mundo”, *via prima salutis/intemerata fides et mens sibi conscia recti* (Cento, 672-673).

La realización de la paz en la conducta cristiana tiene un aspecto interno en la vida del cristiano, que consiste en el

comportamiento personal que se deduce de la voluntad de vivir en paz con los demás y en la obligación ‘de anunciar el Evangelio de la paz’ (Ef 6, 15). La expresión *pacem orate manu*, del verso 675 del centón de Proba nos recuerda la bienaventuranza de Mt 5, 9: “*Dichosos los que trabajan por la paz, porque ellos serán llamados hijos de Dios*”, en donde se anticipa de alguna manera el contenido de la exhortación al amor total y a la perfección total en él (amor incluso a los enemigos), “para que seáis hijos de vuestro Padre celestial... Vosotros sed perfectos, como vuestro Padre celestial es perfecto” (Mt 5, 45, 48)/(Rossano et alii, 1990).

PROBA Y LA IDOLATRÍA

Proba en su centón expresa no sólo su deseo de paz, sino también su condena a las prácticas violentas paganas que incluían ritos como el *taurobolium* (bautismo de los fieles con sangre de un toro), realidad que conocía bastante bien ya que su mismo hijastro había participado de éstas como iniciado al Mitraísmo. Recordemos que Proba vive en una época en la que se ha concedido libertad de culto para todas las religiones tras el Edicto de Milán (año 313), lo cual significa que junto al cristianismo floreciente se desarrollan prácticas paganas como éstas de la religión mitraica, que Proba condena. Sobre esta religión conocemos muy poco, pues era una religión misteriosa, de tipo iniciático, basada en la transmisión oral y ritual de iniciado a iniciado, y no en un cuerpo de escrituras sagradas. Como en todas las religiones misteriosas, los adeptos estaban obligados a mantener en secreto los rituales del culto. Por todo ello, la documentación escrita concerniente al mitraísmo es prácticamente inexistente. Para la reconstrucción de los rituales mitraicos, se cuenta únicamente con los textos de los Padres de la Iglesia que critican el mitraísmo, y de la iconografía encontrada en los mitreos.

Las mujeres, por supuesto, estaban excluidas de los misterios de Mitra.

También podemos ver una condena a la idolatría pagana en la descripción que hace Proba de la expulsión de los mercaderes del Templo, cuando Jesús les pregunta: *quae scelerum facies, quaeve aera micantia cernol/ Caesaris et nomen?* (Cento, 574-575). Aunque sabemos que *aera* se refiere a monedas, la frase también puede hacer alusión a las imágenes de los paganos que ahora Proba encuentra reprobables.

Creemos, finalmente, que no se puede expresar mejor la intensa preocupación que Proba tiene por la paz. La paz debe estar en la cumbre de todos los afanes, como el tesoro más preciado. La paz es inviolable, no se debe perder por nada de este mundo. Sin la paz el encanto de la vida se desvanece, se torna en desasosiego, en un vivir lleno de angustias. Para Proba la paz es lo primero, porque para ella lo primero es Cristo y “Cristo es nuestra paz” (Ef. 2, 14).

“Ahora, en cambio, gracias al Mesías Jesús, vosotros los que antes estabais lejos (=los paganos) estáis cerca, por la sangre del Mesías, porque él es nuestra paz: él, que de los dos pueblos hizo uno y derribó la barrera divisoria, la hostilidad, aboliendo en su vida mortal la Ley de los minuciosos preceptos; así, con los dos, creó en sí mismo una humanidad nueva, estableciendo la paz, y a ambos, hechos un solo cuerpo, los reconcilió con Dios por medio de la cruz, matando en sí mismo la hostilidad. Por eso su venida anunció la paz a los que estabais lejos y la paz a los que estaban cerca, pues gracias a él unos y otros, por un mismo Espíritu tenemos acceso al Padre” (Ef 2, 13-22). En este texto, Jesús aparece como la paz personificada y encarnada que pone fin a la humanidad dividida (paganos y cristianos, dos mundos antagónicos), reconciliándolos con Dios (cf. también Rom 5,1ss).

CONCLUSIÓN

El poema comienza denunciando la violación de los pactos de paz (v.1) y termina con varias referencias a la paz (v. 674-676). Esto pone de manifiesto la gran preocupación de Proba por la paz, aún viviendo en un siglo extremadamente violento, marcado por las guerras, como acabamos de ver y los crímenes y asesinatos que se

sucedan en la propia familia imperial sin cesar (Constantino manda matar a su propio hijo Crispo y a su mujer, Fausta, posteriormente, su hijo Constante mata a su hermano Constantino II, y así la lista no tiene fin). En la mitad de este siglo violento ella pretende hacer una apología de la paz, y nos presenta en su poema a un Cristo que llegó al mundo con la bandera de la paz (*Gloria en el cielo y paz en la tierra*) y que se va al cielo dejándonos su paz, la paz. Como cristiana recién bautizada, Proba, poeta romana del siglo IV, es una mujer totalmente comprometida con la paz, no sólo en el sentido griego y romano de ausencia de guerras, sino también en el sentido bíblico, shalom, la paz que Jesús nos trae, íntimamente relacionada con los valores de bienestar, serenidad, salud corporal, sosiego espiritual y comprensión interhumana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATANASIO DE ALEJANDRIA, *Apol. Ad Constantinum* 9-10.
ATANASIO DE ALEJANDRIA, *Apol. ad Constantium* 23.
ATANASIO DE ALEJANDRIA, *Historia arianorum ad monachos* 24.
ATANASIO DE ALEJANDRIA, *Chronicon de la versión siriaca de las Cartas Pascuales* «ad annum Christi 351», P.G. 26, col. 1.355).
A.A.V.V., *Qué es la Biblia y cómo leerla*, Escuela Bíblica de la Axarquía, Torre del Mar, 3 Vol. 2005.
BOECIO, *La consolación de la filosofía*. Madrid ,Alianza Editorial. 2008.
CABEZAS CABELLO, MARÍA JOSÉ, *Proba y su poema el centón virgiliano “De laudibus Christi/Carmen Sacrum”*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla. 2011.
DU FRESNE DU CANGE, CH., HENSCHEL, G. A. L., CARPENTER, P., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, voc. cento, Vol. 2, París, 1842.
FERNÁNDEZ, G., “La política religiosa de Magnencio”. Universidad de Valencia. Internet. 31-07-2011. <<http://www.Revistas.um.es/ayc/article/download/69211/66701>>
GNAEUS SALIX GALAICUS, “Orígenes de los servicios secretos y los espías”, Internet . *Provincia Hispania Romana*. 11-08-2011.<[http:// www.novaromahispania.blogspot.com](http://www.novaromahispania.blogspot.com)>
GÓMEZ, S., “La batalla de Mursa”. Internet. 02-08-2011. <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/11015/SanchoGomez05de18.pdf?>>
JONES, A.H.M., MARTINDALE, J.R., MORRIS, J., *The Prosopography of the Later Roman Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
JUVENCUS, *Historia Evangélica*, Madrid, Gredos, 1998.
ROSSANO, P., RAVASI, G., GIRLANDA, A. *Nuevo Diccionario de Teología Bíblica*. Madrid, Ediciones Paulinas. 1990. Pág. 1428.

La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamerica

SIVAN, H. "Anician Women, the Cento of Proba and the aristocratic conversion in the fourth century", *Vigiliae Christianae* 47, 1993, p.p. 140-157.

EL PENSAMIENTO DE BATHSUA MAKIN
EN LA *QUERELLA DE LAS MUJERES*
(INGLATERRA, SIGLO XVII)

Antonella Cagnolati
Università di Foggia

EDUCADAS Y VIRTUOSAS

Desde los albores del reino de Jacobo I Estuardo la conciencia de una estrecha conexión entre la religión y la educación era un dato de hecho ya adquirido: algunos escritores insistían de manera particular en el deber, por parte de los padres, de dar una sólida instrucción a sus hijos, sin considerar con prejuicios su sexo o su condición social. En su *Of Domesticall Duties*, William Gouge acuña por primera vez un binomio que tendrá gran eficacia durante la época del Protectorado, es decir, la unión de *learning and pietie*, confirmando que el saber, la educación y la vocación por sí solos no tienen un gran significado si no están asociados a un comportamiento devoto y colmo de compasión hacia el prójimo “learning, ciuilitie, calling, portion, are nothing without pietie” (“el saber, las buenas maneras, la vocación, la dote se consideran inútiles sin la devoción”). Por tanto, los padres, recomienda con diligente premura Gouge, deben encargarse de enseñar a sus niños los valores morales leyéndoles pasajes de la Biblia meticulosamente elegidos con dicho objetivo (Gouge 1622: 529-537).

En Inglaterra la demanda de una mayor difusión de escuelas por parte de la burguesía, clase en constante ascenso tanto durante el reino de Isabel I como en el siglo siguiente, determinó efectos de naturaleza decisivamente distinta: si la *middle class* pretendía una instrucción que congeniase mejor con sus exigencias de tipo ‘técnico’, la misma clase social (y en primer lugar la *gentry*) se convierte en defensor de las teorías religiosas predicadas por Calvino y, como férvida discípula de los ideales puritanos, intentó conjugar la doble instancia que veía en la educación una serie de competencias útiles

para la introducción en el mundo del trabajo con la confianza en un conocimiento más profundo y motivador de los principios de la fe religiosa.

Aunque la edad con la que se iniciaba el itinerario educativo fuese la misma, entre los cinco y los seis años, sin ninguna distinción entre hombres y mujeres, se consideraba una praxis común preparar un *curriculum* necesariamente más exhaustivo desarrollado a lo largo de un arco cronológico de siete-ocho años para los hijos varones, basado, en primer lugar, en la instrucción de tipo clásico que les habría abierto las puertas de luminosas carreras en la administración del Estado y en las altas esferas eclesiásticas; se accedía, de esta manera, a una cultura explícitamente dirigida hacia el exterior, que habría asentado sus pilares fundamentales primero en el preceptor y después en la rígida disciplina del colegio, una vez que el alumno hubiera demostrado su idoneidad para seguir y aprender argumentos más difíciles fuera del domicilio paterno.

Una jovencita de buena familia, por el contrario, recibía los primeros rudimentos de su instrucción dentro de su casa, normalmente se la confiaba a los cuidados de la madre, de un ama de llaves o de un enseñante que impartía lecciones a domicilio. Un prejuicio análogo puede ser indicado por el término *ad quem* en el que colocar el final del iter educativo para las jóvenes: desde el momento en que su itinerario educativo tenía como fin adquirir las competencias necesarias para ser una buena mujer, se puede fácilmente deducir que la educación de una chica tenía un límite fisiológico, el matrimonio: es razonable suponer que, dada la precoz edad con la que se celebraban las bodas, tal plazo podía oscilar entre los trece-catorce y los dieciocho años.

¿Qué tipo de instrucción recibían estas chicas? Sin la menor duda parece que sea éste el terreno en el que se verificaban las diferencias más evidentes. Mientras que para los varones el *curriculum studiorum* se articulaba sobre el latín, el griego, más raramente el hebreo, las chicas aprendían a leer y a escribir en inglés, a hablar francés, a cantar, a tocar un instrumento, a bordar: el radio de acción de la pedagogía femenina, como se ve, es muy limitado.

En la literatura puritana de la época, en la que se ha reservado un amplio espacio para la exaltación del matrimonio y el papel de la mujer, ésta tiene que ser antes que nada “una buena ama de casa, independientemente del hecho que sea de buena familia o rica. Porque ésta tiene que ser la condición de la mujer: éste es su destino, el motivo por el que se la ha creado” (Gataker, 1624: 45); por tanto, mientras una parte de la burguesía insistía en la institución de *boarding-schools*, las instancias religiosas de los puritanos iban definiendo una línea de conducta distinta que pretendía hacer de la mujer no un gracioso objeto con el que entretenerse, sino una mujer virtuosa y devota, una buena madre y una sabia educadora para sus propios hijos.

Sin embargo, ya desde los primeros años del siglo XVII se presentaba desde distintos campos una imagen más dinámica de la mujer, al interno de la comunidad en la había ingresado con el matrimonio y totalmente conscientes de los deberes que debería ejercitar con conocimientos netamente superiores con respecto al pasado: una amplia tratadística, al igual que una abundante cantidad de sermones, tendían a dar nociones sobre cómo llevar bien la casa, qué hacer para preservar a los niños de las enfermedades, cuál es el correcto comportamiento en ocasiones públicas, como las funciones religiosas, las fiestas y las celebraciones; el *household government* se convierte en sujeto preferido sobre el que disertar con gran abundancia de particulares.

Todas estas fuentes tienen en común el hecho de que las habían producido hombres que naturalmente observaban a las representantes del sexo débil a través de una lente que refractaba y a menudo distorsionaba sus comportamientos, analizándolo a través de una red de prejuicios misóginos; sin embargo, en el siglo XVII tenemos por primera vez la gran oportunidad de escuchar también las opiniones de la mujeres: sus puntos de vista se expresan cada vez con más frecuencia a través de biografías o epistolarios, raramente bajo la forma del tratado. Emergen de los escritores dos opiniones diferentes, aunque complementarias: en primer lugar, se reconfirma que las mujeres necesitan una instrucción distinta a la de sus

maridos o hermanos, ya que un exceso de cultura podría rebelarse con el tiempo una desventaja bajo el perfil social, por ejemplo en la búsqueda de un buen partido para casarse. La segunda tesis sostiene que la falta total o la carencia de instrucción en las mujeres es siempre un daño que se refleja en la familia y en la sociedad entera: considerando el futuro papel de educadoras de sus propios hijos, se expresa desde diferentes lugares la perplejidad de que madres poco instruidas estén realmente en grado de educar de la mejor manera a su prole por la vía de la cristiandad.

Se proponía limitar los daños de un exceso de cultura con la propaganda de virtudes como la humildad, la generosidad, la devoción; el reconocimiento de que la instrucción pudiese suponer también para las mujeres un *status* autónomo y una dignidad, además de una eficacia indiscutible, todavía no había adquirido derecho de ciudadanía en el imaginario colectivo, en el que prevalecían con gran ventaja posiciones decididamente más conservadoras. Si alguna dispersa heroína se acaloraba en defensa de un tipo de instrucción que incluyese las matemáticas, la arquitectura, las ciencias relativas a la navegación, evocando de manera extremadamente semejante algunos pasajes del tratado de John Milton *Of Education* que, además, estaba dedicado a los chicos, la que podemos definir con un término moderno la oferta formativa que el mercado de la instrucción podía ofrecer se presentaba rígidamente estructurada y suficientemente diferenciada: en un pequeño tratado aparecido en 1675 y titulado *A Gentlewoman's Companion*, Mrs. Hannah Wolley, mujer de notable experiencia en el campo educativo, afirmaba que “el hombre está hecho para pensar que nosotras somos idóneas sólo para la continuación de la estirpe y para mantener a los individuos perfectamente limpios; pero si nosotras tuviésemos a nuestra disposición la misma cultura de la que él dispone, descubriría que nuestros cerebros son tan productivos como nuestros cuerpos” (Wolley, 1673: 1).

Por tanto, para demoler de manera eficaz el muro de prejuicios elevado en torno a la hipótesis de un itinerario cultural construido explícitamente sobre las exigencias de las mujeres, era necesario

una decidida toma de posición, dirigida en primer lugar a negar la inferioridad del sexo débil, en abierta polémica con los defensores de tal tesis, y a afirmar después una sustancial identidad del hombre y de la mujer con respecto a sus potencialidades educativas. De esta manera, moviéndose según esta directriz, algunas escritoras inglesas antes que nada tuvieron que redefinir el papel de la mujer en el campo de la instrucción, expresando una posición pedagógica innovadora que se alejaba de la tradición consolidada, para reevaluar por completo la figura femenina bajo el punto de vista desde el que siempre se había infravalorado, si no totalmente negado: la capacidad de utilizar la inteligencia para mejorar la propia vida. La sostenedora más ferviente de esta perspectiva impetuosa fue Bathsua Makin.

EL PERFIL BIOGRÁFICO

Bathsua Makin es conocida principalmente por su obra fundamental, el *Saggio per far rivivere l'antica educazione delle gentildonne*, pero durante mucho tiempo la identidad de este personaje ha sido objeto de una interpretación extraordinariamente fuera de la recta vía: se consideraba, siguiendo las indicaciones contenidas en el *Dictionary of National Biography*, que ella era la hermana del famoso matemático John Pell. Tal malentendido en el que muchos historiadores habían caído tenía su origen en una carta, fechada el 19 de diciembre de 1652, escrita por Bathsua a John Pell en la que la mujer pedía detalles sobre la posición astronómica de un cometa. La misiva estaba firmada “Your loving sister Bathsua Makin” (vuestra querida hermana) y comenzaba con las palabras “Most learned brother” (doctísimo hermano): el uso de tales expresiones había hecho pensar en un estrecho parentesco entre los dos personajes, dirigiendo a los historiadores hacia un búsqueda más profunda de las relaciones de Bathsua con la familia Pell.

En realidad, análisis detallados han sacado a la luz una situación distinta: se ha descubierto así que el patronímico de Bathsua era Reginald, mientras que la relación entre ella y Pell se

calificaba como un simple parentesco adquirido, ya que en 1632 Pell se había casado con Itamaria, la hermana de Bathsua.

El descubrimiento por parte de Frances Teague y de Jean Brink del verdadero apellido de Bathsua ha llevado a nuevas y relevantes adquisiciones, hasta el punto que se ha podido establecer quién era el padre con un notable grado de certeza, identificándolo en Henry, maestro de escuela en Londres, hombre muy culto de cuyas obras permanecen huellas en los *Additional Manuscripts* de la British Library y en algunos títulos del *Short Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, and Ireland 1475-1640*. La profesión de Henry Reginald puede contribuir a explicar cómo Bathsua había adquirido una instrucción más vasta y profunda ya desde muy joven: un excepcional testimonio nos lo ha garantizado un pequeño libro titulado *Musa Virginea* (Makin, 1616). El frontispicio nos aporta preciosas indicaciones:

MUSA VIRGINEA
Græco-Latino-Gallico
BATHSUÆ R. (filiæ
HENRICI REGINALDE
GYMNASIARCHÆ
ET PHILOGLOTTI
apud LONDINENSES)
ANNO ÆTATIS SUÆ
DECIMO SEXTO
edita.

Considerando que la edición aparece en el «anno aetatis suae decimo sexto», somos capaces de establecer con suficiente certeza la época del nacimiento de Bathsua, colocándola, por tanto, en 1600; tenemos también confirmaciones relativas a la identidad del padre «HENRICI REGINALDE» y a su profesión de «GYMNASIARCHÆ» (es decir, de maestro de escuela en una *grammar school*), además de las disciplinas en las que él manifestaba de la mejor manera sus capacidades: «*PHILOGLOTTI*» indica precisamente el amor por las lenguas y por su enseñanza.

Musa Virginea es un pequeño libro de veinte páginas en el que la jovencita explota sus extraordinarias competencias lingüísticas: se trata de una colección de poemas breves, dedicados a varios componentes de la familia real, que se abre con una poesía en honor a Jacobo I Estuardo.

Parece sorprendente la notable pericia con la que Bathsua demuestra que sabe manejar varias lenguas, tanto antiguas como modernas: los idiomas utilizados en los textos son ciertamente más numerosos con respecto a lo que el título del volumen haría suponer; además, los dísticos o los epígrafes colocados entre las composiciones están expresados siempre en una lengua distinta a la del texto siguiente. Como parece claro, todo el pequeño volumen testimonia la vasta cultura de la autora: en una época en la que a las mujeres frecuentemente se las privaba incluso de la más mínima alfabetización, se subrayaba cómo una jovencita de dieciséis años había aprendido muchas lenguas y sabía utilizarlas de forma apropiada. Si es verdad que Bathsua había obtenido un gran beneficio de los métodos educativos que su padre había llevado a la práctica, resulta también evidente que este último, habiendo experimentado tales sistemas con la hija, había hecho de ello un ejemplo vivo para difundir la eficacia de la escuela. Ya que Henry Reginald buscaba obtener una sólida protección por parte de los Estuardo, el libro pretendía presentarse como un instrumento para conseguir facilitaciones o un cargo en la corte.

Otros testimonios nos relatan los conocimientos extraordinarios de Bathsua: Sir Simond D'Ewes, historiador e dignatario en la corte de los Estuardo, en su *Autobiography* nos aporta algunos testimonios interesantes sobre los métodos pedagógicos de Henry Reginald. Durante dos años, desde 1614 hasta diciembre de 1616, D'Ewes había asistido a la escuela donde Reginald enseñaba, avanzando de manera considerable en el estudio del latín, del griego y del francés; recordando ese tiempo ya de adulto, lo que más le maravillaba era sin ninguna duda la excepcional competencia adquirida por Bathsua en las lenguas:

Él [el maestro] tenía una hija llamada Bathsua, la mayor, que tenía un conocimiento perfecto del griego, del latín y del francés; sabía, también, aunque de manera más superficial, el hebreo y el sirio; sin duda alguna, ella era mucho más culta que el padre, que era un simple aficionado; gracias a la fama obtenida con sus habilidades, que ella había aprendido de otros, él conseguía tener un gran número de alumnos, que de otra manera no se habrían matriculado en su escuela ni tampoco se habrían quedado allí mucho tiempo (D'Ewes, 1845, I: 63).

A pesar de la notoriedad que rodeaba a Bathsua, ella no tenía en su camino grandes posibilidades de decidir sobre su futuro, ni más ni menos que cualquier otra joven que viviera en su misma época. De hecho, había llegado el momento de buscar el lugar adecuado en la sociedad: por tanto, era necesario buscar un buen partido para casarse y prepararse para una vida de esposa y de madre. En marzo de 1622 llegó para ella el gran día: se unió en matrimonio con Richard Makin, uno de los muchos cortesanos que se ocupaban de las numerosas tareas dentro del palacio real. En el arco de aproximadamente veinte años los cónyuges Makin tuvieron ocho hijos, seis de ellos sobrevivieron: de esta manera, la joven *musa virginea* se encontró ocupada y volcada por completo al cuidado de sus hijos, al gobierno de la casa; a los deberes de la nueva vida conyugal se le añadía, además, otro de notable importancia: la salud del padre había ido empeorado hasta que tuvo que ingresar en el hospital para enfermos mentales de Bethlehem, tristemente conocido por los londinenses con el nombre de Bedlam, donde murió el 4 de abril de 1635. Otras preocupaciones se iban acumulando: Richard Makin perdió su cargo en la corte y, al intentar corromper un funcionario del rey para que le garantizase una nueva ocupación, perdió una ingente cantidad de dinero que nunca conseguiría recuperar.

La situación política del país estaba precipitando: veinte años de guerra se avecinaban y, de esta manera, Bathsua se encontró con que tenía que sustentar económicamente a la familia sólo con sus fuerzas. Probablemente gracias a las antiguas relaciones en

la corte y a la fama que todavía flotaba alrededor como «hija de Henry Reginald», en 1640 Bathsua obtuvo el prestigioso cargo de institutriz de la hija de Carlo I y de Enriqueta María, la princesa Isabel. Ella se jactaba del título de *tutress* (institutriz) y por tanto podía significar que se trataba de un cargo privado para algunas horas al día, durante las cuales la joven princesa se habría dedicado en particular al estudio de las lenguas.

La pequeña Isabel (1635-1650) era una joven de notables dotes naturales: su progreso en el aprendizaje era tan extraordinario que la propia Makin, escribiendo su tratado muchos años después, recordaría con placer mezclado de melancolía por la suerte de la desafortunada chiquilla, la maestría de la joven:

la princesa Isabel, hija del rey Carlos I, de la que Mrs. Makin fue institutriz, a los nueve años era capaz de escribir, leer y de algún modo comprendía el latín, el hebreo, el francés, el iraní. Si hubiera vivido, ¡qué admirable prodigio podría haber sido para su género! (Makin, 2002: 80).

El periodo transcurrido como institutriz en la corte duró desde 1640 hasta la muerte precoz de la joven en 1650: más allá de la grave pérdida, se abre para Makin una nueva fase, en la que, entre problemas económicos, la guerra civil y la ausencia del marido que había seguido a las tropas reales, de nuevo le llevaba inevitablemente a la búsqueda de algún trabajo.

Por tanto, tenemos que precisar que, a pesar de las dificultades encontradas en el curso de su larga existencia, Bathsua estuvo en el centro de una vasta red de señores e intelectuales que en gran manera compartían sus mismos intereses y que le facilitaron en gran medida la difícil búsqueda de una ocupación. Las conexiones con los ‘comenianos’ parecen consolidadas: a través de John Pell ella pudo conocer a Samuel Hartlib, quien se había prodigado de todas las maneras posibles para conseguir fondos que consintieran financiar la visita de Comenio a Inglaterra. El viaje tuvo lugar efectivamente y la permanencia de Comenio duró algunos meses, desde septiembre de 1641 hasta junio de 1642: muchos intelectuales fueron a encontrarlo, admirados por sus innovadoras teorías pedagógicas; es

posible que entre ellos estuviera también Bathsua. Hay que añadir que por un determinado periodo Bathsua trabajó en la corte junto a John Dury, el teólogo y pedagogo amigo de Comenio, a quien el Parlamento había confiado la educación de los hijos de Carlos I en los años 1646-49, y en particular de la princesa María.

Tales estrechas relaciones contribuyeron a explicar el notable conocimiento de las teorías del pedagogo moravo por parte de Bathsua: no sólo en el *Saggi* aparecen citados los dos libros más conocidos de Comenio, sino también algunos pasajes en la última parte de la obra recuerdan los métodos comenianos para el aprendizaje de las lenguas; frecuentemente se pone de relieve la importancia de una enseñanza fundada en las cosas y no en las palabras, mientras que se recomienda el uso de colecciones de objetos, de hierbas, de minerales, para favorecer un conocimiento concreto y no meramente verbal:

el aprendizaje de las cosas no resultará un obstáculo para la adquisición de las palabras. Las palabras no son más que signos de las cosas y se aprenden mejor juntas que separadas. Un hombre recordará más rápidamente los nombres si ve a las personas, de la misma manera una jovencita fijará más fácilmente en su memoria los nombres – de hierbas, de arbustos, de esencias minerales, de metales, de piedras preciosas y también los nombres de pájaros, de animales, de peces, de partes del cuerpo humano – si ve las cosas en su forma concreta, o las figuras y los dibujos cada vez que sea posible disponer de ellos (Cagnolati-Makin, 2002: 130).

Viuda en 1659, Bathsua probablemente continuó ejercitando su ‘profesión’ de enseñante en los hogares de nobles ligados a la corte: las hijas del reverendo Love, capellán de Jacobo I, junto a otras jóvenes de buena familia aparecen citadas expresamente en el *Saggio* como ejemplos de alumnas modelo que adquirieron una profunda cultura gracias a las habilidades de Bathsua.

La última fase en la vida de nuestra heroína tiene que ver con la decisión de instituir una *boarding-school* cerca de Londres, en Tottenham High Cross, en colaboración con Mark Lewis, un joven

enseñante, discípulo de las teorías comenianas, que tenía en su haber la publicación de una serie de libros adaptados a la enseñanza de la lengua latina. El anuncio de la existencia de tal escuela se confía a la última página del *Saggio*: un verdadero ‘programa’ nos informa que, además de las materias más tradicionales, como la danza, el canto, la música, la escritura y la contabilidad, comunes a todas las otras instituciones escolares similares, se impartiría a las jovencitas una sólida preparación en las lenguas, comenzando con las nociones gramaticales a partir de la lengua inglesa. El *curriculum* preveía también la posibilidad de seguir cursos de materias opcionales: si a alguna chica no le fuera de su agrado la enseñanza de las lenguas, habría podido seguir cursos de cocina, de pastelería; las más dotadas intelectualmente se les orientaría hacia enseñanzas más cualificadas como la geografía, la astronomía, la aritmética y la historia. La novedad del enfoque pedagógico en ese iter educativo consiste en la diferenciación de los *curricula*: se tiene en la justa consideración la diversidad de los itinerarios de aprendizaje de cada joven y se predispone, por tanto, una gradualidad, tanto en la calidad de las disciplinas, como en la cantidad de nociones que tienen que asimilar las alumnas. Según las propias particulares inclinaciones y basándose en el deseo de aplicarse al estudio, cada estudiante podía decidir utilizar el tiempo escolar a su disposición como mejor creyera, dedicándose a materias más concretas o siguiendo cursos de lenguas que se ofrecían a distintos niveles, desde el momento en que el tiempo dedicado a las materias consideradas tradicionales era notablemente inferior en el horario definido por Makin y Lewis que dejaba, de esta manera, espacio a las lenguas y a las otras disciplinas. La cuota de inscripción en esa escuela ascendía a veinte esterlinas al año; sin embargo, con notable espíritu empresarial, Makin precisaba que si los progresos de las jovencitas fueran superiores a las expectativas, se apreciaría una ulterior gratificación en dinero. De todos modos, el enseñante no habría juzgado él solo el éxito de los alumnos en el pasaje entre los varios estadios del aprendizaje: de hecho, se insistía en el juicio de los padres. Todo aquél que no estuviera convencido suficientemente de lo que la escuela podía ofrecer, habría tenido la

posibilidad de controlar con sus propios ojos y obtener ulteriores informaciones de Mrs. Makin en días fijados para tal propósito: el martes la enseñante estaría presente en la *coffee-house* de Mr. Mason en Cornhill, cerca del edificio de la Bolsa, mientras que el jueves sus colaboradores habrían aportado más datos en Fleetstreet, desde las tres a las seis de la tarde, “at the Bolt and Tun”.

No tenemos informaciones sobre cómo ha procedido la iniciativa de Bathsua; de todas maneras, sabemos que todavía vivía en 1675 porque disponemos de un testimonio en una carta dirigida al médico Baldwin Hamey (fecha el 22 de noviembre de 1675), miembro del *Royal College of Physicians* de Londres, en la que Bathsua pretende expresarle, utilizando el inglés, el griego y el latín, su gratitud.

Hemos delineado aquí, aunque de manera sumaria, todo lo que las fuentes nos han permitido, la vida de una mujer muy singular. Analizamos ahora con detalle las innovadoras teorías pedagógicas expresadas en su obra más importante.

UN ENSAYO PARA REVIVIR LA ANTIGUA EDUCACIÓN DE LAS DAMAS

Podemos preguntarnos por qué motivo Makin dejó transcurrir tantos años antes de poner sobre papel sus teorías pedagógicas dirigidas a la educación del sexo débil. Es posible que ella escribiera movida por la urgencia de carácter financiero y que el *Saggio* representara en realidad un ‘manifiesto’ en el que se hacían evidentes algunas propuestas para atraer a las chicas a su escuela.

La lealtad a los Estuardo se hace explícita desde las primeras líneas: de hecho, el tratado está dedicado a la princesa María, hija de Jacobo I, que se convirtió en reina en 1689, tras la *Gloriosa Revolución*. En la dedicatoria Makin delinea un cuadro muy desolador de los prejuicios, que ella define «bárbara costumbre», relativos a las mujeres cultas. De una manera muy uniforme, en las distintas clases sociales, tanto entre las personas que se consideran sabias, como entre los individuos de clases más humildes, está

difundido un comportamiento declaradamente misógino: todos están de acuerdo en considerar que «una mujer culta es como un cometa que trae desgracias cuando aparece en el horizonte» y que no es posible para las mujeres «llevar a cabo notables progresos», ya que ellas no han sido dotadas de racionalidad. Makin sabe bien que luchar contra hábitos mentales de ese tipo equivale a combatir una dura batalla cuyo desenlace está ya escrito, pero, a pesar de todo, son numerosas las flechas que se pueden lanzar a favor de la instrucción de las mujeres. En primer lugar, el paradigma contrastivo entre los modelos educativos que la historia nos ofrece en abundancia y la deprimente comparación con el presente («ésta es una época mala para llevar a cabo un proyecto de este tipo») se confirma gracias a las posibles y deseables consecuencias positivas: «ellas (las mujeres) adquirirían honores y placer, sus relaciones sociales obtendrían ventajas, así como la propia nación». En segunda instancia, la falsa creencia que habría que extirpar se refiere a los mismos comportamientos insulsos y banales usados entre las mujeres: ellas tienen que aceptar de buen grado una instrucción que estimule su inteligencia y les aleje de pasatiempos inútiles.

Muy consciente de que la instrucción de matriz humanista puede afinar los ánimos de las personas haciéndolos menos rudos y vulgares, en todo su tratado Makin afirma y pretende demostrar a través de una lógica urgente y determinada una tesis muy precisa: hay que garantizar una instrucción a las mujeres. Discutiremos a continuación cuál es el alcance innovador de tal afirmación; por ahora nos limitaremos a subrayar, a pesar de reconocer el valor ético y social de tal reivindicación, un límite ineludible relativo a las destinatarias: la generalidad inicial del itinerario educativo prefigurado por Makin se precisa en el curso del discurso hasta indicar en una precisa clase social a las beneficiarias de la instrucción humanista. Se trata de las mujeres de la clase noble o pertenecientes a la burguesía, las únicas en grado, por sus posibilidades económicas, de emprender un curso de estudios bien definido.

Tras haber puesto la primera, sólida piedra miliar sobre la que edificar una estructura pedagógica innovadora, Makin inicia

la primera parte del *Saggio*: la argumentación parte de las figuras positivas extraídas tanto de las Sagradas Escrituras como de la historia antigua, tanto griega como romana, y de la literatura. A través de una panorámica muy amplia, dirigida a subrayar el heroico valor, la profunda cultura y el tenaz carácter de las mujeres en la antigüedad, la autora pretende subrayar y justificar plenamente otra tesis que le interesa mucho, que en el tiempo antiguo las mujeres recibían instrucción en las artes y en las lenguas y, gracias a sus dotes culturales, habían obtenido la aprobación de sus contemporáneos. Han pasado ya demasiados siglos desde la época greco-romana hasta el tiempo en el que Makin escribe, por lo que podría haber caído en desuso la práctica de llevar a cabo un iter educativo dirigido al sexo débil; en realidad, Makin es capaz de encontrar ejemplos muy válidos también en tiempos presentes: Olimpia Morata, lady Jane Grey, la duquesa de Newcastle, la duquesa de Huntingdon, todas demuestran cómo las mujeres que han sido educadas adecuadamente desde la infancia han sabido ganarse la estima y la admiración de sus contemporáneos. Por tanto, no parece que exista posibilidad de continuidad entre figuras prestigiosas como Cornelia, honesta y virtuosa madre de los Gracchi, y la reina Isabel I: las dos supieron afirmar sus dotes en una sociedad profundamente machista, se convirtieron en símbolo para las otras mujeres, obtuvieron, además, el aprecio de hombres famosos como Valerio Massimo y Quintiliano (en el caso de Cornelia) o de Roger Ascham, el preceptor al que se había confiado la instrucción de Isabel.

Tras haber documentado ampliamente la validez de sus tesis sirviéndose de fuentes históricas absolutamente pertinentes, Makin procede a verificar cuáles han sido los sectores culturales en los que las mujeres se han distinguido en mayor medida. Para verificar las habilidades y las capacidades que las mujeres han sido capaces de adquirir y explicitar no se deja de lado ningún ámbito: en primer lugar, se exalta la pericia en el aprendizaje de las lenguas, luego la fina arte de la retórica, la competencia en la lógica y en la filosofía, el extraordinario conocimiento de las matemáticas. Mujeres de ilustre fama, patrimonio del imaginario colectivo de la

cultura europea, saltan fuera de las páginas del *Saggio*: Amalasueta, reina de los Ostrogodos, Mesia de Sentino y Hortensia, Hiparquía, Aspasia y otras muchas, cuyas historias se han sacado de fuentes muy distintas (históricas, religiosas y literarias), que tienen en común la extraordinaria inteligencia que les había animado durante su existencia.

Makin deja por último el campo que considera más difícil para una mujer: la poesía. El capítulo dedicado a aquellas que se mostraron «buenas poetisas» aparece como el núcleo fundamental de la primera parte: la demostración de que las mujeres pueden acceder con notable éxito a un sector por tradición reservado a los hombres constituye la justificación más válida a favor de la tesis que Makin quiere demostrar. Las figuras femeninas que la autora cita son de ilustre fama: Minerva, la diosa de la sabiduría; Corina, la poetisa que osó desafiar a Píndaro; Safo, de la lírica culta y elegante; las sibilas, famosas por su arte profético; Anite, Nossis y Mero de Bizancio, cuyas espléndidas líricas forman parte de la *Antología Palatina*.

A través de la utilización hábil de tales figuras, se invita al lector a considerar atentamente el hecho de que numerosos ejemplos de mujeres cultas prueban de forma manifiesta que antiguamente se las educó en las artes liberales.

La conclusión del intenso capítulo parte del contingente uso de figuras de mujeres famosas para moverse en un ámbito necesariamente más vasto: Makin pretende presentar al lector algunos urgentes interrogativos que lo induzcan a reflexionar sobre ¿por qué las virtudes, las disciplinas, las nueve Musas (descubridoras y señoras de todas las buenas artes), las tres Gracias aparecen fundamentalmente representadas como figuras femeninas, por qué motivo sus imágenes asemejan retratos de damiselas y no tienen, por el contrario, nombres masculinos o efigies de hombres? ¿Por qué los mismos cristianos, en todos sus libros y escritos que transmitieron a la posteridad conservaron todavía el mismo uso?... Sin duda ésta es la razón: las mujeres fueron las primeras que

inventaron algunas artes y fueron sus promotoras, desde el pasado las han estudiado y han conseguido en ellas una notable excelencia. Y siendo de este modo adornadas y embellecidas por estas artes, como testimonio de nuestra gratitud por su invención y en señal de honor por haberlas mejorado, nosotros hemos convertido a las mujeres en símbolos de todo ello, no teniendo medios más adaptados para expresarlo (Cagnolati-Makin, 2002: 104).

En la parte central del tratado, titulada *Care ought to be taken by us to educate women in learning* (*Tendremos que hacernos cargo de educar a las mujeres en la cultura*), el tono polémico se hace más mordaz en el ataque contra las bárbaras costumbres difundidas en la edad presente; a pesar de moverse todavía en ámbitos ‘tradicionales’ como la religión y la práctica de la virtud, Makin introduce las argumentaciones que le interesan en contextos corrientes y habituales de manera tan hábil y convincente que a cualquier lector le resultaría difícil no compartir sus afirmaciones.

No cabe duda, afirma la autora, que las gentes paganas e idólatras han reservado siempre a las mujeres una pésima educación; de la misma manera, se han comportado los indios y los cristianos apóstatas: por tanto, si pretendemos ocuparnos eficazmente de la salvación de las almas del sexo débil, será absolutamente necesario instruir las. Las mujeres constituirán de esta manera un baluarte defensivo en relación a «los que luchan contra nosotras» y contra la difusión de las herejías:

las mujeres tendrían que ser instruidas de esta manera para poder cerrar sus oídos ante discursos que quieren alejarles de la recta vía. Podemos suponer que tantas personas expertas no se dejarían fácilmente seducir por las más disparatas teorías religiosas si estuvieran dotadas con armas defensivas de tal tipo – o fuesen instruidas a través de las claras reglas de la lógica, de manera que pudieran distinguir una argumentación convincente de una falsedad inconsistente y capciosa y se le ofreciera algún ejemplo idóneo para dar luz

sobre las mentiras más comunes que engañosos seductores hacen pasar por verdaderas (Cagnolati- Makin, 2002: 112).

Por otro lado, parece demostrado que las mujeres instruidas podrán procurar indudables ventajas a toda la nación: Inglaterra, parece que se sitúa, según Makin, en una posición intermedia entre los estados considerados peores (como Rusia y Etiopía) en los que no se consideran en absoluto a las mujeres como seres humanos y Holanda, país digno de respeto y de admiración, en el que se dedica un cuidado notable a la instrucción de las jovencitas para hacerlas tanto útiles a su familia como virtuosas.

A la perplejidad expresada al inicio del *Saggio* por el interlocutor que abraza las teorías más exageradamente tradicionalistas y conservadoras relativas al escaso tiempo que las jóvenes pueden dedicar a la instrucción durante la adolescencia, Makin replica elaborando la parte que parece más explícitamente didáctico-pedagógica, en la que manifiesta su sólida convicción de que una metodología nueva y eficaz se lleve a cabo y se experimente adecuadamente. Las páginas conclusivas del *Saggio* pretenden aportar una síntesis de las teorías comenianas, a través del uso de los textos mayormente conocidos y difundidos del grande pedagogo moravo: la *Janua Linguarum* y el *Orbis Sensualium Pictus*. Evidentemente, Makin ya había tenido la ocasión de apreciar tales metodologías innovadoras, tanto que se convierte en un tenaz apoyo en particular de la simplificación de las normas gramaticales en el aprendizaje del latín. Es innegable que para difundir métodos nuevos se tenía que criticar y quizás destruir un ‘monstruo sagrado’, es decir, la *Grammatica*, obra de William Lily, con la que enteras generaciones habían aprendido latín durante más de un siglo. Según Makin, los largos tiempos que la enseñanza de la gramática latina requería basándose en el método de Lily se podrían haber reducido notablemente y las extremas dificultades que los alumnos tenían para asimilar las reglas se habrían simplificado si los que pretendían enseñar latín a un niño hubieran adaptado tal enseñanza a la lengua inglesa, lengua que el niño ya había aprendido de la madre y que le era naturalmente familiar; siguiendo este principio, en pocos

meses un alumno habría sido capaz de hacer suyos los elementos de base de la lengua junto a la adquisición de una discreta cantidad de vocablos:

todo esto, y también mucho más, se podría llevar a cabo en el arco de tres meses con niños de inteligencia discreta, dejando al margen las poco sensatas reglas de Lily (Cagnolati-Makin, 2002: 138-139).

Como parece evidente, la experiencia lograda ‘en el campo’ durante los años en los que Makin había ejercido la profesión de institutriz la inducían a convertirse en ferviente paladín de métodos pedagógicos muy distintos a los de la praxis existente: la riqueza y la eficacia de sus argumentos demuestran que la batalla por la extensión de las prácticas didácticas innovadoras se había ya iniciado en la Inglaterra de la época, y que una reflexión más madura sobre las mismas modalidades en que se había articulado la *education* era de obligada actualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGHTERTON, K. (Ed.), *Renaissance Women Constructions of Femininity in England*, London, Routledge, 1995.
- BEILIN, E., *Redeeming Eve*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- BRANT, C., Purkiss, D., *Women, Texts, and Histories 1575-1760*, London-New York, Routledge, 1992.
- BRINK, J.R., "Bathsua Makin: Educator and Linguist", in *Female Scholars: A Tradition of Learned Women Before 1800*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1980.
- BRINK, J.R., "Bathsua Makin: Scholar and Educator of the Seventeenth Century", in *International Journal of Women's Studies*, 1, 1978, pp. 417-26.
- BRINK, J.R., "Bathsua Reginald Makin: Most Learned Matron", in *Huntington Library Quarterly*, n° 54, 1991, pp. 315-328.
- BRINK, J.R., *Female Scholars*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- CAGNOLATI, A., *L'educazione femminile nell'Inghilterra del XVII secolo. Il Saggio per far rivivere l'antica educazione delle gentildonne di Bathsua Makin*, Milano, Unicopli, 2002 (el *Saggio* traducido en italiano se encuentra en las páginas 67-142).
- CLARKE, M.L., *Classical Education in Great Britain, 1500-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, 1959.
- COLEMAN, C., "Bathsua Makin" in Todd, J. (Ed.), *British Women Writers: A Critical Guide*, New York, Continuum, 1989, pp. 433-435.
- COWARD, B., *The Stuart Age: England 1603-1714*, London, Longman, 1994².
- CRESSY, D., *Education in Tudor and Stuart England*, New York, St. Martin's Press, 1975.
- CRESSY, D., *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

Dictionary of National Biography, ed. By Leslie Stephen, Sidney Lee, "Makin, Bathsua", London Oxford University Press, 1908, vol. XI, p. 835.

D'EWES, S., *The Autobiography and Correspondence of Sir Simonds D'Ewes*, ed. by J. Orchard Halliwell, voll. 2, London, R. Bentley, 1845.

DHUIQ, B., "De la 'jeune fille savante' et de la 'femme vertueuse' au 'savoir sauvage': Anna Maria van Schurman, Bathsua Makin et Aphra Ben", in Leduc, G. (Dir.), *L'éducation des femmes en Europe et en Amérique du Nord de la Renaissance à 1848*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 123-134.

FARRELL, K., Hageman, E., Kinney, A.F., *Women in the Renaissance*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990.

FERGUSON, M., *First Feminist: British Woman Writers 1578-1799*, Old Westbury, Feminist Press, New York, 1985.

GATAKER, Th., *A Mariage Praier*, London, F. Clifton, 1624.

GILBERT, S., Gubar, S., *Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*, Norton, London, 1985.

GOUGE, W., *Of Domesticall Duties*, London, W. Bladen, 1622.

GREER, G. (Ed.), *Kissing the Rod: An Anthology of 17th Century British Women's Verse*, London, Virago Press, 1988.

HAGEMAN, E., Roberts, J., "Recent Studies in English Writers of the English Renaissance", in *Renaissance*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990, pp. 228-309.

HELMS, J.L., "Bathsua Makin's *An Essay to Revive the Antient Education of Education of Gentlewomen* in the Canon of Seventeenth-Century Educational Reform Tracts", in *Cahiers Elisabethains*, n° 44, 1993, pp. 45-51.

HOBBY, E., *Virtue of Necessity: English Women's Writing 1649-1688*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988.

JORDAN, C., *Renaissance Feminism Literary Texts and Political Models*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1990.

LABALME, P., *Beyond their Sex: Learned Women of the European Past*, New York, New York University Press, 1980.

LILY, W., *Grammar*, London, Th. Berthelet, 1540.

- MAC MULLEN, N., "The Education of English Gentlewomen, 1540-1640", in *History of Education*, vol. 6, n° 2, 1977, pp. 87-101.
- MAKIN, B., *An Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen*, London, Thomas Parkhurst, 1673.
- MAKIN, B., *An Essay to revive the Antient Education of Gentlewomen*, ed. by P. Barbour, Augustan Reprint Society Facsimile Edition, 202, Los Angeles, W.A. Clark Memorial, 1980.
- MAKIN, B., *Musa Virginea Graeco, Latino, Gallica*, London, E. Griffin, 1616.
- MAKIN, B., *Upon the much lamented death of the Right Honourable, the Lady Elisabeth Langham*, Huntington Library, Hastings Collection, MS.HA. 8799.
- MILTON, J., *Of Education*, in *Selected Prose*, ed. by M.W. Wallace, London, Oxford University Press, 1963⁸.
- MYERS, M., "Domesticating Minerva: Bathsua Makin's 'Curious' Argument for Women's Education", in *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n° 14, 1985, pp. 173-192.
- PRIOR, M. (Ed.), *Women in English Society, 1500-1800*, Methuen, London, 1985.
- SALMON, V., "Bathsua Makin: A Pioneer Linguist and Feminist in Seventeenth Century England" in *Neuer Forschungen zur Wortbildung und Historiographie der Linghistik: Festgabe fur Herbert E. Brekle*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1987, pp. 303-318.
- SALMON, V., *The Study of Language in 17th Century England. Studies in the History of Linguistics*, n° 17, 1979, Amsterdam, John Benjamins, 1979.
- SMITH, H., Cardinale, S., *Women and the Literature of the Seventeenth Century: An Annotated bibliography*, New York, Greenwood, 1990.
- TEAGUE, F., *Bathsua Makin: Woman of Learning*, London, Associated University Press, 1998.
- TEAGUE, F., "Bathsua Makin: Woman of Learning", in *Women Writers of the Seventeenth Century*, ed. by K. Wilson e F. Warneke, Athens, University of Georgia, 1989, pp. 285-304.

TEAGUE, F., "New Light on Bathsua Makin", in *Seventeenth-Century News*, n° 45, 1986, p. 16.

TEAGUE, F., "The Identity of Bathsua Makin", in *Biography*, n° 16, 1993, pp. 1-17.

THOMPSON, R., *Women in Stuart England and America*, London, Routledge and Kegan Paul, 1974.

TRAVISKY, B., *The Paradise of Women*, New York, Columbia University Press, 1989².

TREVELYAN, G.M., *England under the Stuarts*, New York, Barnes and Noble, 1965.

WARNICKE, R., *Women of the English Renaissance and Reformation*, New York, Greenwood, 1983.

WEBSTER, C., *Samuel Hartlib and the Advancement of Learning*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970.

WILSON, K., *Women Writers of the Renaissance and Reformation*, Athens, University of Georgia Press, 1987.

WILSON, K., Warnke, F.J. (Eds), *Women Writers of the Seventeenth Century*, Athens, University of Georgia Press, 1989.

WOODBIDGE, L., *Women and the English Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

YOUNG, R.F., *Comenius in England. The Visit of Jan Amos Komensky the Czech Philosopher and Educationist to London in 1641-1642*, London, Oxford University Press, 1932.

Y LA QUERELLA CONTINÚA “AMAOS, Y NO OS MULTIPLIQUÉIS” DE MARÍA LACERDA DE MOURA

*Michela Caiazzo
Universidad de Sassari*

La voz de María Lacerda de Moura (1887-1945), anarquista individualista brasileña se levanta en España a comienzos del siglo XX con la finalidad de poner un punto final a lo que había sido denominado la “Querella de las Mujeres”, una conclusión que sólo podía ser una: establecer y dejar por sentada la igualdad de los dos sexos. A pesar de las conquistas y los derechos adquiridos por las mujeres a comienzos del siglo XX, la querella permanece viva y continúa porque siguen presentes y constantes las voces de quienes afirman la inferioridad moral y física de la hembra.

Las paredes reales y metafóricas que encerraban cuerpos y mentes femeninas empiezan a quebrarse ya desde la Edad Media, cuando mujeres revolucionarias comienzan a reivindicar el derecho de ser, de existir, de poseer alma, cuerpo y mente.

A principios del siglo XX en España las mujeres existen y se ven. Las ciudades se están transformando, crecen los suburbios, aumenta el número de coches y bicicletas. Las españolas van al cine, a los cafés cantantes, a los cabarets, al circo, a los toros y a los campos de fútbol; las ricas se dedican a practicar o seguir nuevos y viejos deportes: equitación, automovilismo, tenis, vela, caza. El naturismo, vegetarianismo y desnudismo se arraigan ganando simpatizantes sobre todo en los ambientes menos acomodados. La mujer adquiere protagonismo con el descubrimiento de su cuerpo que prepotentemente irrumpe en los espacios públicos y reclama sus derechos económicos, morales y eróticos.

Como dice Lily Litvak (Litvak, 1993:14) se izó, a comienzos del siglo, en el país la bandera de la libertad sexual. Los y las españolas se alejan de las inhibiciones y de la represiones y empiezan a hacer el amor. Litvak describe un Madrid de los años veinte en el que, el

amor libre está de moda y crecen en la ciudad los lugares de ligue y encuentros, la sexualidad por primera vez no sólo se transforma en tópico central y público sino que se hace legítima. La joven mujer española tiene un cuerpo con derechos altamente revolucionarios.

No es real la imagen de la España folclórica relacionada a menudo con la ignorancia y el atraso cultural que se intenta exportar al extranjero. Dice el intelectual anarquista Ricardo Mella con fervor:

Anda por ahí una leyenda que nos pinta como un país absolutamente ignorante, degenerado por la tauromaquia y el flamenquismo. [...]. Aquí, por lo visto, llevan todavía las mujeres las navajas en la liga, perdura el derecho de pernada, subsisten los señores feudales y la sopa del convento, se mata el hambre arañando rabiosamente las cuerdas de la guitarra, y entre cañas y toros, y juergas y rezos el pueblo español está embrutecido ogaño como antaño.¹

Según Mella existe, sin embargo, otra España de la que no se quiere hablar, que es una nación donde se estudia, se fomentan las artes, se moralizan las costumbres, donde ‘quedan unos cuantos Torquemadas, pero son a millares los rebeldes’. Un país que se opone al Estado y a la ‘frailocracia’, progresivo, en el que el socialismo y el anarquismo son activos, en el que escuelas, centros políticos, sociales y de cultura, asociaciones, sindicatos y cooperativas luchan por la regeneración de la sociedad.

En este ‘otro’ mundo descrito por Mella podemos colocar a las modernas mujeres españolas, mujeres que se están desatando de los lazos impuestos por religiones, moral corriente, que cambian la manera de vestir, llevan pantalones, trajes de baño ajustados, fuman, conducen automóviles, salen, opinan, escriben. Parte del mundo masculino acepta o tolera la emancipación del sexo llamado débil, aparecen defensores de la emancipación y de la igualdad, aunque, como decía la escritora Federica Montseny, muchos hombres están

1) Mella, Ricardo, “Las dos Españas”, en *La Protesta*, 23 de octubre de 1909. Cita-do en Muñoz, Vladimiro, *Antología ácrata española*, 1974: 163-171.

a favor de la emancipación con la condición de que la mujer se emancipe en hogar ajeno. Otras inteligencias varoniles creen firmemente en la inferioridad de la mujer e intentan demostrarla científicamente empujados por la perdida de poder que habría podido suponer la presencia femenina en campos hasta entonces considerados exclusivamente de competencia masculina, como el mundo académico, científico y técnico. La primera guerra mundial dejará claro que las mujeres, al entrar en fábricas, talleres, oficinas, pueden ser autónomas y sustituir a los hombres en muchas de sus profesiones tradicionales.

El mundo de la ciencia analiza la feminidad y la sexualidad de la mujer, ya provista de alma pero aún no totalmente humana. Es necesario definir qué significa ser hombre o ser mujer en un momento histórico en el que las mujeres demuestran claramente que poseen las mismas capacidades de los hombres.

Las luchas femeninas se desarrollan en dos líneas: están las mujeres que luchan para obtener derechos quedándose en el sistema estado y las que piensan que las posibilidades de emancipación sólo se pueden realizar revolucionando el sistema.

Cuando Clara Campoamor y otras feministas reivindican el derecho al voto, la ley del divorcio, el derecho de la mujer a decidir sobre la maternidad, la investigación de paternidad, se ven obligadas a luchar en contra de una mentalidad retrógrada de hombres que intentan afirmar, a menudo de manera totalmente ridícula, su inferioridad.

La segunda República llevó al poder a los intelectuales ubicándolos en los sitios estratégicos del poder. Se pensaba que la cultura, a través de las Misiones Pedagógicas, Universidades Populares y Ateneos, habría llegado a las mujeres para permitirles participar en las decisiones del Estado. Se vislumbra la esperanza de cambio completo a través del sufragio universal y de la limitación del poder de la Iglesia. Las mujeres, en un estado laico, podrían alejarse de los lazos de la religión, alcanzar objetivos que en otros países ya habían alcanzado, instruirse y ser reconocidas.

Pero sabemos, por los textos de la época, que muchas de las esperanzas empezaron a morir pronto, puesto que la mentalidad no cambia sólo con un cambio en el sistema político. Muchos de los intelectuales republicanos no aceptaban a sus compañeras, hijas, madres y esposas como iguales.

Pensemos sólo en la batalla que generó el estudio del artículo 23 del anteproyecto de la Constitución del 31 en la comisión constitucional. En mayo de ese año se anunció la publicación de un decreto del Gobierno Provisional, convocando a elecciones de Cortes Constituyentes que modificaba la ley electoral de 1907. Son tres las diputadas que participarán: Clara Campoamor, Victoria Kent, y en un segundo momento Margarita Nelken. Clara Campoamor, joven abogada de origen humilde encabezó la lista por Madrid del Partido Radical Republicano. La primera batalla de la Comisión surgió al estudiarse el artículo 23. El anteproyecto decía: “No podrán ser fundamento de privilegio jurídico: el nacimiento, la clase social, la riqueza, las ideas políticas y las creencias religiosas”. “Se reconoce *en principio*, la igualdad de derecho de los dos sexos”.²

Se reconocía por lo tanto a comienzos del debate, sólo - en principio - la igualdad de derechos de los dos sexos. Campoamor, en la comisión constitucional, lucha duramente para que tampoco el sexo sea fundamento de privilegio jurídico, al igual que el nacimiento, la clase social, las ideas políticas y las creencias religiosas. Propone una modificación: “No podrán ser fundamento de privilegio jurídico el nacimiento, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas, las creencias religiosas”. (Campoamor, 1936:46).

Sólo a través de este reconocimiento se puede llegar a la obtención del derecho al voto femenino. Es decir, que una vez afirmado que el sexo no es un privilegio y haber afirmado que todos los españoles son iguales, no se podía negar el voto a la mitad de ellos. La lucha de Campoamor no fue fácil, la abogada tiene que padecer agresiones verbales por parte de algunos de sus compañeros diputados, reconocidos misóginos de la época. La idea que muchos

2) Campoamor, Clara, *Mi pecado mortal, el voto femenino y yo*. 1936: 43.

intelectuales que se ocupan de la cuestión femenina quieren ofrecer, es la de la mujer española como una figura altamente positiva pero sólo en su función de madre y dentro del hogar. Álvarez Buylla diputado radical de la comisión pronuncia estas palabras:

“Algo más traéis a la Constitución, el voto de las mujeres. Permitidme que rindiendo un fervoroso culto a esa mitad del género humano, os diga [...] que el voto de las mujeres es un elemento peligrosísimo para la República; que la mujer española merece hoy toda clase de respetos dentro de aquel hogar español que tanto cantó Gabriel y Galán como ama de casa; que como educadora de sus hijos merece también las alabanza de los poetas: pero que la mujer española es retardataria, es retrógrada todavía no se ha separado de la influencia de la sacristía y del confesionario y al dar el voto a las mujeres se pone en sus manos un arma política que acabará con la República”, (Campoamor, 1936: 53).

El médico antifeminista Señor Roberto Novoa Santos conocido por haber escrito un tratado titulado *La indigencia espiritual del sexo femenino* y por ser un admirador de Moebius, atacó el voto femenino (y la batalla de la señorita Campoamor) afirmando la inferioridad desde un punto de vista científico. El médico, considerando las coincidencias de los rasgos femeninos con los de los infantes, afirmaba tener la prueba del estatus de permanente infantilización de la mujer, cuyo organismo no ha evolucionado. La psique femenina, según él, presenta una estructura peculiar, definida “psique histeroide”, caracterizada por el predominio de la vida afectiva, labilidad de sentimientos, fragilidad, carácter versátil, caprichoso, egocentrismo. Si el infante masculino, madura alcanzando una constitución intelectual, según Novoa, al observar la constitución somato-psíquica de la mujer se puede afirmar que “la mujer es un infante que alcanzó la plena madurez sexual, pero no la intelectual” (Novoa Santos, 1929: 34).

Con respeto a posibilidad de hacer votar a las mujeres sostiene que seguramente sería una reversión, un salto atrás para la sociedad:

El histerismo no es una enfermedad, es la propia estructura de la mujer; la mujer es esto: histerismo. ¿ En qué despeñadero nos hubiésemos metido si en un momento próximo hubiéramos concedido el voto a la mujer? Se me puede argüir que en las naciones del centro y norte de Europa en donde se le ha concedido el voto no se ha modificado por eso el régimen. Quizás sea exacto el argumento, pero ¿y España? Habría que hacer la experiencia... y si nos daba la razón... ¿ daríamos una vuelta atrás o nos sumaríamos en el nuevo régimen lectoral expuestos los hombres a ser gobernados en un nuevo régimen matriarcal tras del cual habría de estar siempre presente la Iglesia Católica. (Campoamor,1936: 67).

Algunos comisarios, entre ellos Álvarez Buylla, llegan al punto de presentar una enmienda al artículo 36 (el que proponía los mismos derechos electorales a los ciudadanos de uno y otro sexo) según la cual las hembras sólo podrían votar desde los cuarenta y cinco años porque “antes de esa edad estaba de hecho disminuida la voluntad, la inteligencia y la psiquis femeninas”. (Campoamor, 1936: 94).

Se obtiene el voto femenino y por supuesto cuando en 1933 la derecha gana las elecciones, la izquierda le echa la culpa a las mujeres y por consiguiente al ‘pecado mortal’ de Clara Campoamor, sin tomar en consideración otros aspectos como por ejemplo la situación política que se había creado en los dos años de República y el abstencionismo promovido por la CNT después de los sucesos de Casas Viejas.

Son muchos los textos científicos misóginos, y lo son también muchos de los que aparentemente exaltan las figuras femeninas. Se abandonan en el primer tercio del siglo XX las teorías frenológicas³, para pasar a la demostración de la inferioridad de la hembra a través de los nuevos estudios endocrinológicos y a una consecuente exaltación

3) Las teorías frenológicas habían contribuido a intentar demostrar la inferioridad de la hembra estudiando la relación entre el tamaño del cerebro y la capacidad intelectual.

de la feminidad positiva: el cuerpo de la mujer, fisiológicamente preparado para la maternidad, gasta sus secreciones endocrinas, fuentes de energía, en la misma menstruación, en la preparación al parto y en el parto mismo, quitando nutrición al cerebro. La mujer es por naturaleza inferior intelectualmente y su único objetivo es el de ser madre. Sólo en el caso de que no pueda ser madre, su cerebro podrá encontrar la nutrición suficiente para desarrollar capacidades y competencias varoniles.⁴

En este marco, incluso las teorías del médico Gregorio Marañón afirman la inferioridad, él sostiene, asimismo, que como en la hembra predomina la aspiración maternal, también su libido y su necesidad erótica es inferior a la del hombre. (Botella Llusía, 2003: 177).

La necesidad de una Reforma Sexual⁵ es discutida. La carencia de educación sexual en hombres y mujeres, y los problemas

4) Cfr. Novoa Santos, Roberto, *La indigencia espiritual del sexo femenino (Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer. Su explicación biológica)*, Valencia, 1908, pg.145, citado en Aresti Esteban, Nerea: *Pensamiento científico y género en el primer tercio del siglo XX*, Univ. del País Vasco, Facultad de CC. Sociales y de la Comunicación, Leioa (Bizkaia) BIBLID [1136-6834 (1998), 25; 53-72], p. 61.

5) Los estudios y propuestas por una Reforma Sexual tienen su auge en España en los primeros años treinta; empezarán sin embargo a ser frenados por la llegada de Adolf Hitler al poder (1933) que emprende una batalla en contra de la “propaganda sexualista”. Véase a este propósito la quema de la biblioteca del Institut für Sexualwissenschaft (Instituto para la Ciencia Sexual) de Berlín. El director del instituto, el médico judío Magnus Hirschfeld se ocupó de educación sexual, contracepción, emancipación femenina y por primera vez defendió los derechos de los homosexuales. Se organiza en los años veinte la “Liga Mundial por la reforma sexual sobre una base científica”. La organización internacional fue presidida por profesores y doctores (Havelock-U.S.A.; Magnus Hirschfeld-Alemania; Augusto Forel-Suiza.). Se adhieren a la liga mujeres eminentes como Margaret Sauger (feminista norteamericana fundadora de la Liga para el Control de la natalidad); Fannie Hurts (novelista norteamericana que se ocupó de derechos de las mujeres, derechos civiles y homosexualidad), y Sylvia Pankurst (activista sufragista británica, fue novelista y periodista comunista y antifascista). El corresponsal de la liga en España es el doctor Isaac Puente (muy conocido en los medios anarquistas, por ser uno de

consecuentes: iniciación al acto sexual incorrecta (hombres iniciados por prostitutas no acostumbrados a pensar en el placer sexual femenino; mujeres que desconocen su propio cuerpo y su derechos al placer), frigidez en las mujeres, culto a la virginidad, aceptación de la ‘familia modélica’⁶ en la que los padres viven y trabajan para cubrir las exigencias de los numerosos hijos y crear una herencia, falta de planificación familiar, mortalidad infantil, vejez prematura de la mujer a causa de los numerosos partos, mortalidad femenina.

Eugenesia y Neomaltusianismo intentan dirigir a los padres a una procreación responsable y a las madres, en particular, a una maternidad consciente que se resume en asumir que la mujer debe ser madre sólo cuando puede y quiere, al tiempo que tiene la obligación de saber educar y poseer conocimientos teóricos de higiene y salud que le hagan evitar tener hijos enfermos o minusválidos. Contracepción y aborto se discuten como intervenciones resolutorias de problemas de enfermedad y mortalidad.

Es interesante ver cómo las teorías de médicos y científicos reconocidos, que intentan afirmar la inferioridad femenina, fueron generalmente aceptadas por la opinión pública. Aresti Esteban, Nerea en *Pensamiento científico y género en el primer tercio del siglo XX* señala que incluso la feminista Carmen de Burgos Seguí al traducir y prologar *La inferioridad de la Mujer* de Moebius muestra “un reverencial respeto hacia el saber científico, en un contexto

los más famosos ensayistas que trata en la prensa temas sobre la sexualidad). La liga se propone estudiar y enseñar la sexualidad del hombre y de la mujer y encontrar soluciones a problemas que en ese momento histórico afectan a la sociedad como el aumento de las enfermedades venéreas, la mortalidad infantil, el abandono de los niños, los abortos, la violencia sexual, los dramas pasionales. Véase: Humbert, Jeanne: “La reforma sexual” en *Estudios*, agosto de 1929.

6) Gregorio Marañón habla y critica “la familia modelica” en *Amor, Conveniencia y Eugenesia* (1929). Véase Vaticón Dolores y otros, “Marañón y la biología sexual (El nacimiento de la sexología en España)” en Botella Llusía, José (Intr.) *Revisión de la obra médica de Gregorio Marañón (Romm)*, Fundación Gregorio Marañón, Ediciones Puertollano, Ciudad Real, 2003 [en línea]. Disponible en Internet: “<http://www.fund-gregorio-maranon.com/index.htm>” [Consulta: 17 de noviembre de 2010].

intelectual en el que la defensa de tales principios implicaba la autodegradación de las mujeres”.⁷

Son pocas las voces contrarias. Sin embargo, mujeres como la anarquista Lucía Sánchez Saornil, por ejemplo, rechaza el pensamiento de Marañón y enfoca su razonamiento sobre la nueva trampa que presupone para la mujer la teoría de la diferenciación sexual. Considerar a la mujer ni inferior, ni superior, simplemente distinta por su capacidad de dar a luz, era un método sutil para justificar su alejamiento obligado de la vida pública:

Frente al dogma de la *inferioridad intelectual se ha levantado el de la diferenciación sexual*. Ya no se discute como en el siglo pasado, si la mujer es superior o inferior; se afirma que es distinta. Ya no se trata de un cerebro de mayor o menor peso o volumen, sino de unos cuerpecillos esponjosos, llamados glándulas de secreción, que imprimen un carácter peculiar a la criatura determinando su sexo y con éste sus actividades en el campo social. [...]. Por la teoría de la diferenciación la mujer no es más que una matriz tiránica que ejerce oscuras influencias sobre los lejanos pliegues de su cerebro. (Sánchez Saornil, “La cuestión femenina en nuestros medios”, 1935).

La voz contraria a las afirmaciones del médico español que queremos evidenciar en este trabajo es la de la anarquista brasileña María Lacerda de Moura quien, en la cuarta parte de su ensayo *Amaos y no os multipliquéis*, ataca explícitamente a Marañón.

El ensayo se publica en España sin fecha y es traducido del portugués por J. Elizalde. La autora autoriza su publicación en la editorial Estudios, para su colección “Biblioteca de Estudios”.

María Lacerda fue una escritora reconocida en su país y en España, dedicó su vida a la propaganda y se ocupó de pedagogía

7) Aresti Esteban, Nerea en *Pensamiento científico y género en el primer tercio del siglo XX*. Univ. del País Vasco, Facultad de CC. Sociales y de la Comunicación, Leioa (Bizkaia) señala que incluso la feminista Carmen de Burgos Seguí al traducir y prologar *La inferioridad de la Mujer* de Moebius muestra “un reverencial respeto hacia el saber científico, en un contexto intelectual en el que la defensa de tales principios implicaba la autodegradación de las mujeres” 1998: 56-57.

difundiendo la obra y el pensamiento de Francisco Ferrer y Guardia. Fue una de las plumas de la revista ecléctica *Estudios* en la que escribe artículos sobre la mujer, la maternidad, el amor libre, la eugenesia y el neomalthusianismo, demostrando su ideología libertaria y su fuerte anticlericalismo.

El ensayo del que hablamos empieza con un capítulo titulado “¿Tiene sexo la inteligencia?” en el que sostiene que la emancipación de la mujer se vive como un peligro que puede destruir la familia. El cerebro de la hembra ha sido condenado a la inacción y su razón se manifiesta sólo como un reflejo de la inteligencia del hombre. La sociedad con sus dogmas, su ambición, el deseo de los bienes materiales impide la realización interior del ser. El hombre y la mujer tienen que empezar a reivindicar el derecho a pensar:

Tanto el hombre como la mujer, si son vulgares, no son otra cosa que discos de gramófono de la moral y de las conveniencias sociales.

¿No veis cuán “equilibrado y armonioso” resulta el balar en el rebaño humano?

¡Locura en cambio, pensar! Locos son los que denuncian los crímenes de lesa felicidad individual, los crímenes de lesa humanidad que comete el poder.

¡Cuán distinto es en mi cerebro, el concepto de dignidad humana!

Para mí constituye una honra ser calificada de “anómala” y ha de ser honroso, igualmente el calificativo de “loco” para cuantos no quieren pisar a sus semejantes ni desean vencer en la “farsa del trampolín social” (Lacerda de Moura, ¿1936?: 25).

La inteligencia según María Lacerda no tiene sexo, el problema consiste en el hecho de que en una sociedad que ella define unisexual, la inteligencia de la mujer está al servicio de la mentalidad masculina. Las mujeres tienen que desprenderse de la cultura de rebaño que caracteriza la sociedad y “aprender a pensar y tener el heroísmo de pensar en voz alta no es privilegio del hombre” (Lacerda de Moura, ¿1936?: 29).

Es natural que María Lacerda, partiendo de posiciones anarco-individualistas critique el feminismo de la época y las luchas por la obtención del derecho al voto:

¿En qué consiste la emancipación femenina? ¿De qué sirve el derecho político para media docena de mujeres, si toda la multitud femenina continúa siendo víctima de una organización social de privilegios y castas en la que el hombre se adjudicó la parte del león?

¿Qué valor tiene el derecho al voto para mandar una docena de mujeres al Parlamento, si éstas mismas continúan siendo siervas de un orden social en que sólo hay señores y esclavos, explotadores y explotados, patronos, capitalistas y asalariados? (Lacerda de Moura, ¿1936?: 32):

La más importante de las reivindicaciones femeninas que las propias mujeres olvidan es, según María Lacerda, la de ser dueña de su propio cuerpo y de su libertad sexual. El problema humano es la cuestión sexual y el neomalthusianismo un instrumento revolucionario: todos los intentos de implantar la paz, disminuir la miseria y hacer factible la fraternidad tendrán éxito cuando se hayan limitado de manera consciente los nacimientos a través de una maternidad libre y deseada.

Según los estudios de Marañón la fecundidad de la madre está relacionada con la mortalidad infantil, Lacerda se pregunta cuál es la necesidad de dar a luz niños destinados a una muerte prematura, piensa que detrás del deseo de sobrepoblación sólo hay intereses políticos y esto, lo demuestra el cinismo de Mussolini que premia la “natalidad conejil” esperando poder exportar italianos y dejar en la historia una profunda huella de la “era mussoliniana” (Lacerda de Moura, ¿1936?:102-103).

Las mujeres no deben fabricar carne de cañón, su acción directa no violenta, de resistencia heroica frente al sistema capitalista es la no cooperación con el sistema, la ‘huelga de vientres’, es decir la maternidad consciente y limitada.

La mujer debe conocer su cuerpo debe evitar que sus órganos sexuales determinen su explotación, deben luchar en contra de una

moral rancia que hace que la himenolatría determine la explotación de la mujer. El problema consiste en el hecho de que la mujer no es dueña de su propio cuerpo y tampoco quiere serlo:

La literatura, las religiones, la astucia masculina creó el cretinismo femenino que acepta y repite, gustosamente, las expresiones: bello sexo, reina, diosa, santa, ángel, sexo sentimental y tantas otras palabras creadas para apartar la razón femenina de otras razones de la vida. [...]. Palabras dulces, delicadas, tenues, envolventes, [...] pero la literatura y la religión olvidan que tales expresiones no consiguen anular la necesidad fisiológica que la naturaleza puso en los órganos destinados a la multiplicación de la especie.

Ángeles, diosas de carne y hueso, sin imponderables, pero con órganos exigentes como todos los de los demás animales. (Lacerda de Moura, ¿1936?:125).

María Lacerda sostiene que la mujer debe abandonar las reivindicaciones políticas y debe dedicarse a lograr e interiorizar la libertad sexual, aprender a elegir, comprender que las leyes las han hecho los hombres para ellos mismos. Cuando se haya emancipado económicamente por medio de su propio trabajo y se haya emancipado por medio de la libertad sexual se retornará a la época del Matriarcado que se entenderá como retorno a las leyes naturales.

La cuarta parte del ensayo se titula “Gregorio Marañón y ‘Tres ensayos sobre la vida sexual’”. La brasileña presenta la tesis del médico español que sostiene que toda la vida humana está influenciada por el sexo.

Según las teorías de Marañón, la mujer nace para ser madre, y su actuación social se da sólo en los casos en que pierda sus características femeninas. Entendiendo el trabajo femenino como ‘trabajo de emergencia’ se justifica el hecho de que el capitalista pague menos a los individuos de sexo femenino ya que su constitución física es inferior para el trabajo. Nuestra autora subraya la incoherencia de Marañón cuando, en el mismo ensayo, afirma como inevitable la adaptación social de la mujer primitiva. Fue efectivamente ella

quien cultivó los campos, hizo la cerámica, cosechó mientras el hombre cazaba. Según Lacerda, en sus tiempos la adaptación social de la mujer se puede observar cotidianamente en el campo, en las fábricas, en las minas, en las oficinas, lugares en los que las mujeres demuestran poder competir con los hombres. Sería oportuno por lo tanto establecer idénticos salarios por idéntico trabajo y no afirmar la inferioridad física de la mujer para justificar disparidades de tratamientos económicos.

Con ironía y sarcasmo ataca a Marañón:

Seguramente que, en su escrito Marañón se refería tan sólo a las muñecas de salón: ¿“Actividad de emergencia” el trabajo femenino? Lo será para las grandes damas de la sociedad elegante, y éstas se pueden contar con los dedos. En los medios campesinos y proletarios esta actividad de emergencia dura toda la vida y se transmite de generación en generación como una herencia, salvo en los casos en los que el descendiente pasa a desempeñar el papel de prostituta de calidad, para descansar... como el deportista”. (Lacerda de Moura, ¿1936?: 145)

Lo que no es natural para la brasileña es la adaptación social de la mujer al parasitismo. Cuando Marañón afirma que el trabajo es una función normal del organismo, no explica por qué éste no tiene que serlo también para las mujeres, lo que la autora considera una actividad de emergencia es la gestación. Afirmar, según ella, que la mujer debe ser madre ante todo, es afirmar la inferioridad de la mujer.

Marañón sostiene que la mujer está dotada de “virtudes de urgencia o emergencia” que le permiten una rápida adaptación en las dificultades para poder desempeñar gestiones ajenas a su actuación habitual. Dice Lacerda:

Si existen millones de mujeres que durante toda su vida ejercen tales “virtudes de emergencia”, en el trabajo forzado de esclavas del salario, de la labor doméstica y de la maternidad inconsciente parece que podemos afirmar que tales virtudes

de emergencia son características biológicas de la mujer. (Lacerda de Moura, ¿1936?:146).

“Antes de ser madre la mujer es mujer” (Lacerda de Moura, ¿1936?: 192) y son muchas las mujeres que, aun no siendo madres, se han dedicado a la lucha por la emancipación humana. No es justo querer forzar la biología a favor de un planteamiento o de unos deseos de los hombres porque la mujer ha demostrado su fuerza física y moral y su inteligencia. La mujer no es sólo un útero, no es un ser inferior porque no posee testículos, los hombres no pueden adaptar las leyes biológicas para intentar demostrar sus teorías:

La biología probó de manera irrefutable que en la psicología y en la fisiología femeninas hay un caudal enorme de energías que pueden, en el futuro, hacer de nuevo que la mujer sea equivalente al hombre en cuanto a vigor físico y en capacidad mental de adaptación a las circunstancias del medio ambiente. En cuanto a lo físico, todos sabemos que hay mujeres atletas que compiten con los hombres incluso estableciendo una diferencia muscular.

Por lo que atañe a la mentalidad ¿Cuántos hombres encontraríamos, incluso entre los inteligentes, que pudiesen parangonarse con una Staël, una Curie o una Isadora Duncan?”. (Lacerda de Moura, ¿1936?:193).

La cultura es fundamental en el proceso de emancipación y naturalmente en el ensayo no faltan críticas hirientes que se dirigen a los consejos de lecturas del médico a las mujeres. Maraión, en cambio aconseja “Vida” de H. Ford y como consejeros eternos los Libros Sagrados y la Biblia:

Señalar como consejeros eternos los Libros Sagrados y la Biblia me parece muy cristiano, muy español, muy moraliteísta, además de una solemne tontería. La Biblia es un arma de dos filos: sólo la entienden los espíritus absolutamente emancipados, las personas libres, las conciencias que pueden caminar sin necesidad de ninguna clase de muletas. Es muy difícil desenterrar a Cristo de las ruinas, escombros, basura

y escoria que la clorigalla amontonó sobre él en el Nuevo Testamento. (Lacerda de Moura, ¿1936?: 180).

Lacerda prefiere aconsejar textos de Drysdale, de Oscar Wilde, de Isadora Duncan, de Han Ryner, de Romain Rolland, convencida de que los problemas humanos interesan por igual a los dos sexos.

Es necesario afirmar la igualdad intelectual y distinguir la vida sexual de la vida individual. Lacerda explica que un hombre puede ser político, magistrado o payaso, una mujer puede ser cocinera, reina o traperera independientemente del sexo.

La voz de María Lacerda llega seguramente a través de la prensa y de los ensayos al mundo femenino español, el objetivo de su escritura, como ella misma afirma, es despertar las conciencias femeninas. Lo hace afirmando principios de emancipación pero también se atreve a atacar y a contrastar los razonamientos de uno de los más reconocidos intelectuales de la época. La mujer tiene que salir del sistema, no tiene que “balar junto al rebaño humano”, repitiendo esquemas y pensamientos masculinos, tiene que entender que la exaltación de la figura de la madre puede ser otra trampa que empujará otra vez a las mujeres al encierro dentro de las paredes domésticas. La mujer es apta para la lucha social y lo ha demostrado.

Concluye el ensayo con un llamamiento a las mujeres para que se dediquen a estudiar a fondo el problema humano ligado a la ley de población y a la maternidad consciente. Cuando la mujer lo haga se podrá volver al punto de partida y recomenzar una evolución más elevada.

Entonces [la mujer] se percatará de que no está en lo cierto Marañón y que mi afirmación de que “el problema humano es una cuestión sexual” le hará ver la vida desde otro plano, más bello y humano. Y entonces será posible alcanzar la felicidad. (Lacerda de Moura, ¿1936?: 200).

Para concluir el artículo podemos decir que sin la educación de la mujer, sin el conocimiento de su propio cuerpo y de su sexualidad, ésta continuará siendo manipulada por una sociedad

La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamerica

patriarcal a la que sólo le interesa como útero reproductor de mano de obra barata, que posibilite mantener las estructuras sociales creadas por y para la supervivencia del capital, representante del poder gobernante, su moral y sus normas; por lo tanto la querrela de las mujeres debe continuar viva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO Ana; RAMOS, María Dolores, *La modernización de España. (1917 – 1939). Cultura y vida cotidiana*. Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898- 1939)*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea, *Pensamiento científico y género en el primer tercio del siglo XX*, Univ. del País Vasco, Facultad de CC. Sociales y de la Comunicación, Leioa (Bizkaia) (1998), 16.11.2010, Disponible en Internet: <<http://www.euskomedia.org>>.
- BOTELLÁ LLUSIÁ, José, (intr.) *Revisión de la obra médica de Gregorio Marañón*. Ciudad Real, Puertollano, 2003, 17.11.2010, Disponible en Internet: <<http://www.fund-gregorio-maranon.com>>
- CAMPOAMOR, Clara, *La revolución española vista por una republicana*. Sevilla, Espuela de Plata, 2007.
- CAMPOAMOR, Clara, *Mi pecado mortal, el voto femenino y yo*. Madrid, Beltran, 1936.
- GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo, *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad*, Madrid, Reus, 1930.
- HUMBERT, Jeanne, “La reforma sexual” en *Estudios*, Valencia, n.72, agosto de 1929, pp.28-29.
- LACERDA DE MOURA, María, “La sujeción de la mujer y el prodominio religioso y capitalista” en *Estudios*, n. 121, Valencia, septiembre de 1933, pp.17-18.
- LACERDA DE MOURA, María, “Cuando el amor muere” en *Estudios*, n.127, Valencia, marzo de 1934, pp. 20-21.
- LACERDA DE MOURA, María, “¿Qué es el amor plural?” en *Estudios*, n.128, Valencia, abril de 1934, pp. 24-25.
- LACERDA DE MOURA, María, “La concepción ryneriana del amor. El amor plural frente a la camaradería amorosa” en *Estudios*, n. 129, Valencia, mayo de 1934, pp. 22-23.
- LACERDA DE MOURA, María, “La mujer nueva y la moral sexual” en *Estudios*, n. 130, Valencia, junio de 1934, pp. 23-24.

LACERDA DE MOURA, María, “La mujer nueva y la moral sexual. II” en *Estudios*, n. 131, Valencia, julio de 1934, pp. 22-23.

LACERDA DE MOURA, María, “Amor y libertad” en *Estudios*, n.132, Valencia, agosto de 1934, pp.18-19.

LACERDA DE MOURA, María, “Mussolini, las mujeres y neomalthusianismo” en *Estudios*, n.142, Valencia, junio de 1935, pp. 22-23.

LACERDA DE MOURA, María, *Amaos y no os multipliquéis*, Valencia, Biblioteca de Estudios, ¿1936?.

LITVAK, Lily, *Erotismo de fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosh, 1979.

LITVAK, Lily, *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Madrid, Santillana, 1993.

MARAÑÓN, Gregorio, *Amor, Conveniencia y Eugenesia: el deber de las edades: juventud, modernidad, eternidad*. Madrid, Historia Nueva, 1930.

MELLA, Ricardo, “Las dos Españas” en *La Protesta*, 23 de octubre de 1909.

MONTSENY, Federica, *La mujer, problema del hombre*. Barcelona, La Revista Blanca, 1932.

NASH, Mary, *Rojas, Las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Santillana, 2006.

NOVOA SANTOS, Roberto, *La indigencia espiritual del sexo femenino (Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer. Su explicación biológica)*, Valencia, F. Sampere y Compañía, 1908.

NOVOA SANTOS, Roberto, *La mujer, nuestro sexto sentido y otros esbozos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1929.

POCH Y GASCÓN, Amparo, *La vida sexual de la mujer. Pubertad, noviazgo, matrimonio*, Valencia, Col. Cuadernos de Cultura n. LVI, 1932.

ROBIN, Paul, *Generación voluntaria*, Barcelona, Biblioteca Salud y Fuerza, 1924.

SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía, “La cuestión femenina en nuestros medios”, en *Solidaridad obrera*, 15 de octubre de 1935.

TRADUCIR LA ESCRITURA DE MUJERES HOY: AUTORAS ITALIANAS CONTEMPORÁNEAS Y SUS TRADUCTORAS/ES ESPAÑOLAS/ES¹

Assumpta Camps
Universidad de Barcelona

I. TRADUCCIÓN Y GÉNERO

Es corriente hoy en día hablar de la inestabilidad del significado. Nos hemos acostumbrado a considerar que el significado no es un ente estable, sino una construcción que depende de las circunstancias, así como de los intereses y propósitos de quien o quienes lo producen. Rechazamos, en fin, que el significado se halle, sin más, en el texto. Sin embargo, esta misma posición antiesencialista no es tan común al hablar de la traducción con respecto al original, puesto que muchos parten de la visión común –y errónea– que asimila “diferencia” a “traición”. Pero, ¿no es acaso la traducción —toda traducción— una forma de lectura, y quizá, como alguna vez se ha dicho, la más profunda de las lecturas? Si, por una parte, la precedencia cronológica del original no presupone en modo alguno una superioridad jerárquica del mismo, por la otra, considerar la traducción una transformación que va en detrimento del original sería otorgar a éste un carácter similar al de texto sagrado. Para decirlo con las palabras de Borges, “el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (Borges 1989: I, 239). No existe, estrictamente hablando, un “original” al cual considerar como “origen” o inicio en absoluto. Desde la perspectiva de la que podríamos llamar la “poética de los borradores”, el estatus de la traducción requiere una nueva consideración: una revisión de

1) El presente ensayo se encuadra en el ámbito de la investigación realizada dentro del Proyecto de Investigación “La traducción en contextos plurilingües” (FFI2009-10896), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, cuyo Investigador Principal es la propia autora del mismo, Assumpta Camps.

la oposición tradicional entre original/reproducción que subyace a la jerarquización convencionalmente aceptada entre texto original y traducción. Si aceptamos la validez de los borradores de un texto –uno o varios–, ¿por qué no aceptar también la traducción como un “borrador” más del mismo texto, “ya que no puede haber sino borradores”? (ibíd., 239).

El escollo, como es sabido, lo constituye el autor, esa instancia que tradicionalmente confiere autoridad al texto original, y al que nos han acostumbrado a considerar el genial creador de la obra, sumo depositario del significado de la misma, más aún, del significado como tal. Sin embargo, desde los escritos de R. Barthes² y M. Foucault³ es habitual hablar de la muerte del autor, visto no ya como el principio de responsabilidad en la difusión del significado, sino como figura ideológica que acota la libertad de significación de un texto. El autor no precede al texto –¿su texto?–, no es quien lo firma, sino que pasa a ser una función del propio texto que organiza la interpretación del significado. El autor como función del texto, cuya firma reside en el Otro,⁴ no en el autor que lo escribe, nos sitúa en un contexto en el que el concepto tradicional de autoría entra en crisis, y, por consiguiente, también el de “original”. ¿Cómo afecta esta situación a la traducción? La crítica post-estructuralista ha contribuido y contribuye, en su cuestionamiento de elementos claves en la metafísica de la presencia que sustenta el pensamiento occidental, a la revisión del papel del traductor y de la traducción, permitiendo un terreno particularmente fértil en el pensamiento

2) Véase, por ejemplo, BARTHES, Roland. (1979). “From Work to Text”, en: HARARI, J.V. (ed.). *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. New York: Cornell University Press, 73-81.

3) FOUCAULT, Michel. (1979). “What is an Autor?”. En: HARARI, J. V. (ed.). *Op. cit.*, 141-160. También en: RABINOW, Paul (ed. y trad.). (1986). *The Foucault Reader*. Harmondsworth: Penguin, 119-120.

4) Véase el sentido de la “firma”, entre otros, en la conferencia de Derrida titulada “Otobiographies”, recogida en: DERRIDA, Jacques. (1988). *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation. Texts and Discussions with Jacques Derrida*. Lincoln-Londres: University of Nebraska Press.

contemporáneo sobre la traducción, a medio camino entre la teoría literaria, los estudios culturales, la hermenéutica, la Desconstrucción, los estudios de género y la crítica feminista, los estudios polisistémicos, la escuela de la manipulación, la transcreación, etc. Con el convencimiento de que no existe la estabilidad del significado, ni origen, ni telos, sino que “cada texto es un prefacio para otro” (Vidal 1998, 82), se supera el binarismo en el que se sustenta la oposición tradicional entre original, por un lado, y reproducción-traducción por el otro, privilegiando la diferencia (frente a la identidad), el suplemento (frente a la presencia), el margen (frente al centro). Para decirlo con las palabras del propio Derrida, hoy en día habría que “traducir de otro modo el concepto de traducción, traducirlo en sí mismo fuera de sí mismo” (Derrida 1989, 40).⁵

En este contexto, y partiendo de la base que el original no existe como objeto estable, cabe plantearse la imposibilidad de la demanda de “fidelidad” al original que tradicionalmente ha imperado en la traducción. Más aún, habrá que concluir que dicha demanda no es ideológicamente neutra, sino que responde a una idealización de un original inexistente como tal: es decir, presupone una idolatración del mismo.⁶

En efecto, la transferencia de un significado ausente como el que se observa en el proceso de traducción desde los parámetros post-estructuralistas, nos remite a la concepción de la traducción como simulacro –o como fetiche, en términos lacanianos–, que revela/oculta la pérdida de una plenitud de significado imaginaria (original) y su esencial condición incompleta (traducción).⁷

5) DERRIDA, Jacques. (1979). “Yo – el psicoanálisis”, en: DERRIDA, Jacques. (1989). “¿Cómo no hablar?” y otros textos. “*Anthropos. Suplementos*”, marzo 1989, p. 40. Véase también, sobre las posiciones traductológicas de Derrida, “Living On: Border Lines”, “Yo – el psicoanálisis”, “Carta a un amigo japonés”, “Ulises gramófono: el oui-dire de Joyce”, “Shibboleth”, “The Ear of the Other” y “Des tours de Babel”.

6) *Ibidem*, p. 123.

7) Sugerente, en este sentido, el análisis de Arrojo al contemplar al traductor “invisible” (es decir, “fiel”) en su matriz edípica, y a la traducción resultante como

El reconocimiento del vínculo entre lectura y traducción, así como el cuestionamiento de la originalidad del texto, se hallan bien presentes en el pensamiento de Derrida, para quien, como ya dijimos, el significado del texto acontece en el Otro y la traducción actúa como presencia diferida —en el espacio y en el tiempo— de una ausencia, que es el texto original no presente. En dicha “*différance*”, en la condición de “en lugar de” y, por tanto, de simulacro, que caracteriza a la traducción, ésta es siempre, necesariamente, secundaria y provisional, al igual que el signo, substituto a su vez de lo real. De ahí que para la Desconstrucción, la traducción revele su absoluta centralidad, más aún, se convierta en un paradigma del pensamiento contemporáneo, ejemplar, además, por su intento de superación de las dicotomías en las que se sustenta la metafísica de la presencia y el logocentrismo que la Desconstrucción combate. Es precisamente el cambio de signo de dicha “*différance*” (contrario a la tradicional condena de la “diferencia” con respecto al original, entendida como un atentado al mismo), donde se basa la supervivencia del texto que el pensamiento contemporáneo asigna a la traducción —a las traducciones— del mismo. Para Derrida, la traducción no es ni la vida, ni la muerte del texto, sino su supervivencia.⁸ Como también sostiene Shoshana Felman, aunque la traducción necesariamente “descanoniza” el texto de origen, sin embargo le ofrece a la vez la posibilidad de su supervivencia.⁹

En la traducción, por tanto, y dada la inestabilidad del significado original, se repite la condición de contingencia que hallamos siempre entre significante y significado. Lo que denominamos “original” se compone, en realidad, de un cúmulo de significados provisionales que dependen de la lectura del sujeto-

reflejo de la castración, en la relación con el binomio traductor/autor-padre (Ibidem, 122).

8) Véase, especialmente, DERRIDA, Jacques. (1979). “Living On: Border Lines”, en: BLOOM, H. et al. (eds.). *Deconstruction and Criticism*. New York: Seabury Press, 76-77.

9) FELMAN, Shoshana. (1989). “Paul de Man’s Silence”. en: “*Critical Inquiry*”, 15 (Summer): 741-742.

traductor. De ahí que nos tengamos que replantear, en contra de lo que tradicionalmente se considera, la posición autoral del traductor, de cualquier traductor, incluso del más pretendidamente “fiel” al texto de origen.

Hablar de traducción supone contextualizar un concepto que ha sufrido, a lo largo de los siglos, notables variaciones en su significado. ¿Qué se entiende por traducción? ¿Y por traducción literaria? ¿Qué entendemos por una “buena” traducción? La noción de traducción, aplicada al ámbito literario, empieza a perfilarse en el Barroco, entre 1620 y 1650 para ser más exactos, en Francia e Inglaterra. Es entonces cuando en el pensamiento sobre la traducción que elaboran algunos traductores de la época se empieza a concebir la traducción literaria como una categoría “diferente” de traducción, es decir, como un tipo de traducción que altera la tradicional relación de dependencia de todo texto traducido con respecto al original, subvirtiendo la primacía del autor(ía), aún plenamente vigente hasta entonces. En efecto, el discurso sobre la traducción desarrollado en el Renacimiento oscilaba entre un planteamiento pedagógico (orientado al aprendizaje de la gramática a través de la traducción, y centrado sobre todo en obras de carácter filosófico) y, por otro lado, un propósito que se encuadraba principal-mente en la *imitatio* de la retórica clásica (centrada en obras literarias principalmente). En ambos casos (sobre todo en el primero), la relación de la traducción con respecto al texto original, y del traductor con respecto al autor, concebido como *auctoritas*, es de clara dependencia del primero con relación al segundo (resulta muy ilustrativo, en este sentido, observar que en el discurso sobre la traducción en esos años ésta se nos presenta como exhumación de los tesoros ocultos de la tradición). Dicha posición, fuertemente jerarquizada, no sólo ilustra el respeto a la tradición clásica y el tratamiento que en el Humanismo se hace de las autoridades, sino que traduce la subordinación y la inferioridad de la copia (traducción) con respecto al original. Si bien es cierto que la *imitatio* renacentista abre ya las puertas a un planteamiento nuevo de la traducción literaria, lo cierto es que el discurso sobre la traducción muestra en el siglo XVI aún un predominio absoluto

del criterio de fidelidad y de la propiedad con respecto al original, anclado entre la traducción *ad verbum* o *ad sensum*.

La crisis del concepto de autor(ía) se afianza, en época más reciente, en la crítica post-estructuralista. Del mismo modo que el autor pasa a considerarse no ya un creador, sino un (re)intérprete de momentos intertextuales anteriores que preceden al texto (original), el concepto de autor(ía) adquiere una dimensión multipersonal, ya que, como sugiere Bloom, el texto no surge nunca *ex nihilo*. Y eso cuando no se contempla la autor(ía) como una simple función textual, creada por el propio texto, una función que ni lo precede ni es localizable fuera del mismo, es decir, como una figura ideológica e históricamente connotada, como apuntaba Foucault, que condiciona su lectura y su recepción. En cualquier caso, la transformación sufrida por la noción de autor(ía) afecta directamente a la traducción, a su estatuto y al discurso sobre la misma elaborado en la actualidad. Ya sea que consideremos, junto con Bassnett, la traducción como una operación de manipulación y construcción (nunca neutra) de significado respecto al texto original, que entendamos, con Derrida, dicha traducción como descodificación de un significado múltiple y errático, o que coincidamos con De Man en contemplarla como fragmento que revela, a su vez, la fragmentariedad de todo texto original, desestabilizándolo y desarticulando el original mismo y su lengua, en todos los casos y desde todas las posiciones que acabamos de mencionar nos veremos impelidos a examinar y revisar la relación existente entre sujeto traductor y autor(ía) –una relación que será de afinidad o no, de proximidad o no, de antagonismo o no–, a redefinir, en fin, el estatuto ontológico de la traducción y su tradicional posición subalterna, que hemos heredado como “natural”.

La metaforización de la traducción y el interés por la fidelidad/infidelidad en la misma obedecen a la preocupación, omnipresente en el mundo occidental, que suscita la oposición producción/reproducción, la cual otorga valor en la esfera cultural y cifra la originalidad y creatividad en términos de paternidad, autor(ía) y legitimidad. Dicha jerarquización preside la relación entre escritura

y traducción, original y texto traducido. Que la traducción es, tradicionalmente hablando, una actividad subalterna, no se le escapa a nadie que se haya dedicado profesionalmente a traducir, ni que sea temporalmente. Basta considerar como a menudo el traductor resulta completamente ignorado en la edición de la obra, y como la traducción no está casi nunca considerada en las historias de la literatura. O incluso, basta constatar como la traducción es una actividad académicamente infravalorada, y sin lugar a dudas mal pagada.

Si analizamos el discurso que el pensamiento sobre la traducción ha generado a lo largo de los siglos se aprecia, además, la fuerte sexualización a la que la traducción se ha visto sometida en múltiples ocasiones, en el pasado y en nuestros días. Como ya apuntábamos al principio de este prólogo, una de las más difundidas metáforas de la traducción literaria surge en el siglo XVII en torno a "*les belles infidèles*", expresión de Nicolas Pierrot D'Ablancourt particularmente lograda que juega con la aliteración entre adjetivo y sustantivo, y que en su extraordinaria fortuna revela uno de los aspectos claves en torno al tema que nos ocupa: la ansiedad (masculina) de la paternidad que preside toda relación entre texto original y traducción. Tal como se plantea en esta metáfora, la traducción puede ser bella o fiel, más aún: la traducción literaria es necesariamente infiel, mientras que el original no puede ser nunca acusado de infidelidad.

La sexualización de la traducción será igualmente muy evidente también en la Inglaterra del siglo XVII, particularmente en autores como por ejemplo Roscommon al tratar en sus escritos sobre traducción concretamente de paternidad y autoría. Algo parecido podemos decir a propósito de Thomas Francklin (ya en el siglo XVIII), cuando considera en sus escritos al traductor (hombre) como autor (hombre), interpretándolo como seductor del texto (mujer). Creatividad, autoría y actitud activa se asimilan, así pues, tradicionalmente a lo masculino, mientras que reproductividad, traducción y papel pasivo se asimilan a lo femenino. Una vez más, observamos como aquí, al igual que en la Francia de la primera

mitad del siglo XVII, la traducción adopta la posición de “*mistress*”, y es, sin lugar a dudas “infiel”.

El mismo proceso de “feminización” del texto traducido subyace a los planteamientos sobre la traducción expresados por William Cowper en su “Preface” a la traducción de la *Ilíada* de Homero. El tema se contamina con el de la legitimidad (de carácter tanto sexual como autoral) de la progenie, aspecto que cobra una nueva fuerza en Inglaterra (s. XVIII) y en Alemania (en el Romanticismo), al asimilar traducción a expansión colonial.¹⁰ El solapamiento entre la política de género y la política colonial es muy evidente en este proceso de colonización de Europa, que hallará en la traducción un terreno fértil de desarrollo. No hay más que recordar la violencia de las metáforas sexuales adoptadas por Thomas Drant (traductor de Horacio) al describir su proceso de traducción/ violación del texto original, “ineludible” para su incorporación a la literatura de llegada después de una “necesaria” depuración. Pero incluso sin llegar a este extremo que podríamos catalogar como un claro colonialismo conquistador (en el terreno textual y sexual), la metaforización a la que se ha visto sometida la traducción a lo largo de la historia revela fehacientemente la ansiedad sobre la paternidad (autoría/ autoridad) que rige tradicionalmente esta actividad. Ya sea que nos hallemos ante traductores “pietistas” (como los define justamente Serge Gavronsky al tratar sobre la ambivalencia de la estructura edípica que informa generalmente las opciones traductológicas tradicionales),¹¹ los cuales optan, como Roscommon, por una traducción posicional, que respeta la jerarquización patriarcal autor/ traductor; o bien que consideremos a los traductores “caníbales”, que apuestan por una traducción agresiva con respecto al original, reveladora de un deseo implícito de

10) A propósito de Roscommon, Th. Francklin y W. Cowper, véase STEINER, T. R. (ed.). (1975). *English Translation Theory 1650-1800*. Assen: Van Gorcum, especialmente, 77, 79, 113-114, y 135-6.

11) GAVRONSKY, Serge. (1977). “The Translator. From Piety to Cannibalism”, en “*Sub-Stance*”, n. 16 (1977): 53-62.

matar y usurpar al autor/padre¹², lo cierto es que resulta imposible, hoy por hoy, escapar a la dinámica patriarcal que informa el estatuto ontológico de la traducción, cultural e ideológicamente hablando, y que halla en las construcciones vigentes (o tan sólo establecidas) sobre el género una vía de representación privilegiada. Como ya apuntaba E. Said, la cultura es una representación imposible de abstraerse a las relaciones de poder y mostrarse bajo el prisma de una neutralidad política. Tampoco lo es la traducción.

Incluso en discursos más recientes sobre la traducción se pone de manifiesto, una vez más, la misma dialéctica. Un claro ejemplo de esto se puede hallar en G. Steiner, cuyo modelo ilustra la persistencia de la política tradicional sobre el original, y la lógica de la violencia en su interpretación de la operación traductológica entendida como posesión erótica del traductor (hombre) sobre el texto (mujer).¹³ Que la meta-forización de la traducción es sintomática de las relaciones de poder en la cultura occidental era ya evidente incluso en la revisión teórica sobre la traducción que surge en el pensamiento de Derrida en torno a la subversión implícita en el concepto de “*différance*” y la alteración del binomio original/copia o reproducción. Pero una vez más, se observa que la desconstrucción también recurre a la sexualización de la traducción empleando el género como marco conceptual para subvertir las nociones de mimesis, fidelidad y originalidad, y cuestionar así el criterio básico de equivalencia. No hay más que recordar la célebre metáfora derridiana del “*hymen*”, aplicada a la traducción, que evoca a la vez la virginidad y la

12) El modelo que libera la traducción de su carácter subalterno y secundario se halla analizado, por ejemplo, por Lori Chamberlain del siguiente modo: “Agressive translator who seizes possession of the ‘original’, who savours the text, that is, who truly feeds upon the words, who ingurgitates them, and who, thereafter, enunciates them in his own tongue, thereby having explicitly rid himself of the ‘original’ creator”. Chamberlain, Lori. (1992). “Gender and the metaphors of translation” en: VENUTI, Lawrence (1992). *Rethinking Translation. Discourse, Translation, Subjectivity, Ideology*. Nueva York: Routledge.

13) STEINER, George. (1975). *After Babel. Aspects of language and translation*. Nueva York: Oxford University Press.

consumación del matrimonio.¹⁴ La traducción adquiere, así pues, un estatuto ambiguo en Derrida, es a la vez original y secundaria, incontaminada y transgresora: traducción y texto original existen sólo en función del otro término del binomio, son deudores una del otro. La traducción, como señala Lori Charmberlain pasa entonces a ser considerada escritura, o mejor aún (re)escritura. No es tan sólo transcripción de un texto previo, sino producción creativa.

A partir de mediados de los 80 del siglo pasado, las nuevas aportaciones al estudio de la traducción realizadas desde posiciones feministas enfocan ésta como un acto hermenéutico, y destacan la condición de la mujer como productora de significado en este proceso, que no oculta su carácter político. La visibilización del traductor/a adquiere, desde esta perspectiva, una nueva dimensión ideológica, que a menudo no rehúye abiertamente la polémica, llevando a extremos las posiciones de la crítica post-estructuralista en varios aspectos relacionados con el cuestionamiento de la función autoral, los cuales afectan directamente a la relación autor/traductor y original/traducción. Las teorías feministas sobre la traducción no sólo se orientan a cuestiones como, por ejemplo, qué autoras se traducen y qué motiva su elección, quién las traduce y para qué público se traducen. También apuntan a elaborar estrategias que permitan acabar con el lenguaje sexista y subvertir los valores tradicionales que relegan cultural y socialmente a la mujer desde hace siglos. En su intento, una de las cuestiones que revisan más a fondo es la noción tradicional de equivalencia en la traducción, orientándose hacia una traducción claramente manipuladora, que incide directamente sobre el original. Desde estas posiciones, la práctica traductiva da lugar a una transformación crítica del texto ("*transformance*", en términos de Godard)¹⁵ que genera nuevo significado, a la vez que se produce

14) "[...] the hymen only takes place when it doesn't take place", es lo que está "entre", lo que nos coloca en la dialéctica del límite, entre la imposibilidad y la necesidad. Así también la traducción con respecto al original. Véase Derrida, J. "Des tours de Babel", en: GRAHAM, Joseph (ed.). (1985). *Différance in Translation*. Ithaca-London: Cornell University Press, 192.

15) GODARD, Barbara. (1988). "Transformations", en: HOMEL, David &

una interrelación entre traducción y escritura feministas. Traducir pasa a ser inevitablemente una operación subversiva, en la cual se adoptan una serie de métodos: la técnica de la suplementación (“*supplementing*”), la visibilización de la traductora a través de la incorporación de notas y/o prefacios (“*prefacing and footnoting*”), y el “*hijacking*” o, literalmente, el secuestro o apropiación del texto original con clara voluntad manipuladora. Otro de los aspectos en los que inciden es en la construcción del intertexto feminista en la transmisión literaria y cultural que se lleva a cabo siempre en toda traducción. Su intervención en este punto resulta también muy interesante, puesto que cuestiona los instrumentos culturales al uso, claramente anclados en posiciones masculinas: su ataque, por ejemplo, a los diccionarios, repertorios, glosarios..., así como al lenguaje, evidencia el dominio del intertexto masculino que ha oprimido y silenciado durante siglos al femenino.

Ya procedan de la escuela canadiense o de otros ámbitos, mayoritariamente anglófonos y francófonos, nombres como Barbara Godard, Sherry Simon, Gayatri Spivak, Susanne de Lotbinière-Harwood, Luise von Flotow, Lori Chamberlain o Suzanne Jill Levine, entre otros, como también Hélène Cixous, estrechamente vinculada a Derrida, son claves en este nuevo pensamiento sobre la traducción que surge a finales del siglo pasado desde las posiciones de la crítica feminista, y que resulta ineludible al considerar la querella de la mujeres en las últimas décadas.

La subversión de la jerarquización tradicional entre original y traducción, y la transformación de la actividad traductológica en una actividad productiva (y no reproductiva, y, como tal, secundaria) vincula estrechamente las posiciones de las escuelas traductológicas poscoloniales (como la brasileña) y las feministas

SIMON, Sherry (eds.). *Mapping Literature: The Art and Politics of Translations*. Montréal: Véhicule, pp. 49-51. Véase también: ---. (1990). “(Re) Appropriation as Translation”, en: “*Canadian Theatre Review*”, 64 (Fall): 22-31; ---. (1990). “Theorizing Feminist Discourse/Translation”, en: BASNETT, Susan & LEFEVERE, André (eds.). *Translation. History and Culture*. London: Frances Pinter, pp. 87-96; ---. (1991). “Translating (with) the Speculum”, en: “*TTR*”, 4, 2 (hiver): 85-12.

(como la canadiense). En ambos casos, se atenta contra la condición subalterna de la traducción, se reclama una absoluta visibilidad (que es equivalencia de su estatuto creador) del traductor, y se condena el antiguo criterio de “fidelidad” al original a través de la transgresión del texto original y la subversión de la autor(ía). Lo que reclaman ambas escuelas es el derecho a la paternidad, que otorga legitimidad al texto-traducción y equipara la traducción a la escritura al convertirla en escritura creativa. La traducción abandona su condición servil y se convierte en una práctica salvaje de apropiación del texto original, el cual es literalmente canibalizado (como puede observarse en el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade), devorado, asimilado.¹⁶ Se rompe, así, la antigua jerarquización autor/ traductor, la cual pasa a definirse en términos de colisión antropófaga, no exenta de violencia (la misma violencia que observábamos en las metáforas de carácter sexual aplicadas a la traducción), orientada a definir la relación con el autor y la literatura de origen como una transculturalidad de doble sentido (como propone la escuela brasileña) entre centro y periferia cultural en una etapa claramente poscolonial y posestructuralista. Como oportunamente señala Else Vieira,

The cannibalistic translational philosophy of nourishing from two reservoirs, the source text and the target literature, and, to the same extent, the reverse reading of translation operated by Benjamin and Derrida exposes a number of epistemological questions that traditional traductology is unfit to answer. Or, using Benjamin’s terms, traditional

16) En el mismo sentido, véase el prólogo del propio Augusto De Campos en: DE CAMPOS, Augusto (1978). *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva. En él afirma “A minha maneira de amá-los [os companheiros de espírito] é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quasi heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona” (DE CAMPOS, A., 1978: 7).

traductology demands a translation, a revision [...] if, in the cannibalistic philosophy translation becomes a two-way flow, the very terminology ‘source’ and ‘target’ becomes depleted. By the same token, the power relation between source and target, superior/inferior ceases to exist.¹⁷

Plantear la práctica traductológica como un modo de cuestionar la cultura dominante y las relaciones culturales de carácter colonial es, en realidad, lo que subyace a los planteamientos antropófagos de la escuela traductológica brasileña que hemos visto. Celebrar la traducción como escritura (traducción creativa o transcreación), y otorgar al traductor estatuto de creador significa mucho más que hacer visible al traductor en la traducción. Implica conceder a la transgresión textual una relevancia que si bien, por una parte, la rescata del carácter de “traición” (al texto original, al autor) tradicionalmente aplicado, como vimos, a la “traducción literaria”, por otro lado constituye una estrategia de subversión, desmitificadora del carácter eurocentrista de la tradición cultural que se ve así “antropofagizada” por el traductor e incorporada a la literatura de acogida.¹⁸ Una noción de la traducción que pone sobre la mesa hoy por hoy la exigencia, como sugería Else Vieira, de una “traducción” de nociones consideradas inamovibles en la traductología tradicional, a la luz de los planteamientos posestructuralistas y poscolonialistas, y de las nuevas realidades culturales en un mundo cada vez más globalizado en el que la multiculturalidad se hace constantemente presente.

17) BASSNETT, Susan (1993). *Comparative literature: a Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 155. Véase también VIEIRA, Else (1999). “Liberating Cannibals: readings of Antropofagia and Haroldo de Campo’s poetics of transcreation”, en: BASSNETT, S. & TRIVEDI, H. (eds.). *Post-colonial translation: theory and practice*. London: Routledge.

18) GODAYOL, Pilar (2000). *Espais de frontera. Gènere i traducció*. Vic: Eumo editorial.

II. LA POLÍ·TICA DE TRADUCCIÓN Y LA CUESTIÓN DE GÉ·NERO: A PROPÓ·SITO DE LA LITERATURA DE LAS AUTORAS ITALIANAS CONTEMPORÁ·NEAS

Las escritoras italianas son aún hoy en día en gran medida unas grandes desconocidas, y la traducción de sus obras, esporádica y reciente en el tiempo, concentrada mayoritariamente en la etapa posterior a los años 90 del siglo XX. El desconocimiento de su obra es doble: en parte, hace referencia a la colocación de la obra de estas escritoras en el conjunto de la producción literaria italiana contemporánea; y, en parte, concierne a la mayor o menor relevancia de sus obras en el conjunto de la producción de una determinada autora. En el primer caso, observamos que se han ignorado autoras italianas sin duda importantes, a menudo por criterios estrictamente comerciales, mientras que se han privilegiado otras autoras por el simple hecho de haber constituido éxitos de ventas en Italia. En el segundo caso, en cambio, se aprecia que la elección en el conjunto de la producción de una determinada autora no siempre responde a criterios literarios y refleja un conocimiento profundo de su obra, sino que, por el contrario, se imponen otros condicionantes, produciéndose importantes lagunas en el repertorio traducido, las cuales, como ocurrió en el pasado, con los años (y décadas) a veces se van completando, al menos parcialmente, cuando una autora consigue consolidarse, o bien –desgraciadamente– a menudo en el momento de su fallecimiento.

En el contexto catalán, por otra parte, nos hallamos con una industria editorial desde hace décadas muy volcada a la producción de traducciones, y que se orienta tanto al mercado en catalán como en castellano. Sin embargo, a menudo la política editorial del sector en lo concerniente a la traducción ha diferido notablemente en una lengua u otra, si bien es cierto que en los últimos tiempos se ha impuesto una tendencia según la cual se encuentran las traducciones de una misma obra en catalán y en castellano, lanzadas de manera simultánea.

Si comparamos el elenco de traducciones de obra italiana contemporánea de la segunda mitad del siglo XX publicada en nuestro país en una y otra lengua constataremos las importantes diferencias, y significativas lagunas en el subsistema de la literatura traducida en catalán.¹⁹ Son muchos los autores italianos de esos años que sólo se presentan en traducción al castellano en los años anteriores al cambio de siglo: N. Ammaniti, A. Arbasino, N. Balestrini, S Benni, P. Capriolo, E. Cavazzoni, C. Covito, N. Ferrucci, A. Giuliani, R. Loy, C. Llera, G. Manganelli, G. Pontiggia, S. Vassalli, P. Volponi o A. Zanzotto. Y si bien es cierto que en alguno de los autores mencionados (Capriolo, Ferrucci, Giuliani, Llera y Zanzotto, por ejemplo) dichas traducciones se producen fuera del ámbito catalán, en todos los demás casos, abundan las traducciones de las obras de dichos escritores italianos producidas por editoriales catalanas aunque en castellano, a menudo con varios títulos traducidos, e incluso con varias ediciones de los mismos, de un modo que resulta incomparable, en el número, con las traducciones al catalán de dichos autores producidas por las mismas editoriales catalanas. Solo en un par de casos (E. De Lucca y E. Palandri) se observa que se ha dado a conocer a dichos autores exclusivamente a través de la traducción catalana. Mayoritariamente las traducciones de los autores estudiados se presentan por parte de editoriales de Barcelona, y tan sólo en algún caso de Valencia (Edicions Alfons el Magnànim), ya sea con ediciones al catalán (Dacia Maraini)²⁰ o al castellano (Giorgio Manganelli).²¹ Grijalbo-Mondadori, Seix Barral, Planeta-De Agostini, Anagrama, RBA Editores, Península, Plaza & Janés, Muchnik, Lumen, Thassàlia, Destino, Tusquets, Noguera,

19) La investigación básica sobre la que se basan las conclusiones que aquí se exponen se centra en la segunda mitad del siglo XX, hasta 2002, por razones de tiempo. En el futuro está previsto continuar la investigación completando los datos que aquí se aportan en el Apéndice.

20) MARAINI, Dacia. (1992). *Dones meves*, trad. Antoni Arca. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

21) MANGANELLI, Giorgio. *Experimento con la india*, trad. Ebe Flamini. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim

Montesinos editores, y a mucha más distancia Versal, Editorial Mateu, Circe Ediciones, Crítica, Ultramar, Editorial Prensa Ibérica, son algunos de los sellos editoriales responsables de la ediciones de estas traducciones del italiano al castellano producidas en Barcelona. Y en lo concerniente al catalán, mencionaremos a Edicions 62, Columna, Proa, Editorial Barcanova, Laia, La Magrana, Empúries, Edicions del Mall, Edicions Eumo, La Galera, Quaderns crema, Icària editorial o Edicions de L'Eixample, principalmente. Fuera ya del ámbito barcelonés, se imponen Ediciones Siruela, Alfaguara, Editorial Debate, Espasa-Calpe, Alianza Editorial, Visor, Temas de hoy o Editorial Ciudad Nueva de Madrid; y en menor medida, Amaranto editores de Pozuelo de Alarcón, o Amaru Ediciones de Salamanca. En Valencia, destacan la Editorial Pre-textos, Alfons el Magnànim o Eliseu Climet Ed., y completan el elenco Edicions del Bullent de Picanya, y Pamiela de Pamplona.

Con todo, la producción de traducciones en Barcelona, en esos años, es de manera abrumadora mayoritariamente en castellano. ¿Cuál es la presencia de la mujer en este contexto? ¿Cuál su intervención en el proceso de transmisión de la literatura italiana en nuestro país? Aquí caben dos consideraciones: una se refiere al análisis de las autoras italianas traducidas en este periodo; y la segunda a la elección de un traductor o traductora para llevar a cabo dicha operación.

Empezaremos por el segundo de los puntos mencionado. En lo concerniente al proceso de transmisión, y a pesar de que las traductoras son abundantes en número, lo cierto es que mayoritariamente la producción italiana que aquí nos ocupa se ha dado a conocer sobre todo por parte de hombres. La decisión es una prerrogativa de los editores, como sabemos, asimismo mayoritariamente hombres. Este aspecto, que afecta directamente a la toma de decisiones editoriales, y, consecuentemente, a la producción final de traducciones, y a la imagen de una literatura, un autor y una obra en el extranjero, debiera contar con una mayor atención, a nuestro modo de ver. Aquí nos limitaremos a apuntar algunas consideraciones elementales en lo que concierne a la transmisión de

la literatura italiana contemporánea (de la segunda mitad del siglo XX) en nuestro país, a la espera de futuros desarrollos.

En la línea de lo que apuntábamos arriba, y en lo concerniente a las traductoras de obra italiana en castellano, por ejemplo, destacan los siguientes nombres: **M^a Ángeles Cabré** (con una novela de Ammaniti traducida en 1998); **Angelina Gatell** y **Silvia Gaspar** (ambas con un título de S. Benni, en 1987 y 1991 respectivamente); **Juana Bignozzi** (con una novela de L. Cardella en 1990); **Gabriela Sánchez-Ferlosio** y **Marina Pino** (cada una con una novela de E. Cavazzoni, publicadas en 1990 y en 1998 respectivamente), y la primera además con otro título de L. Malerba en 1983; **Celia Filipetto** (con una novela de C. Cerati en 1996, otra de G. Culicchia en 1999, y otra más de S. Tamaro en 1995); **Esther Benítez**, **Ana Poljak** y **Pilar Rodríguez** (cada una con una novela de V. Consolo, traducidas en 1979, 1997 y 2001 respectivamente), y la primera además con otro título de M^a Teresa Di Lascia del 1996, otro de P.P. Pasolini en colaboración con A. Méndez y uno de Elsa Morante en 1991; **Carmen Artal** (con una novela de C. Covito en 1994, otra de A. De Carlo en 1987, otra más de C. Samona en 1983, y dos títulos más de S. Vasalli en 1991 y 1993); **M^a Antonia Merini** (con un título de G. Culicchia en 1997); **Eulàlia Purty** y **Mónica Monteys** (cada una con un título de A. De Carlo, en 1989 y 2001 respectivamente); **Liliana Piastra** y **Beatriz Alonso** (ambas con una novela de L. De Crescenzo publicada en 1987); **Pilar Giralt** (con otro título del mismo autor de 1997); **M^a José Joular** y **Teresa Clavel** (ambas con un título de F. Duranti, en 1987 y 1991 respectivamente); **Anna M^a Moix** y **Ana Becciú** (con un título de N. Fusini publicado en colaboración en 1998, y otro de S. Vinci en 1999); **Pilar Gómez Bedate** y **Carmen Martín Gaité** (con 3 y 2 títulos de Primo Levi, respectivamente, publicados todos ellos en los años 80, y la segunda además con dos de N. Ginzburg en 1989 y 1996, respectivamente); **Mercedes de Corral** (con una novela de Ginzburg en 1989 y otra de M. Lodoli en 1993); **Elena Amo**, **Alexandra Torelli** y **Flavia Company** (cada una con un título de L. Malerba, publicados entre los años 80 y principios de los 90, y la

primera además con otro de Fenoglio, aunque ya en 2004); al igual que **M^a Dolores Valencia**, también con una novela de Fenoglio traducida en 2006; **Isabel Castelló** (con una novela de R. Pazzi de 1991); **Carla Matteini**, **Elena de Grau** y **Delfina Muschietti** (la primera con dos títulos de P.P. Pasolini, y las otras dos ambas con un título del mismo autor, todos ellos publicados entre principios de los años 80 y finales de los 90); **Roser Berdagué** (con una novela de G. Rugarli en 1991); **Romana Baena** (con dos títulos de P. Capriolo de finales de los años 90); **María Borràs**, **Asun Balzokla** e **Inmaculada Pastor** (cada una con una novela de S. Tamaro en 1997, 1996 y 1999 respectivamente); **Carmen Marchante** (con una novela de U.I. Tarchetti en 1991); **Isabel Cervelló** (con un título de G. Bompiani en 1994); **Manuela Piazza** y **Marian Diéguez** (cada una con un título de B. Pitzorno, en 1989 y 1988 respectivamente); **Silvia Querini** con otro de Zocchi en 1997; y M^a Antònia Oliver con una novela de Ginzburg (en castellano y en colaboración) traducida en 1974.

En lo concerniente al catalán, recordaremos a **Anna Castells** (con una obra de G. Bompiani de 1996); **Mercè Canela** (con varias obras de Baricco publicadas en 1997 y 1998); **Mercè Ubach** (con una novela de L. Cardella en 1991, otra de M. Lodoli en 1993, otra más de P.V. Tondelli en 1991, y otra de P. Chendi en el 2000); **Beatriu Cajal** (con dos títulos de B. Pitzorno, en 1997 y 2001 respectivamente); **Carme Arenas** (con dos títulos de G. Culicchia en 1996 y 2000, otro de M^a Teresa Di Lascia en 1996, y otro más de F. Duranti en 1993); **Fina Figuerola** (con una novela de A. De Carlo en 1987 y otra de N. Ginzburg en 1990); igual que **Mercè Trullén** (con otro título de N. Ginzburg en 1989); **Anna Casassas** (con una novela de L. De Crescenzo en 2000 y otra de S. Tamaro en 1999); **M^a Aurèlia Campmany** (con varios títulos de obras italianas, traducidos todos ellos entre 1965 y 1967, a saber: un Calvino y un Pavese, ambos en 1965, dos Pratolini en 1965 y 1966, un Cassola y un Vittorini en 1966, y una novela de P.P. Pasolini en 1967); **Isabel Paya** (con un título de U.I. Tarchetti en 1996); y, por último, quien escribe, es decir, **Assumpta Camps** (con una novela

de Busi en 1992; otra de Consolo en 1989; dos de Sciascia, en 1987 y 1988 respectivamente, y tres títulos de S. Tamaro en 1995, 1996 y 1997).

Algunas de las traductoras mencionadas presentan una trayectoria más dilatada que otras, y, como se podrá comprobar, son bastantes las que arrojan un buen número de traducciones. Varias se han acabado dedicando profesionalmente a la traducción, mientras que otras, a lo largo de los años, lo han ido dejando en favor de otras actividades, sin duda mejor remuneradas. En algunos casos, su labor se orienta exclusivamente a traducir del italiano, mientras que en otros, son traductoras que aparecen recurrentemente en los mismos años también en la traducción desde otras lenguas, aunque no siempre trabajando para las mismas editoriales. Pero, siendo como son abundantes en número y en producción, su aportación a la traducción de obra italiana contemporánea es significativamente menor a la realizada por los traductores en los mismos años. No solo eso, también su producción se orienta, generalmente, a títulos con un menor índice de ventas.

Ciertamente, la relevancia del género en el proceso de transmisión de una obra literaria no es un tema baladí, y convendría emprender un estudio pormenorizado de las operaciones traductoras llevadas a cabo por dichas traductoras en cada caso, especialmente en textos originales particularmente marcados en cuanto a las cuestiones de género, y en autoras significadas en cuestiones reivindicativas. Tampoco es un tema menor el estudio de la presentación de las traducciones de la obra de las escritoras -en nuestro caso, italianas, pero el asunto es perfectamente extrapolable a otras literaturas-, y su inserción en el sistema de acogida. En este sentido, un aspecto a tener muy en cuenta es la colección en la que la literatura escrita por mujeres se da a conocer en traducción, y la relevancia de dicha colección en la literatura de acogida, o, por decirlo de otro modo, el prestigio y el impacto potencial de la misma. Por ejemplo, no es lo mismo dar a conocer una obra en una colección infantil,²² o en una

22) Por ejemplo, BENNI, S. (1987). *Los maravillosos animales de Extrañalandia*,

con una importante difusión, como “Ancora & Delfin” de la Editorial Destino,²³ o bien en “Panorama de Narrativas” de Anagrama.²⁴ Como tampoco es lo mismo presentarla en una colección general, o en una específicamente dedicada a la literatura de mujeres, como “Femenino Lumen”,²⁵ o bien -en catalán- “Espai de dones”,²⁶ de Edicions de l’Eixample de Barcelona. La inserción de una obra en una colección le confiera un sello: constituye una interpretación previa de la misma, que anticipa una serie de significados en el lector y condiciona la imagen que se éste crea de esa obra o ese/a autor/a, a la vez que condiciona su distribución e impacto en la literatura receptora. Desde este punto de vista, ¿es positiva la existencia de colecciones “femeninas”? ¿Cómo afecta este hecho a la difusión de la obra de las autoras presentadas en traducción? Hay que tener presente que para la mayoría de los lectores, el acceso a la obra y al autor se realiza exclusivamente a través de la traducción y del filtro que ésta comporta. Por otra parte, en la mayoría de los casos, sino en todos, el conocimiento de la lengua y de la literatura de origen que tienen dichos lectores es prácticamente nulo. El filtro que constituye la operación traductora no es nunca ni neutro ni aséptico, por lo que conviene prestar mucha atención a este aspecto, a menudo olvidado en los repertorios bibliográficos y otros estudios de esta naturaleza, no siempre todo lo rigurosos y perspicaces que debieran ser.

trad. Angelina Gatell. Barcelona: Aliorna (Col. “Joven singular”); o bien, MALERBA, L. (1993). *Cuarenta historias de bolsillo*, trad. Elena Amo. Madrid: Espasa-Calpe (Col. “Austral Juvenil”).

23) De CARLO, A. (1987). *Macno*, trad. Carmen Artal. Barcelona: Destino (Col. “Ancora & Delfin”).

24) FUSINI, N. (1998). *Su boca más que nada prefería*, trad. Ana M^a Moix & Ana Becció. Barcelona: Anagrama (Col. “Panorama de narrativas”).

25) COVITO, C. (1994). *La suerte de la fea*, trad. Carmen Artal. Barcelona: Lumen (Col. “Femenino Lumen”).

26) DURANTI, F. (1993). *Última escriptura*, trad. Carme Arenas. Barcelona: Edicions de l’Eixample (Col. “Espai de dones”).

Pasemos ahora a considerar el primer punto que planteábamos arriba: el análisis de las autoras italianas traducidas al catalán y al castellano, en el arco temporal que nos hemos cifrado y con referencia a la producción literaria contemporánea de la segunda mitad del siglo XX. En el corpus que hemos confeccionado, saltan a la vista dos cosas: **1)** el número significativamente mayor de autores italianos traducidos, respecto a las autoras traducidas; y **2)** la disparidad entre traducción al castellano y al catalán, incluso por parte de una misma editorial. En cuanto a las autoras traducidas, hallamos a Gina Basso, Ginebra Bompiani, Patrizia Cavalli, Patrizia Chendi, Alba De Céspedes, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, Bianca Pitzorno, Simona Vinci, Chiara Zocchi, Paola Capriolo (sólo en castellano), Laura Cardella, Carla Covito (sólo en castellano), Francesca Duranti, Oriana Fallaci, Nadia Fusini (sólo en castellano), Rosetta Loy (sólo en castellano), Carmen Llera (sólo en castellano), Dacia Maraini, o Susanna Tamaro (en catalán y en castellano). Incluso cuando dichas autoras se presentan en ambas lenguas, las ediciones en una y en otra se decantan indefectiblemente por la traducción en castellano en numerosísimas ocasiones. Centrémonos, por ejemplo, en cuatro casos paradigmáticos de lo que estamos diciendo: Francesca Duranti, Dacia Maraini, Susanna Tamaro y Oriana Fallaci.

La traducción de obras de narrativa es sin duda el apartado más abundante en el subsistema de la literatura traducida, también en lo concerniente a la producción italiana, y, huelga decirlo, a la escritura de autoras italianas. Con todo, en este apartado, caben diferenciaciones notables, que hacen referencia, principalmente, al carácter de éxito de ventas que haya alcanzado una determinada obra o autora. No es necesario decir que las traducciones de *best-sellers* ocupan el lugar más destacado en esta lista. En este apartado sobresale por encima de cualquier otra escritora –en términos absolutos–, Susanna Tamaro, que gozó de un éxito sin precedentes en Italia en los años 90. La historia de la traducción de las obras de Tamaro se ha visto a menudo muy infatuada. Ésta no sigue el orden cronológico de sus títulos, sino que fue la publicación de *Va' dove ti porta il cuore* lo que actuó como catalizador que dio lugar a

múltiples traducciones publicadas con posterioridad (especialmente de sus obras anteriores, las cuales habían pasado casi completamente desapercibidas). A partir de ese momento, la traducción del conjunto de su producción se dispara y se suceden a gran velocidad publicaciones originales y traducciones, castellanas y catalanas de la misma; un proceso que parece haberse ralentizado últimamente, en gran parte por los fracasos de los últimos títulos.

La situación es muy diferente en el caso de otra escritora italiana, también autora de *best-sellers*. Nos referimos a Oriana Fallaci, que cuenta con múltiples ediciones en traducción castellana, pero con tan sólo un título traducido al catalán.²⁷ Una explicación de este hecho puede ser la transformación que ha experimentado el mundo editorial catalán en los últimos años. Si bien recientemente se observa una clara tendencia a seguir las leyes de mercado, en el pasado fueron prioritarias consideraciones de otra índole, más propias de una industria aún fuertemente artesanal. Fallaci no mereció atención en catalán en las décadas anteriores, a pesar de su indiscutible presencia en el panorama italiano en su época, y todo ello entendemos que por dos motivos fundamentalmente: porque era una escritora (el índice de escritoras italianas traducidas al catalán antes de los años 90 es bajísimo, casi inexistente), y en segundo lugar porque era una escritora precisamente de *best-sellers*. Resulta obvio lo que se desprende de la comparación entre Fallaci y Tamaro, escritoras italianas que pertenecen a dos generaciones diferentes, ambas con índices de venta muy altos, pero con una distribución muy distinta en nuestro país.

El caso de Fallaci nos introduce en otro tema que nos concierne aquí: el de una escritura de mujeres de carácter reivindicativo. A este respecto, recordaremos que algunos títulos suyos como *El sexo inútil*, se presentaron en colecciones con este sello, como “Feminismo. Situación de la mujer” de Ed. Mateu. Sin embargo, la mayor parte de sus obras se vieron traducidas por traductores,

27) FALLACI, Oriana (1992). *Inshallah!*, trad. de Antoni Vicens. Barcelona: Plaza & Janés. Reeditada por Círculo de Lectores, Barcelona 1992.

y no por traductoras. Corrían los años 70, y nos hallábam·os en las postrimerías del franquismo, una etapa muy anterior a lo que sucedió años más tarde, cuando la producción literaria de las escritoras italianas irrumpió con fuerza en nuestro país. Algunas de las obras de Fallaci traducidas en la primera época fueron rescatadas entonces, y reeditadas en los años 90. Pero, curiosamente, sólo se dio a conocer Fallaci en catalán a través de un título nuevo y poco significado en este aspecto, como es *Inxal·là* (1992), perteneciente a su última etapa.

Recordaremos que, en el apartado de los éxitos de ventas, destacó por entonces una cierta literatura de reivindicación que gozó de condiciones similares a las observadas a propósito de los *best-sellers*, como también de una fama tan meteórica cuanto efímera. Nos referimos, por ejemplo, a la obra de Laura Cardella, y muy especialmente a *Volevo i pantaloni*, título que se impuso a principios de los años 90.²⁸ Sin embargo, autoras mucho más destacadas, y reconocidas en Italia como feministas, como por ejemplo Dacia Maraini, por poner un nombre, se han visto ignoradas sistemáticamente por las editoriales catalanas, a pesar de la originalidad de su obra y de su presencia, bastante abundante, en castellano, donde se cuentan una cantidad nada despreciable de ediciones diferentes, todas ellas publicadas, por cierto, por editoriales barcelonesas (Plaza & Janés, Seix Barral o Lumen), en colecciones de notable difusión, como “Biblioteca de Bolsillo” o “Biblioteca Breve” de Seix. La presentación de la obra de esta autora por parte de Lumen oscila: si bien coloca un título en una colección claramente identificada como femenina -“Femenino Lumen”-,²⁹ otro lo presenta, el mismo año, en otra colección de

28) CARDELLA, Laura. (1990). *Volia dur els pantalons*, trad. Mercè Ubach. Barcelona: Columna edicions. También consta como ---. (1991). *Volia dur els pantalons*, trad. [Enric Fontvila]. Barcelona: Columna edicions (“Columna jove”, nº 60). Reeditada en 1996.

---. (1992). *El món de Laura*, trad. [Enric Fontvila]. Barcelona: Columna edicions.

29) MARAINI, Dacia. (1998). *Isolina, la mujer descuartizada*, trad. de Enrique

un signo muy diferente -“Pocas palabras”.³⁰ Mencionaremos que el mismo título se verá recuperado poco después por Planeta-De Agostini, presentándolo, en esa ocasión, dentro de una colección nuevamente marcada en cuanto al género: “Escritoras de hoy”.³¹ En catalán, en cambio, Maraini tan sólo consta con un pequeño volumen de poesías: una obra, por cierto, no muy representativa de su producción literaria. Por si esto fuera poco, se trata de un volumen que se dio a conocer en una edición de escasa difusión.³²

Y ¿qué decir de Francesca Duranti? La autora, a pesar de que no podemos incluirla en el apartado de los *best-sellers*, cuenta con un número significativo de ediciones en castellano y en catalán, publicadas entre mediados de los años 80 y en los años 90. Sin embargo, su presentación es significativamente distinta en una y otra lengua. La mayoría de títulos no se corresponden, excepto *Final feliz - Final feliç* -traducidos en ambas lenguas, en 1987 (en castellano, por la editorial Versal de Barcelona) y en 1990 (en catalán, por la Editorial 3 i 4 de Valencia)-, y *La niña - Francesca* (en catalán, en 1996), traducción de *La bambina*. Los demás títulos, como decíamos, difieren, como difieren también las editoriales: en castellano, pasamos de Seix Barral a Noguer, mientras que en catalán la traducción de sus obras corre casi exclusivamente a cargo del sello 3 i 4 de Valencia, y de uno de sus traductores preferidos: Francesc Mira. No es hasta algo más tarde cuando una pequeña editorial de Barcelona, Edicions de l'Eixample, pasa a adquirir los derechos de traducción de *Última escriptura*, presentando a Duranti en 1993 dentro de -una vez más- una colección femenina: “Espai de dones”, hasta que tres años después, fue la ya desaparecida editorial Bruguera quien cogió el relevo.

Ortenbach. Barcelona: Lumen.

30) MARAINI, Dacia. (1998). *Dulce de por sí*, trad. de A. Pentimalli. Barcelona: Seix Barral.

31) *Ibíd.* Barcelona. Planeta-De Agostini 2001.

32) MARAINI, Dacia. (1992). *Dones meves*, trad. Antoni Arca. València: Institució Alfons el Magnànim (“Poesía”, nº 15).

En conclusión, siendo capital como es la cuestión de género en el estudio de la traducción y de la transmisión de una literatura extranjera, queda aún mucho camino por recorrer en la difusión de las escritoras italianas contemporáneas, e importantes aspectos por estudiar detalladamente en lo concerniente al papel de las traductoras en este proceso. Mucho se ha avanzado en el conocimiento de este tema desde mis inicios como investigadora y como traductora. Sólo espero que a medio plazo -el largo plazo queda cada vez más vetado en mi caso- pueda continuar viendo avances significativos en esta materia. Sin duda la labor de este grupo, e iniciativas como las que nos hoy acogen, contribuirán en gran medida a que esto sea así.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland, "From Work to Text". En: HARARI, J.V. (ed.). *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, New Cork, Cornell University Press, 1979, 73-81.
- BASSNETT, Susan, *Comparative literature: a Critical Introduction*, Oxford, Blackwell, 1993.
- CAMPS, Assumpta, "La traducción de la literatura italiana en la segunda mitad del siglo XX". En: GONZÁLEZ, V. *La filología italiana ante el nuevo milenio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, pp. 75-82.
- CHAMBERLAIN, Lori, "Gender and the metaphors of translation". En: VENUTI, Lawrence, *Rethinking Translation. Discourse, Translation, Subjectivity, Ideology*, Nueva York, Routledge, 1992.
- DE CAMPOS, Augusto, *Verso, reverso, controverso*, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- DERRIDA, Jacques, "Yo – el psicoanálisis". En: DERRIDA, Jacques, *¿Cómo no hablar?* y otros textos. En: "Anthropos. Suplementos", marzo 1989, p. 40.
- . "Living On: Border Lines". En: BLOOM, H. et al. (eds.), *Deconstruction and Criticism*, Nueva York, Seabury Press, 1979, 76-77.
- . "Des tours de Babel". En: GRAHAM, Joseph (ed.), *Différance in Translatio*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1985, 192.
- . *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation. Texts and Discussions with Jacques Derrida*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1988.
- FELMAN, Shoshana, *Paul de Man's Silence*. En: "Critical Inquiry", 15 (Summer), 1989, 741-742.
- FOUCAULT, Michel, "What is an Autor?". En: HARARI, J. V. (ed.), *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, New Cork, Cornell University Press, 1979, pp. 141-160. También en: RABINOW, Paul (ed. y trad.), *The Foucault Reader*, Harmondsworth, Penguin, 1986, pp. 119-120.

- GAVRONSKY, Serge, *The Translator. From Piety to Cannibalism*. En: "SubStance", n. 16 (1977): 53-62.
- GODARD, Barbara, "Transformations". En: HOMEL, David & SIMON, Sherry (eds.), *Mapping Literature: The Art and Politics of Translations*, Montréal, Véhicule, 1988, pp. 49-51.
- . "(Re) Appropriation as Translation". En: "Canadian Theatre Review", 64 (Fall), 1990, 22-31.
- . "Theorizing Feminist Discourse/Translation". En: BASNETT, Susan & LEFEVERE, André (eds.). *Translation. History and Culture*, London, Frances Pinter, 1990, pp. 87-96.
- . "Translating (with) the Speculum". En: "TTR", 4, 2 (hiver), 1991, 85-121.
- GODAYOL, Pilar, *Espais de frontera. Gènere i traducció*, Vic, Eumo editorial, 2000.
- JILL LEVINE, Suzanne, *Translation as Sub(Version): On Translating Infante's "Inferno"*. En: "Sub-stance", 42, 1983, pp. 85-94.
- LOTBINIÈRE-HARDWOOD, Susanne de, *Re-BELLE et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin. The Body Bilingual. Translation as Rewriting in the Feminine*, Women's Press/ les éditions du remue-ménage, 1991.
- SIMON, Sherry, *Gender in Translation*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996.
- SPIVAK, Gayatri, "The Politics of Translation". En: ---. *Outside in the Teaching Machine*, Londres-Nueva York, Routledge, 1993.
- STEINER, T. R. (ed.), *English Translation Theory 1650-1800*, Assen, Van Gorcum, 1975.
- STEINER, George, *After Babel. Aspects of language and translation*, Nueva York, Oxford University Press, 1975.
- VIDAL, M^a Carmen África, *El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1998.
- VIEIRA, Else, "Liberating Cannibals: readings of Antropofagia and Haroldo de Campo's poetics of transcreation". En: BASSNETT, S. & TRIVEDI, H. (eds.), *Post-colonial translation: theory and practice*, Londres, Routledge, 1999.

APÉNDICE

A continuación presentamos el repertorio de traducciones de obras contemporáneas italianas de la segunda mitad del siglo XX escritas por mujeres, publicadas en España, en catalán y en castellano.

Bompiani:

a) Castellano: *Viejo cielo, nueva tierra*, trad. de Isabel Cervelló. Barcelona: Lumen (“Femenino singular”), 1994.

b) Catalán: *Via terra*, trad. Anna Castells. Barcelona: Editorial Cruïlla (“El vaixell de vapor”, nº 68), 1996.

G. Basso:

b) Catalán: *El coratge de parlar*, trad. Àlvar Valls. Barcelona: La Galera (“Cronos”, nº 22), 1988. Reeditada en 1991 (“Cronos”, 22) y 1993 (“Clip”, 11).

P. Capriolo:

a) Castellano: *La gran Eulalia*, trad. Enrique Rivas Ibáñez, Ed. Pre-Textos, Valencia 1990.

El barquero de las ánimas, trad. Enrique Rivas Ibáñez, Ed. Pre-Textos, Valencia 1991.

Con mis ojos, trad. Romana Baena, Siruela ediciones, Madrid 1998 (“Las tres edades”).

El palco vacío, trad. Romana Baena, Siruela ediciones, Madrid 1999 (“Libros del tiempo”).

L. Cardella:

a) Castellano: *Quería los pantalones*, trad. Juana Bignozzi, Grijalbo-Mondadori, Barcelona 1990 (“Bestseller oro”). Otra: Círculo de lectores, Barcelona 1991.

b) Catalán: *Volia dur pantalons*, sin especificar traductor (aunque con probabilidad Mercè Ubach), Columna, Barcelona 1991. Otra: trad. Enric Fontvila, Columna, Barcelona 1996. Otra: trad. Mercè Ubach, Círculo de lectores, Barcelona 1991.

El món de Laura, trad. Enric Fontvila, Columna, Barcelona 1992.

P.Cavalli:

- a) Castellano: *Las tentaciones*, trad. Emilio Coco. Tarancón: Carlos Morales del Coso (“El toro de barro”), 2001.
b) Catalán: *Recull*, trad. Josep Ballester Roca. Alzira: Autor-editor (“La foresta d’Arana”), 1987.

C. Cerati:

- a) Castellano: *La condición sentimental*, trad. Juan Moreno, Plaza & Janés, Barcelona 1982.

La mala hija, trad. Juan-Ramón Monreal, Muchnik, Barcelona 1993. Otra: Círculo de lectores, Barcelona 1997.

Vínculos demasiado estrechos, trad. J.-R. Monreal, Muchnik, Barcelona 1995.

La amiga de la modista, trad. C. Filipetto, Muchnik, Barcelona 1996.

- b) Catalán: *La mala filla*, trad. Jordi Jané, Muchnik, Barcelona 1993. Otra: ONCE, Madrid 1994 (en braille), parte de la “Obra completa”.

Lligams molt estrets, trad. F. Miravittles, Muchnik, Barcelona 1995.

C. Covito:

- a) Castellano: *La suerte de la fea*, trad. Carmen Artal, Lumen, Barcelona 1994 (“Femenino Lumen”, 21).

De porqué los puercoespines cruzan la carretera, trad. Teófilo de Loyola, Lumen, Barcelona 1999.

P. Chendi:

- b) Catalán: Junto con PALAZZOLI, Ferruccio (2000). *El príncep Siddharta: la fuga de palau*, trad. Mercè Ubach. Barcelona: Columna edicions (“Clàssica”, nº 375), 2000.

A.De Cespedes:

- b) Catalán: *Quadern prohibit*, trad. Josep Miracle. Barcelona: Editorial Selecta-Catalònia (“Biblioteca Selecta”, nº 514), 1985.

M.T. Di Lascia:

- a) Castellano: *La audacia y el silencio*, trad. Esther Benítez, Tusquets, Barcelona 1996.

b) Catalán: *L’audàcia, el silenci*, trad. C. Arenas, Empúries, Barcelona 1996.

F. Durante:

a) Castellano: *La casa del lago de la luna*, trad. Juan Moreno, Seix Barral, Barcelona 1984 (“Biblioteca Breve”). Otra: 1992 (“Biblioteca Breve”).

Final feliz, trad. Ma. José Joular, Versal, Barcelona 1987 (“Meridianos”).

Efectos personales, trad. A. Pentimalli, Seix Barral, Barcelona 1989. (“Biblioteca Breve”).

La niña, trad. Teresa Clavel, Noguer, Barcelona 1991 (“Galería literaria”).

b) Catalán:

El Germanista, trad. Francesc Mira, Edicions Eliseu Climent, Valencia 1989 (“Narratives 3 i 4”).

Final feliç, trad. Francesc Mira, Edicions Eliseu Climent, Valencia 1990 (Narratives 3 i 4).

Efectes personals, trad. Francesc Mira, Edicions Eliseu Climent, Valencia 1989 (Narratives 3 i 4).

Última escriptura, trad. C. Arenas, Edicions de l’Eixample, Barcelona 1993 (“Espai de dones. Contemporània”).

Francesca, trad. Gustau Raluy i Bruguera. Barcelona: Cruïlla (“Gran angular. Club”, nº 16), 1996. [Traducción de *La bambina*].

O. Fallaci:

a) Castellano: *El sexo inútil*, trad. sin especificar, Ed. Mateu, Barcelona 1970. (“Feminismo. Situación de la mujer”).

Penélope hace su guerra, trad. Vicente Santiago, Ed. Mateu, Barcelona 1970.

Penélope en la guerra, trad. V. Riera Llorca, Noguer, Barcelona 1980. Otra: 1990.

Carta a un niño que no llegó a nacer, trad. A. Pentimalli, Mundo Actual de ediciones, Barcelona 1977. Otra: Noguer, Barcelona 1990.

Nada y así sea, trad. F. Gutiérrez, Círculo de lectores, Barcelona 1973. Otras: Noguer, Barcelona 1980 y 1990.

Los antipáticos, sin especificar traductor, Ed. Mateu, Barcelona, s.a.

Entrevista con la historia, trad. Ma. Cruz Pou & Antonio Samons, Noguer, Barcelona 1976 i 1986. Otras: trad. A. Samons, Noguer 1978; trad. Ma. Cruz Pou & Antonio Samons, Printer Int. de Panamá, 1980.

Un hombre, trad. Vicente Villacampa, Mundo Actual de ediciones, Barcelona 1981 (del inglés). Otras: Ediciones Orbis, Barcelona 1983 (del italiano); Noguer, Barcelona 1984 (del italiano).

Insallah, trad. C. Manzano, Plaza & Janés, Barcelona 1992. Otra: trad. Francisco Villa, Círculo de lectores, Barcelona 1992; Plaza & Janés, Barcelona 1994; y RBA ediciones, Barcelona 1994 (“Grandes éxitos”).

b) Catalán: *Inxal·là*, trad. Antoni Vicens, Plaza & Janés, Barcelona 1992. Otra: Círculo de lectores, Barcelona 1992.

N. Fusini:

a) Castellano: *Su boca más que nada prefería*, trad. Ana Ma. Moix & Ana Becció, Anagrama, Barcelona 1998 (“Panorama de narrativas”).

N. Ginzburg:

a) Castellano: *Nunca me preguntes*, trad. Jaume Fuster & M^a Antònia Oliver. Barcelona: Dopesa (“Otras Literaturas”), 1974.

Familia, trad. Mario Merlino Tomini. Madrid: Alfaguara (“Literatura Alfaguara”), 1982.

Léxico familiar, trad. Mercedes Corral. Madrid: Trieste (“Biblioteca de autores extranjeros”), 1989. Otra: Ediciones del Bronce (“Clásicos del Bronce”), 1998.

Nuestros ayer, trad. Carmen Martín Gaité. Madrid: Debate (“Literatura”), 1996, 2^a ed.. Otra: Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.

Querido Miguel, trad. Carmen Martín Gaité. Barcelona: Lumen (“Palabras en el tiempo”), 1989.

Las palabras de la noche, trad. A. Trapiello. Valencia: Pre-Textos (“Narrativa”), 1994. Otra: Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.

b) Catalán: *Vocabulari familiar*, trad. Mercè Trullén. Barcelona: Proa (“A tot vent”, n^o 280), 1989.

La ciutat i la casa, trad. Fina Figuerola. Vic: Eumo (“Narratives”, nº 22), 1990.

Les veus del vespre, trad. Esteve Farres Berenguer. Barcelona: Columna edicions-L’Eixample (“Espai de dones”, nº 1), 1999. Reeditada en 1999 por Columna edicions (“Col·lecció clàssica”, nº 323).

L’entrevista, trad. Ignasi Roda Fàbregas. Barcelona: Asociación de Actores y Directores Profesionales de Cataluña (“Entreacte. Traduccions”, 2), 1997.

R. Loy:

a) Castellano: *Los caminos de polvo*, trad. Enrique Moreno, Lumen, Barcelona 1991 (“Palabra en el tiempo”).

Sueños de invierno, trad. Enrique Moreno, Lumen, Barcelona 1995 (“Palabra en el tiempo”).

Chocolate en casa Hanselmann, trad. A. Pentimalli, Planeta-De Agostini, Barcelona 2000 (“Escritoras de hoy”).

C. Llera:

a) Castellano: *Hombres*, trad. C. Gumpert, Temas de hoy, Madrid 1997.

D. Maraini:

a) Castellano: *Historia de Piera*, trad. Juan Moreno, Plaza & Janés, Barcelona 1983.

La larga vida de Marianna Ucraia, trad. A. Pentimalli, Seix Barral, Barcelona 1995. (“Biblioteca de Bolsillo”).

Voces, trad. A. Pentimalli, Seix Barral, Barcelona 1995.

Isolina: la mujer descuartizada, trad. Enrique Ortenbach, Lumen, Barcelona 1998 (“Femenino Lumen”).

Dulce de por sí, trad. A. Pentimalli, Seix Barral, Barcelona 1998. (“Biblioteca Breve”). Otra: Planeta-De Agostini, Barcelona 2001 (“Escritoras de hoy”).

Un clandestino a bordo, trad. Juan Vivanco, Lumen, Barcelona 1998 (“Pocas palabras”).

b) Catalán: *Dones meves*, trad. Antoni Arca, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia 1992.

E. Morante:

a) Castellano: *Algo en la historia*, trad. Juan Moreno. Barcelona: Plaza & Janés (“Novelistas del día”), 1976.

Aracoeli, trad. Ángel Sánchez-Gijón. Barcelona: Bruguera (“Narradores de hoy”), 1984.

La isla de Arturo, trad. Eugenio Guasta. Barcelona: Planeta (“Bestsellers Planeta”), 1984. Otra: Barcelona: RBA Coleccionables (“Narrativa Actual”), 1995.

Las extraordinarias aventuras de Caterina, trad. Salustiano Masó. Madrid: Alfaguara (“Juvenil Alfaguara”), 1989.

La historia, trad. Esther Benítez. Madrid: Alianza Editorial (“Alianza Tres”), 1991.

b) Catalán: *La meva illa*, trad. Joan Oliver. Barcelona: Proa-Aymà, s.a. (“A tot vent”, nº 110), 1981.

B. Pitzorno:

a) Castellano: *Bartolo y Fridolín*, trad. sin especificar (del alemán!). Madrid: Ediciones Altea (“Altea Benjamín”), 1987.

La increíble historia de Lavinia, trad. Manuela Piazza. Madrid: Ediciones Altea (“Altea Mascota”), 1987. Otra en 1989.

Manual del joven escritor creativo, trad. Marian Diéguez. Mondadori, 1988.

Un extraño entre nosotros, trad. sin especificar. Madrid: Espasa-Calpe (“Nueva Austral”), 1995.

b) Catalán: *La casa de l'arbre*, trad. Beatriu Cajal. Barcelona: Editorial Barcanova (“Sopa de llibres”, nº 9), 1997 (4ª. Re-impresión: 1999).

Clorofil·la del cel blau, trad. Beatriu Cajal. Barcelona: Barcanova (“Sopa de Llibres”, nº 51), 2001.

C. Samona:

a) Castellano: *Hermanos*, trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona 1983 (“Panorama de narrativas”).

S. Tamaro:

a) Castellano: *Donde el corazón te lleve*, trad. A. Pentimalli, Seix Barral, Barcelona 1997, 1998, 2001. Otra: ONCE, Madrid 1995 y 1998; Círculo de lectores, Barcelona 1996, 1997 y 2001; Planeta,

Barcelona 1997 (parte de Obra completa); Bestselia, Barcelona 1998 y 1999; Ediciones de bolsillo, Barcelona 1997; Planeta-De Agostini, Barcelona 2000.

Para una voz sola, trad. A. Pentimalli, Seix Barral, Barcelona 1997 y 2000. Otras: Círculo de lectores, Barcelona 1996 y 1997.

Para una sola voz, sin especificar traductor, Plaza & Janés, Barcelona 1997 (Especial Navidad); 1998 (“El Ave Fénix”).

Ánima Mundi, trad. A. Pentimalli, Seix Barral, Barcelona 1997. Otra: Círculo de lectores, Barcelona 1998 (“Biblioteca Breve”).

El caballero del corazón de melón, trad. Celia Filipetto, Grijalbo-Mondadori, Barcelona 1995 (“El tren eléctrico”) y 2001 (“Contemporánea”). Otras: Círculo de lectores, Barcelona 1997; Bestselia, Barcelona 1998, 1999, 2000.

El círculo mágico, trad. Asun Balzola, Grijalbo-Mondadori, Barcelona 1996.

La cabeza en las nubes, trad. A. Pentimalli, Seix Barral, Barcelona 1996 (“Biblioteca de Bolsillo”) y 1997. Otra: Círculo de lectores, Barcelona 1996.

El respiro inquieto, trad. María Borràs, Plaza & Janés, Barcelona 1997.

Querida Mathilda: no veo el momento en que el hombre eche a andar, trad. A. Pentimali, Seix Barral, Barcelona 1998 y 1999 (parte de la Obra completa).

Tobías y el ángel, trad. Juan Carlos Vitale, Grijalbo-Mondadori, Barcelona 1998 y 1999.

El misterio y lo desconocido, trad. Inmaculada Pastor, Seix Barral, Barcelona 1999.

Respóndeme, trad. Justo Navarro. Barcelona, Seix Barral, 2001.

b) Catalán: *Vés on et porti el cor*, trad. Assumpta Camps, Seix Barral, Barcelona 1995, 1997 y 2000.

El caballero cor molsut, trad. Pep Julià, Grijalbo-Mondadori, Barcelona 1995 (“El tren eléctrico”).

El cercle màgic, trad. Pep Julià, Grijalbo-Mondadori, Barcelona 1996.

Per a una veu sola, trad. Assumpta Camps, Seix Barral, Barcelona 1996.

El cap als núvols, trad. Pep Julià, Empúries, Barcelona 1997.

Ànima mundi, trad. Assumpta Camps, Seix Barral, Barcelona 1997. Otra: Círculo de lectores, Barcelona 1997.

Tobies i l'àngel, trad. Anna Casassas, Empúries, Barcelona 1999.

Cap a casa, trad. Antoni García. Empúries ("Biblioteca Universal Empúries"): Barcelona 2000.

Estimada Mathilda, trad. A. García. Empúries, Barcelona 2001.

Respon-me, trad. Esteve Farrés. Barcelona: Empúries ("Narratives"), 2002.

S.Vinci:

a) Castellano: *De los niños nada se sabe*, trad. Anna Maria Moix & Ana M^a Becció. Barcelona: Anagrama ("Panorama de narrativas"), 1999.

En todos los sentidos, como el amor, trad. Javier González Rovira. Barcelona: Anagrama ("Panorama de narrativas"), 2001.

b) Catalán: *De la canalla no se'n sap res*, trad. Pau Vidal. Barcelona: Empúries ("Col·lecció Anagrama Empúries", n^o 12), 1999.

Ch. Zocchi:

a) Castellano: *Olga*, Trad. Silvia Querini. Barcelona: Ediciones B ("Tiempos Modernos"), 1997.

b) Catalán: *Olga*, trad. Joan Casas Fuster. València: Eliseu Climent ("El Grill"), 1998.

LA LINGUA AL FEMMINILE

*Lara Carbonara
Universidad de Bari*

“Il femminismo mi si è presentato come lo sbocco
tra le alternative simboliche della condizione femminile,
la prostituzione e la clausura:
riuscire a vivere senza vendere il proprio corpo e senza
rinunciarvi.
Senza perdersi e senza mettersi in salvo.
Ritrovare una completezza,
un’identità contro una civiltà maschile che l’aveva resa
irraggiungibile”.
Carla Lonzi

Così negli anni verdi, e nei maturi,/ Poiché fallacia d’uom
non m’interrompe,/ Fama e gloria n’attendo in vita, e in
morte.

Annunciano così la loro immortalità, le parole di Corinna, il personaggio femminile della scrittrice veneziana Moderata Fonte, una protagonista dell’*e(s)tetica femminista* su cui si incentra la *querelle de mujeres*.

Quella delle donne è stata una rivoluzione solitaria, silenziosa e lenta che ha tracciato le sue fondamenta nel linguaggio intimo della scrittura, soprattutto nel periodo rinascimentale, periodo in cui l’Italia è caratterizzata da una letteratura misogina particolarmente violenta.

La studiosa Ginevra Conti Odorisio afferma che “l’analisi della natura demoniaca della donna inizia dall’etimologia della parola... Scopo di questa violenta letteratura è quella di mantenere le donne in uno stato di dipendenza morale e materiale dall’uomo. *Uxor* deriva da *ungere*, cioè lavare i mariti”. (pag.38) L’opera dell’Abate Bonaventura Tondi (*La femina origine di ogni male*, 1681) è una

minuziosa lotta al ‘pericolo’ rappresentato dalla donna “Le femmine accendono nelle altrui viscere un fuoco, che disordina la coscienza, scompiglia la ragione e affascina l’intelletto; non mancano mai pretesti, e falsità di bene, per farsi lecito quello, che la pudicizia non può approvare senza delitto”.¹

La studiosa Margaret King afferma che “l’uomo del Rinascimento ha molti volti ben individuabili. La donna del Rinascimento invece sembra quasi senza volto. Un uomo può essere principe, guerriero, artista o umanista, mercante o ecclesiastico, saggio o avventuriero. La donna è o madre o figlia o vedova, vergine o prostituta, santa o strega” (King 1991:273) , in buona sostanza, Maria, Eva o Amazzone.

È proprio nel Rinascimento che la donna prende consapevolezza di sé e dell’esistenza del proprio corpo e una Venezia raffinata e culturalmente vivace della seconda metà del Cinquecento si presta a diventare luogo di smascheramento di una società opprimente, soffocata da strutture mentali maschiliste e primitive. Queste dinamiche esplosive nascono dall’urgenza di documentare la creazione di un pensiero parallelo e antitetico all’idea della società patriarcale centrata intorno alla sessualità. Il femminismo e la ‘questione femminile’ come teoria ha radice in questa prassi sociale della ri-scrittura del sé; una ri-definizione identitaria che si delinea attraverso la trascrizione delle proprie ideologie, dei propri stati d’animo, del proprio malcontento; una scrittura compulsiva e passionale che dà voce alla lotta concettuale delle ideologie.

La ricercatrice Annarita Taronna lo definisce “un pensiero militante e politico per il coinvolgimento delle singole autrici nei movimenti di liberazione; un pensiero polemico perché tutto teso a smascherare l’oppressione maschile nelle sue specifiche forme letterarie, dagli stereotipi che perpetrano l’immagine falsata della donna, funzionale all’ideologia patriarcale, fino alle teorie estetiche che privilegiano e canonizzano come modelli uni(vo)ci i testi

1) Op. cit. in ODORISIO, G.C., *Donne e società nel seicento*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 39

prodotti da scrittori a dispetto di quelli prodotti faticosamente dalle scrittrici. Da qui, lo sviluppo di forme letterarie che trova voce principalmente nei generi dell'autobiografia, delle confessioni e delle memorie, spazi vitali per contenere i movimenti infinitesimali dell'identità, dell'esperienza personale e dello specifico femminile" (Taronna).

In definitiva la donna diventa consapevole di esistere prima come soggetto in un corpo piuttosto che come oggetto in una comunità: uno svelamento del corpo come essere soggetto pensante e agente e non come puro ricettore delle costruzioni/costrizioni sociali.

La scrittura di emozioni, racconti allegorici, sentimenti e smascheramenti delineano dunque una socio-grafia che diventa difesa e autocostruzione nel momento dell'incontro con l'altro. La Questione femminile costituisce il luogo di rivelazione del pensiero femminista, il momento dell'identificazione reale del soggetto celebrato nell'emozionalità del linguaggio.

Il luogo in cui si incarnano e si uniscono ragione e orgoglio è il luogo in cui il linguaggio ricrea se stesso, cioè infrange l'universo chiuso dei segni e si attua come metafora che scopre, allegoria che manifesta, topos che allude. Ecco allora gli scritti che ci hanno lasciato donne come Christine de Pizan, Teresa De Cartagena, Olivia Sambuco De Nantes, Gaspara Stampa, Veronica Franco, Lucrezia Marinelli, Moderata Fonte, Arcangela Tarabotti, che recuperano il 'vuoto' lasciato dalla storiografia, la 'voce dell'altra' che colma le lacune della sociologia misogina, e sfata il pregiudizio dell'inferiorità femminile.

Queste 'matri simboliche' costruiscono il luogo dell'enunciazione, una presa di coscienza che reclama un'esperienza di inclusione nell'esclusione dalla quotidianità della vita comune. Pensieri che si manifestano nel particolare della casa come nell'universale della città, che sono il racconto di una donna e di tutte le donne e sembrano abitare nella linfa della storia stessa, come necessità, impulso, ricerca coraggiosa, per dirla con le parole di Maria Garretas, 'la storia delle donne è la Storia'.

Gli scritti diventano una soglia, sulla quale la morale si unisce alla rivoluzione, l'etica si scontra con il perbenismo, la libertà si amalgama al diritto. La letteratura è la *messa in scena* di un discorso che pensa e agisce al femminile. È un atto di conservazione della memoria storica che avviene attraverso il racconto. La narrazione, dunque, diventa la dimensione della libertà fuori da un sistema codificato da generi, una libertà in cui le donne sono accomunate dal bisogno di nominare la realtà cercando la coincidenza tra sé e il mondo (Rivera Garretas, 1998).

Il tentativo creativo della scrittura impiega una distanza critica nei confronti di una in-eguaglianza vista e percepita come inferiorità, ed illustra razionalmente i dispositivi di costruzione della differenza. Ha scritto la filosofa Maria Zambiano, riferendosi a uomini e donne:

La tragedia di queste creature è in definitiva la mancanza di spazio interiore. Se guardiamo da vicino, la prima cosa che avvertiamo è il loro eccesso di pienezza, un mondo compresso, affollato di cose: personaggi in embrione, speranze e nostalgie, abbozzi e progetti, orme e presentimenti di realtà senza nome, un mondo che confina o sta nell'ineffabile, ma non per questo è meno reale. (Rivera Garretas, 1998: 4).

Costruire un ordine simbolico dei generi e recepire la possibilità del cambiamento implica per le donne assumere costrutti nuovi, differenti dai conosciuti (e imposti) in cui devono necessariamente ri-nominare e ri-pensare e ri-agire il mondo al femminile. L'appropriazione del corpo diventa l'appropriazione della coscienza, il pensiero dell'identità marginalizzata che si appropria del margine, la moltiplicazione e riproduzione dell'io.

1. MODERATA FONTE

Escluse dalle carriere intellettuali e vedendosi spesso negato l'accesso all'istruzione e ai suoi luoghi, le donne partecipano però in prima persona alla circolazione di nuove idee, sebbene i loro scritti abbiano scarsa visibilità e pochi riconoscimenti. È intorno alla metà

del secolo XVI che si accende la questione sull'utilità per le donne di parlare di filosofia, in un proliferare di scritti che ribadiscono il *topos* della loro naturale inferiorità e della loro costituzione fisica inadatta agli studi filosofici.

Nella vasta letteratura misogina cinquecentesca si delinea un'esistenza scritta 'tra le righe' illustrata da una poetessa veneziana, Modesta Pozzo, ricordata come Moderata Fonte, che dà voce ad una "domestica" conversazione tra sette "nobili e valorose donne di età e stato differenti, ma di sangue e costumi conformi, gentili, virtuose e di elevato ingegno" (Adriana, Virginia, Leonora, Lucrezia, Cornelia, Corinna, Elena) che "senza aver rispetto di uomini che le notassero o l'impedissero, tra esse ragionavano di quelle cose che più loro a gusto venivano" e lasciano affiorare tutti i problemi, i dolori, le preoccupazioni della vita femminile dell'epoca. Come scrive la studiosa Ida Magli nell'introduzione allo studio di Ginevra Conti Odorisio "stando rinchiusa infra l'anguste mura", l'aspirazione comune a tutte le donne è la rivendicazione della 'libertà donnesca', rivelata da parole che risuonano attualissime "libero cor nel mio petto soggiorna, non servo alcun, né d'altri son che mia" (Fonte, 1988).

2. IL MERITO DELLE DONNE – PRIMA GIORNATA –

Di fronte ai soprusi e alle invadenze degli uomini il corpo femminile si presenta come un corpo offeso e mortificato, che ripropone una modalità rivoluzionaria di rappresentazione, sconvolgendone i parametri della tradizione.

Il merito delle donne è un'opera vivace e frizzante scritta tra il 1588 e il 1592, (come si desume da alcuni riferimenti storici all'interno del testo) che critica lo sguardo alla storia "Dovete sapere che son uomini quei che l'hanno scritte, i quali non dicon mai la verità se non in fallo, e anco per la invidia e mal voler loro verso di noi" (Fonte, 1988) - critica ripresa anche da Lucrezia Marinelli "gli scrittori, per essere uomini invidiosi delle belle opere

delle donne, non hanno raccontato le loro egregie azioni, ma lasciato sotto silenzio...” (Marinelli, 1591) – e supera la visione del disagio e della clausura forzata affermando invece la propria superiorità già nel sottotitolo dell’opera “ove chiaramente si scuopre quante siano elle degne e più perfette degli uomini”

L’autrice dell’opera si nasconde e si mischia all’interno delle voci femminili del racconto, informazioni trasversali di sé sono disseminate soprattutto nella voce di Corinna, che con le sue osservazioni colte ed intelligenti traccia il volto della soggettività femminile nuova e sovversiva

Come afferma la studiosa Adriana Chemello

la lettura de *Il Merito delle donne* ci restituisce il volto vero dell’autrice, dandoci indicazioni pertinenti e sicure sul suo vero spessore letterario. Ne sono indizio sicuro la complessità del dialogo, le citazioni occulte o palesi di testi altrui, i repertori e i volgarizzamenti utilizzati e menzionati allusivamente o per perifrasi (Chemello 2007).

La casa è il luogo-simbolo della donna, il *topos* delimitato e circoscritto delle donne, escluse dalle dinamiche della *polis*: a loro spetta la cura dell’*oikos*; la prima parte della conversazione incomincia proprio nel chiuso della camera di una delle donne, Leonora. È all’interno del regno femminile domestico che si dà il via alla messa in scena del gioco delle parti, con enunciazioni che simulano e dissimulano la ri-nominazione al femminile delle dinamiche sociali. La finzione e il gioco si evince, oltre che dal chiaro intento dell’autrice, “non seria meglio che noi facessimo qualche giuoco che fosse comune a tutte” dalla frase “Quel che par io giudico che sia tanto quanto quel che è, perché dirò per esempio, se una vivanda al mio gusto par buona, benché non sia, è come se fuesse”.; la libertà della verità nella finzione è subito rafforzata da Cornelia: “sia lodato Dio, che qui non è chi ci noti o chi ci dia emenda” e da Lucrezia, che dice subito il tema che si andrà a sviluppare nel corso della giornata “ Se noi vogliamo dire il vero noi non stiamo mai bene se non sole e beata veramente quella donna che può vivere senza la compagnia de verun’uomo”.

Ecco la vera voce dell'autrice intervenire con Corinna, decisa e ferma nella risoluzione della libertà: "la infinita speranza occide altrui ma non inganna già me, che più tosto morrei che sottopormi ad uomo alcuno; troppo beata vita è quella che io passo così con voi senza temer di barba d'uomo che possa comandarmi" La forte critica all'oppressione e alla schiavitù delle donne incalza con Lucrezia che dimostra l'infelicità femminile sia da vedova "poiché non può vantarsi di non aver prima pennato un pezzo" sia da sposata "poiché stenta tuttavia" sia da vergine "poiché aspetta di penare". L'unica felicità possibile è la conquista di un proprio spazio dettato da libertà di studio e ricerca scientifica. "Felice e beatissima dunque voi e chi segue il vostro stile e molto più poiché vi ha Dio dato così sublime ingegno che vi dilettrate ed essercitate nelle virtuose azioni e impiegando i vostri alti pensieri nei cari studi delle lettere, così umane, come divine, cominciate una vita celeste, essendo ancora nei travagli e pericoli di questo mondo, li quali voi rifiutate, rifiutando il commercio delli fallacissimi uomini, dandovi tutta alle virtù che vi faranno immortale" ed è in queste righe che Moderata Fonte dichiara esplicitamente il suo intento: "è certo che voi, mediante il vostro sublime intelletto dovereste scriver un volume in questa materia, persuadendo per carità alle povere figliuole che non sanno ancora discernere il mal dal bene, quello che sia il loro meglio e così voi diverreste a doppio gloriosa e fareste servizio a Dio ed al mondo interamente" ..Questo riconoscimento di 'autorità femminile' fa parte della costruzione di un nuovo ordine simbolico centrato su una nuova autostima e una nuova consapevolezza di sé. La grazia e l'astuzia femminile intervengono nella realtà in maniera provocatoria, re-inventandola e ri-nominandola secondo nuove leggi sociali:

Libero cor nel mio petto soggiorna, / Non servo alcun, né
d'altri son che mia, / Pascomi di modestia, e cortesia, / Virtù
m'essalta, e castità m'adorna(...)Bellezza, gioventù, piaceri, e
pompe, / Nulla stimo, se non ch'a i pensier puri, / Son trofeo,
per mia voglia, e non per sorte.

Libertà, volontà e appropriazione di sé, sono i temi attorno a cui ruota il sonetto: uno svestirsi delle spoglie terrene dei piaceri materiali per riappropriarsi di una sovranità su di sé e sul mondo.

Il discorso di configura come un itinerario narrativo intessuto di metafore, ad incominciare dai luoghi che l'autrice sceglie. Le donne infatti si spostano presto nel giardino, allegoria del paradiso, luogo di riparo da ogni timore.

La costruzione architettonica del giardino rappresenta un màndala, i cui elementi, acqua e natura (le piante gli alberi), si rimandano a vicenda. La fontana, al centro del giardino (centro spirituale), con le sue onde concentriche, evoca il ciclo di espansione e contrazione della coscienza. Al giardino si accede da quattro ingressi: i quattro punti cardinali. Il perimetro, quadrato, ricorda il mondo fenomenico, quindi il giardino è simbolicamente delimitato da uno spazio che, oltrepassato, conduce all'intimità spirituale, al paradiso interiore.

E così camminando di luogo in luogo, pervennero ad una bella fontana, che era nel mezo di questo giardino fabricata, con sì rara e diligente maestria che è impossibile a raccontarlo. Per ciascuna facciata e da' canti di questa fontana era una figura di donna bellissima in piedi, coi capei intrecciati, dalle cui mamelle scaturivano ad arte, come da doppia fonte, abbondantissime acque chiare, fresche e dolci. Ciascuna di queste donne aveva in capo una ghirlanda di lauro e nella sinistra mano un ramiscello d'oliva, intorno il quale un picciol breve con aperte lettere si avvolgeva e nella destra portavano diverse imprese.

Il giardino diventa qui un luogo simbolico in cui la simbologia dell'acqua portatrice di vita si unisce al lauro, simbolo di gloria, al ramo di olivo, simbolo di pace, alle mammelle gonfie, simbolo di forza generatrice. In questa scena epifanica le 'imprese' costruiscono le virtù della nuova donna padrona di se stessa. La castità, associata alla purezza dell'ermellino (*Prima morte, che macchia al corpo mio*), la solitudine associata alla rigenerazione della fenice, (*Sola vivomi ogn'or, muoio e rinasco.*), la semplicità associata alla luminosità di una

lanterna (*Vinta da bella vista, io stessa m'ardo*), la libertà associata alla solennità del sole, (*Solo porgo a me stesso e ad altri luce*).

Qui la trama espressiva si unisce all'ordito contenutistico perché il sonetto che Corinna ha recitato all'inizio ha una giusta collocazione in questo svelamento fenomenico di forma e materia. Corinna esiste in quanto libera, sola e pura, proiettata in uno sguardo femminile che ingerisce la presenza maschile e la digerisce in assenza.

Molto probabilmente il giardino è un riferimento alla 'città delle donne' della scrittrice francese Christine de Pizan: la spinta al femminocentrismo porta alla ricerca e alla costruzione di un luogo incontaminato "affinchè le dame e le donne di merito possano avere un luogo dove potersi rifugiare e difendere da così tanti assalitori" (De Pizan 2010:55) e possano giocare di un 'giuoco comune a tutte' d'altra parte l'idea del gioco rimanda all'idea di attività sociale, i giochi sono "attività che costruiscono mondi" (Goffman, 1961) e provocano il "senso del noi", cioè un senso di appartenenza ad una cosa particolare svolta da un gruppo di persone in un determinato momento. In questo modo la realtà è organizzata in forme convenzionali a cui gli stessi giocatori decidono di attribuire un significato.

La teatralizzazione del gioco si incanala in un 'tribunale' in cui da una parte si difendono i pregi degli uomini e dall'altra si denunciano i loro vizi, fino ad una condanna generale del genere maschile, arrivando a mettere in crisi pregiudizi e precetti religiosi: non è più Eva la peccatrice che disobbedisce per puro desiderio di conoscenza, anzi, Adamo, è mosso da 'avidità e gola'; l'atto creativo viene disorientato attribuendo dignità al nutrimento della carne dove fioriscono "soavissimi fiori", a ricordare l'essenza generativa del ventre materno, piuttosto che alla "vaga" terra, che dice del materialismo maschile atto al piacere dei sensi.

Sono nati inanzi di noi non per dignità loro, ma per dignità nostra; poiché essi nacquero dell'insensata terra perché noi poi nascessimo della viva carne ... E di più si sa che Adamo primo uomo fu creato nel mondo nei campi Damasceni,

dove la donna per maggior sua nobiltà, volse Dio crearla nel Paradiso terrestre; e noi siamo loro aiuto, onor, allegrezza e compagnia; ma essi conoscendo molto bene quanto vagliamo, invidiando al merito nostro, cercano distruggerci.

Singolare che i precetti religiosi vengano sempre presi di mira dal movimento attivista femminista, anche nell' '800. Si potrebbe pensare alle forti parole della statunitense Elisabeth Cady Stanton che in *The Woman's Bible* afferma e consolida due principi critici: "1) la Bibbia non è un libro 'neutrale', ma un'arma politica contro la lotta delle donne per la liberazione: 2) questo avviene perché la Bibbia porta l'impronta di uomini che non avevano mai visto Dio né gli avevano parlato." (Gamba)

L'autrice vuole qui cambiare l'andamento retorico per adeguarsi maggiormente alla realtà e attualizzare il dramma della violenza e dei soprusi che subiscono le donne veneziane raccontando aneddoti e in un gioco di parole 'marito' diventa 'martirio', e i vizi in cui gli uomini incorrono (gelosia, ignoranza, poco giudizio) fanno da contrappeso invece al 'merito' delle donne - "Guai al mondo se non vi fossero donne, non vi sarebbe alcuna allegrezza, alcun ornamento, alcun ristoro di tante miserie" - Così come 'donne' diventa 'dono'. Il ribaltamento dei ruoli si concretizza quando gli uomini diventano 'nemici coperti' che tormentano le donne nelle 'vite e viscere', e qui il ritorno all'incarnazione del femminismo nella carne, in relazione al materialismo sessuato e sessuale maschile, i cui sentimenti sono paragonati a impulsi volgari, effimeri e terreni: la faciloneria, 'fuoco di paglia', il malcostume 'cerchio di taverna', il comando 'caccia di lepre', la vanità 'ruota di pavone'. Un'affermazione del genere che de-genera fino al responso definitivo della colpa: "*se gli uomini fossero buoni, non vi sarebbe alcuna donna cattiva; che se ve n'è alcuna, è per cagion del marito, che non sa governarla*". La relazione di potere si criticizza e si mette in discussione

Credete voi che tutto il ben degli uomini e tutto il ben delle donne che dicono gli storici, sia cosa vera? Dovete sapere che son uomini quei che l'anno scritte, i quali non dicono mai verità se non in fallo, e anco per la invidia e mal voler loro

verso di noi; pensate pur che rare volte ne dicono bene, ma laudano il lor sesso in generale e in particolare per laudar se medesimi

L'accusa di invidia nei confronti del mondo femminile è certamente un'altra citazione della Pizan, quando afferma che gli uomini hanno accusato le donne "o mossi dai loro stessi vizi, o per pura invidia o per il piacere del pettegolezzo" (De Pizan 2010:69) così come è un riferimento l'elenco delle donne eroine ricordate da miti e leggende, donne "di cui l'istorie de gli istessi uomini non hanno possuto tacere".

La condanna del centrismo maschile e maschilista incalza con le dure parole pronunciate sempre da Corinna: "Vi prometto che negli uomini ha più forza la rabbiosa lor natura e crudeltà che'l zelo dell'onore" ritornando sempre al discorso della materialità grezza e libidinosa di cui sono fatti".

3. IL MERITO DELLE DONNE - GIORNATA SECONDA -

La seconda giornata incomincia con il racconto del sogno di Lucrezia. Spostandosi dal piano della realtà a quello del simbolismo, gli uomini diventano 'uominacci', a confermare il valore dispregiativo dei discorsi della giornata precedente "che facesse una gran ruina e fatto d'arme, tagliandone molti a pezzi e uccidendoli" e la disparità tra i due livelli si manifesta tra la lotta tra gatta e topi. La relazione tra maschile e femminile si sofferma sul tema dell'amicizia, da dove poi parte una lotta simbolica tra natura e cultura, concordia e discordia, armonia e guerra, analogie e opposizioni, somiglianze e differenze, attrazioni e ripugnanze.. A corollare la disputa, non solo la forma dialogica, ma anche sonetti, aneddoti, favole, poemetti, rime. Citazioni colte da Ovidio a Petrarca, da Plinio ad Ippocrate. che contribuiscono a rallentare la tensione.

"la vera amicizia è cagion d'ogni bene, per l'amicizia si mantiene il mondo, si fanno i matrimoni con cui si conserva l'individuo nelle spezie, per l'amicizia ed union de gli

elementi ne i nostri corpi si mantien la sanità, nell'aria i tempi chiari, nel mar la bonaccia, in terra le città per la pace se costruggono, i regni si accrescono e tutte le creature si consolano.....Dicono alcuni ritrovarsi alcune cose naturali che hanno virtù di mantener concordia e pace, altre che pongono discordia”.

L'ambito semantico della 'discordia' si determina in contrapposizione al concetto di “concordia” e di “accordo”, con il quale mantiene uno stretto legame di derivazione e complementarità. La 'concordia' è una nozione di tipo relazionale che investe, con connotazioni positive, non solo la sfera psicologica, morale e sociale, ma anche quella estetica. Già nel pensiero classico, come è noto, la teoria del bello si fonda sul presupposto di un principio universale di armonia e concordanza che collega le arti umane al grande ordine cosmico. L'essenza del bello risiede in una norma di simmetria, armonia e 'concordia' che esprime il rapporto degli uomini con la divinità. .Concetto centrale nell'estetica classica e poi cristiana peraltro è quello di armonia, intesa come accordo di elementi contrastanti. E' cioè connaturata al pensiero antico l'idea di una misura e di un ordine generati dalla composizione di uno stato di 'discordia', che quindi è accettata solo come lo stato di tensione necessario al prodursi di un superiore equilibrio armonico. Se isolato, il termine discordia non può che indicare disordine, disarmonia, bruttezza Nella cultura cristiana il termine *concordia* mantiene la sua vasta gamma di implicazioni morali ed estetiche, arrivando ad includere il senso dell'adeguamento dell'ordine umano al modello del superiore ordine divino. In più l'area semantica della *concordia* e della *discordia* viene ad arricchirsi di un elemento; il latino dispone di una radice *cord-* suscettibile di due interpretazioni: la si poteva ricollegare non solo a *cor*, *cordis* “cuore” (il significato originale) ma anche *achorda*, “corda” [...]; in tal modo *concordia* può richiamare sia «un consenso di cuori, pace, ordine» (*con-cord-ia*), sia “un'armonia di corde, l'armonia universale (**con-chord-ia*)” (Canettiere).

Si parla quindi delle corrispondenze tra i fenomeni naturali, delle cause primarie delle manifestazioni di terra aria acqua, delle

proprietà delle piante; una mappatura della scienza, un archivio del sapere, una enciclopedia dell'esistente. Una classificazione del mondo in cui si fa fatica a trovare rimedio per attenuare l'indole dell'uomo.

Vi sono alcune altre - disse Cornelia - che si chiamano l'acque de' bagni, le quai sono così salutifere per l'infirmità varie de' gli uomini. Oh ve ne fusse almeno alcuna - disse Leonora - che gli guarisse da dovero di molte infirmità occulte che essi hanno, delle quali non fanno stima e sono perniciose ed incurabili. E quali sono? - disse Elena. Quella - rispose Leonora - della infedeltà, della fraude, dell'ingratitude e simili. Oh - disse allora Corinna - l'acqua di cui vi parlo, bench'abbia detto che è buona a guarir gli uomini, ho voluto inferir l'un sesso e l'altro e parlo di mali, che avvengono a i corpi, che queste indisposizioni dell'animo, c'hanno gli uomini, non le guarirebbe quant'acqua contien l'oceano.

L'idea dunque è quella di cercare quell'armonia e quell'assonanza descritte inizialmente in un cielo terso e bellissimo. Ristabilendo un continuo equilibrio con i rimedi che la natura offre e con l'armonia che è propria della natura. In particolare, la conoscenza costituita attraverso la dottrina legittima la conquista del 'merito' dell'uguaglianza femminile. Passare in rassegna tutte le specie esistenti per trarne benefici per il corpo, è un dispositivo di scrittura del corpo, una rappresentazione del culto dell'anima sana in un corpo sano. L'incapacità di trovare un rimedio per l'essere maschile porta al suo isolamento in una sorta di non-classificazione all'interno dell'armonia del creato.

La ricerca del beneficio degli elementi naturali deriva da antichi retaggi. L'universo è costituito da terra, acqua, fuoco e aria e anche l'essere umano è composto dagli stessi elementi: la Terra infatti corrisponde al corpo fisico, l'Aria alla forza vitale, l'Acqua ai liquidi che compongono l'organismo, ed il Fuoco all'energia motrice ed attiva. Moderata Fonte si sofferma sull'acqua e sulle forme in cui si manifesta. L'acqua è metafora dell'anima: irrequieta, non ha posa, senza inizio e senza fine, portatrice di vita come di morte,

fecondatrice e distruttrice. Nella sua fluidità abita la profondità della terra, si eleva all'inquietudine dell'aria, possiede la mobilità del fuoco.

Non è dubbio - disse Corinna - che l'acqua, elemento greve ed insieme mobile, par cosa strana che possa andar in alto, tuttavia questo è istinto di natura, che qualche volta contrafà a se stessa e di tal forza che, se mirate bene, è più maraviglioso che di terra e dal mare si levi la umidità e si converte in aria, dove si formano le nebulæ, che non è il levarsi il mare fin sopra i monti. Or qual cosa è più lieve del foco e che più aborrisca lo star per sua natura al basso; tuttavia per altro modo e disposizion naturale consente di star in terra, che è l'elemento più basso di tutti, anzi convertendosi co 'l tempo l'uno elemento nell'altro, trovasi che la terra a poco a poco si resolve in acqua, l'acqua in aria e l'aria in foco. Ed all'incontro il foco si tramuta in aria, l'aria in acqua e l'acqua ritorna in terra.

L'elogio dell'acqua, allegoria della forza procreatrice del liquido amniotico, serve ancora una volta a dichiarare l'asimmetria dei generi, lì dove l'inferiorità, ancora una volta viene attribuita alla 'bassezza' della terra, mentre la superiorità allo scorrere procreatore ed immortale dell'acqua "fatte conto di veder gli uomini, che essendo inferiori a noi e perciò dovendo essi star bassi ed umili... non vi maravigliate se l'acqua ... torna ad abbassarsi di nuovo, dove che gli uomini stanno sempre fermi nel lor rigore ed ostinazione".

Il dialogo si disperde nelle cure terapeutiche delle erbe, dall'alloro al narciso, dall'aloë al rosmarino, seguendo connessioni non sempre logiche, piuttosto per associazione, sempre per arrivare però ad una conclusione ormai certa e acclarata:

Basta - disse Cornelia - voi parlate benissimo, ma ritornando al caso nostro, con tutto ciò che si è ragionato di stelle, di aria, di uccelli, di acque, di pesci e di tante qualità di animali, di erbe e di piante, non si ha già ritrovato cosa ancora di tal virtù, che potesse far mutar animo a questi uomini per tenir conto di noi e per amarci di buon core come meritamo.

Il punto di vista delle donne, come spiegamento di senso nuovo e rinnovato, deborda di una nominazione del mondo percepito come nuovo; ogni elemento della natura deve pulsare di un nuovo ordine simbolico e deve esistere in quanto libero e non contaminato dalla dominazione maschile; una rivendicazione della spiritualità attraverso una pratica di logografia, la riappropriazione di uno spazio libero attraverso la catalogazione degli organismi viventi.

La relazione tra il pensiero delle donne e la produzione e organizzazione della vita umana è la figura dell'incarnazione del *logos* "che ha un legame con la nascita e con la parola, così come la nascita ha un legame con il vivere e l'esistere nominando la realtà" (Rivera Garretas 1998:9).

"O - disse Lucrezia - si dice che la virtù sta non solo nelle erbe, ma anco nelle pietre e nelle parole".

Ecco che Corinna suggerisce di usare le parole con persuasione, cambiando la valenza sociale del discorso e offrendo agli uomini un modello di partecipazione attiva piuttosto che subire la lotta. Interessante notare come il concetto della 'persuasione' sembri una caratteristica prettamente femminile. Singolare dunque l'uso quasi canzonatorio che ne fa l'autrice, ben consapevole che un cambiamento di ruoli non sarebbe possibile senza autoaffermazione. Gli ideali di uguaglianza e parità devono piuttosto insinuarsi in un ordine sociale delle parti, e certamente non senza lottare, come affermerà poi la Stanton, nel 1890.

Alcuni uomini ci dicono che dobbiamo essere pazienti e persuasive, che dobbiamo essere femminili. Amiche mie, che crede l'uomo che sia essere donna? È avere un modo di fare che gli piaccia: quieta, deferente, sottomessa, che gli si avvicini come una domestica al suo padrone. Lui non vuole che ci auto affermiamo, né vuole sfide, né accuse veementi contro di lui...ma quando tutti i diritti che hanno ottenuto gli oppressi sono stati strappati ai tiranni con la forza; quando le pagine più oscure della storia umana sono stati i crimini

delle donne, gli uomini continueranno ancora a dirci di essere persuasive, pazienti, femminili? (Rivera Garretas 1998:37)

Dunque, la persuasione:

Carissimi ed amatissimi uomini, voi sete così prudenti ed amorevoli, che son certa che voi tutti volentieri ascolterete me sola in nome de tutte le donne” – lì dove la certezza che gli uomini “carissimi e amatissimi” è una dichiarazione di vittoria nella possibilità di modifica della situazione esistente e quindi del riconoscimento della parità.

L'implorazione, ben lontana da una riflessione sincera e mielosa come appare, si configura come un itinerario costruito su narrazioni giocose e canzonatorie e approda al tema della reciprocità dell'amore,

Però deh carissimi ed inseparabili amici, tutte le leggi divine ed umane vi fanno nostri, come noi siamo vostre. Deh fateci buona ed amorevol compagnia; dateci buon essemplio; che se ci amarete, noi vi amaremo, se ci tenirete per mogli noi vi teniremo per mariti ed anco patroni, non per obbligo ma per amore.

Dunque una sorta di rappresentazione falsata che utilizza il linguaggio dell'oppressore e assume la valenza di spazio di liberazione. La costruzione fuoriesce dai canoni del discorso iniziale configurandosi come ricerca del cambiamento, insinuatosi nell'inquadratura storica e sociale. Tuttavia, il linguaggio usato, è quello più 'limitato' degli uomini che “nel lor latino errano le concordanze, non accordano mai il relativo con l'antecedente, che se ieri vi fecero buon viso e vi diedero buone parole, oggi discordano dal passato e vi si mostrano nemici.” Anche la parola si impregna di sessualità e si fa metafora di quel concetto di 'contratto sessuale' che delinea i rapporti tra uomini e donne ancor prima di un contratto sociale. Garretas riporta l'osservazione di una studiosa, Carole Pateman, secondo la quale il “contratto sessuale è il patto tra uomini sul corpo delle donne; un patto implicito per capire il patriarcato,

il genere, la subordinazione; il contratto sociale comporta per le donne una perdita molto importante di sovranità su di sé". (pag.51)
Qui Moderata Ponte, nelle parole di Corinna basa la relazione di potere sull'incorporazione del testo, e quindi la lingua si modula su inclinazioni e caratteristiche maschili

Hanno il passivo del primo verbo, ma non l'attivo, che è proprio di noi; perché noi amamo ed essi sono amati; hanno le note delle lor colpe, ma son senza regola ne' loro appetiti; de' generi hanno il mascolino e l'incerto; dei casi l'accusativo è loro, perché sempre ci accusano. Il dativo, perché tallor anco ci percuoteno, l'ablativo perché sempre rimovono loro stessi ed ogni ben da noi. Ma all'incontro noi avemo il nominativo del nomarli con onore, il genitivo dell'esser tutte di loro e 'l vocativo del chiamarli sempre con amore.

Il finale si unisce al discorso sulla bellezza iniziale, soffermandosi sull'armonia fra materia e forma, tra corpo e anima. La morbidezza e delicatezza femminili sono interpretate positivamente, non come segni di inferiorità e debolezza, ma come asse organizzativo di una società nuova fondata sul lavoro interiore, sull'amicizia, sulla cooperazione.

Così è - disse Corinna - e se poi vogliamo noi giudicar rettamente, qual più degna e più graziosa materia si può trovar (parlando di cose mondane) della bellezza, grazia e virtù delle donne?

Perché, se ben alcun tratta le lodi di alcun prencipe, o persona illustre che abbia in sé rare e maravigliose qualità, ben è degno d'udirsi, ben diletta nel leggerli, ma per la gravità che se li conviene, la qual più tosto ricerca un'elegante prosa che la dolcezza del verso, non ha in sé quella vivacità, quella forza di robbar i sensi, di appartar l'anime da i corpi, di far levar lo spirito in estasi, come una propria e polita descrizione della bellezza o esteriore o interiore di alcuna gentile e valorosa donna, che apporta al diligente poeta la dolce varietà di mille belle invenzioni.

Dunque è questo senso di appartenenza al genere che ritorna come pratica di 'scrittura al femminile' in grado di mostrare la differenza formale e materiale delle donne rispetto agli uomini. Una scrittura al femminile riconosciuta, che si possa praticare, abitare, moltiplicare, che (rin)tracci l'accettazione delle differenze e delle complessità delle relazioni fra i generi. In definitiva, una nuova riscrittura del sé che consenta di ri-collocarsi in una nuova armonia, così come le stelle in cielo.

S'ornano il ciel le stelle,
Ornan le donne il mondo,
Con quanto è in lui di bello e di giocondo.
E come alcun mortale
Viver senz'alma e senza cor non vale,
Tal non pon senza d'elle
Gli uomini aver per sé medesmi aita;
Che è la donna de l'uom cor, alma e vita.

La donna è legata alla parola, alla comunicazione, al legame, allo scambio di senso e cultura. Nel '500, in epoche insospettabili, un gruppo di donne dalla mente acutissima, dà vita ad una delle prime forme di conoscenza del sé, proiettandosi fuori dal proprio isolamento.

In una qualsiasi epoca, se non c'è il veicolo della parola non c'è presa di coscienza, come dimostra anche la scrittrice Virginia Wolf nel romanzo *Una stanza tutta per sé*.

Parole, pensieri, emozioni, prospettive e punti di vista scorrono nella storia come testimonianza, come traccia di figure che possono dirsi interpreti e spettatori di un processo sociale che si evolve ma rimane uguale, uno sguardo come tanti sguardi, che non vuole significare, piuttosto è la dimensione esatta dello stare in ascolto. Il tutto, in linee, figure, contorni sospesi negli occhi della donna di ieri e di oggi.

Le parole di Virginia Wolf, che inducono a riflettere sulle "vite infinitamente oscure", quali sono sovente le vite di tante donne.

Comunque la maggioranza delle donne non sono né prostitute né cortigiane; neppure passano i pomeriggi d'estate vestite di

velluto con un pechinese sulle ginocchia. Ma che cosa fanno allora? E in quel momento mi apparve davanti agli occhi una di quelle lunghe strade di periferia le cui case infinite sono infinitamente popolate. Con l'occhio dell'immaginazione vedevo una signora molto vecchia attraversare la strada al braccio di una donna matura, sua figlia, forse; tutt'è due così rispettabilmente calzate e impellicciate che il loro abbigliamento vespertino deve essere un rito, con quei vestiti probabilmente conservati un anno dopo l'altro, lungo i mesi d'estate, in un armadio pieno di naftalina. Attraversano la strada mentre si accendono i lampioni (poiché il crepuscolo è per loro l'ora favorita), come avranno fatto da sempre. La più anziana ha quasi ottant'anni; ma se le si domandasse che cosa ha significato per lei la vita, risponderebbe di ricordare le strade illuminate in occasione dei festeggiamenti per la battaglia di Balaclava, - o di avere sentito gli spari dei cannoni a Hyde Park quando è nato il re Edoardo VII. Ma se le si domandasse, desiderando di fissare il momento, con la sua data e la sua stagione, che cosa esattamente stava facendo lei il cinque aprile del 1868, o il due di novembre del 1875, la sua espressione diventerebbe astratta: ci confesserebbe di non ricordare nulla. Poiché tutti i pranzi sono stati già serviti; i piatti e le tazze lavati; i bambini sono andati a scuola, poi si sono sparsi per il mondo. Non rimane niente di tutto ciò. Tutto è scomparso. Nessuna biografia, nessuna storia ci può dire una parola su tutto questo. E i romanzi, pur senza volerlo, inevitabilmente mentono. Tutte queste vite, infinitamente oscure, sono ancora da registrare, dissi io parlando con Mary Carmichael come se ella fosse accanto a me; e mi allontanai con il pensiero lungo le strade di Londra, sentendo la pressione di quel mutismo, l'accumulazione della vita non registrata, di quelle donne agli angoli delle strade con le mani ai fianchi, e gli anelli incastrati nelle loro dita grosse e gonfie, le cui gesticolazioni ci ricordano il ritmo delle parole di Shakespeare; oppure

La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamerica

quelle venditrici di violette o di fiammiferi, quei vecchi vagabondi seduti sulla soglia delle case; o quelle ragazze senza meta i cui visi, come le onde sotto le nuvole e il sole, riflettono l'arrivo degli uomini e delle donne e le luci tremanti delle vetrine dei negozi. Tutto questo dovrai esplorare, dissi a Mary Carmichael, con la lanterna accesa in mano (Wolf 1982:100-101).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALEFATO, P. (a cura di) *Scritture/Visioni. Percorsi femminili della discorsività*, Bari, Edizioni dal Sud, 1996.
- CHEMELLO, A. *Moderata Fonte, donna 'colta' nella Venezia di fine '500*. Conferenza tenuta presso l'AARDT il 31 marzo 2007.
- DE MAIO, R., *Donna e Rinascimento*, Milano, Il saggiatore, 1987.
- DE PIZAN, C. *La città delle dame*, Roma, Carocci editore, 2010.
- FRONTE M. *Il merito delle donne, ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette degli uomini*, (a cura di) Adriana Chemello, Venezia, Eidos, 1988.
- GAMBA, P. *La rivoluzione teologica femminista: un percorso di ricerca*, tesi di laurea.
- KING, L. M., *L'uomo del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- ODORISIO, G.C., *Donne e società nel seicento*, Roma, Bulzoni, 1979.
- RIVERA GARRETAS, M.M. *Nominare il mondo al femminile*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- SARACENO, C., *Trent'anni di storia della famiglia in Italia*, in 'Studi Storici', 1979.
- SHORTER E., *Famiglia e civiltà*, Milano, Rizzoli, 1978.
- WOLF, V. *Una stanza tutta per sé*, Milano, Il Saggiatore, 1982.

WEBGRAFIA

- CANETTIERI, P., *La discordia d'amore nella poesia medievale*, <http://knol.google.com/k/la-discordia-d-amore-nella-poesia-medievale>
- TARONNA, A, *women's studies*, direttore culturalstudies Michele Cometa, http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/womens_studies.html
- <http://www.url.it/donnestoria/home.htm>

**QUERELLA *ENTRE* MUJERES:
DEL ARTE FEMINISTA AL ARTE FEMENINO**

Susana Carro Fernández
UNED

I. ACTIVISMO FEMINISTA

Los 1960s fueron tiempos de intensa agitación. Las contradicciones de un sistema que hallaba su legitimación en la universalidad de sus principios, pero que en realidad era sexista, racista, clasista e imperialista, resultaban evidentes y motivaron la formación de la llamada Nueva Izquierda. Las feministas más jóvenes, que no estaban interesadas en una política de reformas sino en forjar nuevos modelos de vida, se unen a diversos movimientos sociales radicales. El feminismo entra así en coalición con el antirracismo, el pacifismo y el movimiento estudiantil, siendo todos ellos absorbidos por la Nueva Izquierda bajo los lemas comunes de la contracultura y aversión hacia el liberalismo. Fue precisamente en este contexto de activismo político, compartido con los varones, cuando las mujeres tomaron conciencia de la peculiaridad de su opresión. Tanto en la Nueva Izquierda como en el Movimiento por los Derechos Civiles, las mujeres solían verse confinadas a tareas como preparar café, auxiliar a los hombres y responsabilizarse de las labores domésticas de la «comunidad» (como tan magistralmente narra Doris Lessing en *La buena terrorista*). Sus propuestas específicas sobre la liberación de la mujer son tachadas de burguesas y antirrevolucionarias, se producen choques y tensiones y se crea un ambiente de frustración que culmina con la propuesta de una organización autónoma para las mujeres.

En este caldo de cultivo surgen las propuestas del feminismo radical que se inaugura con la fundación del New York Radical Women (NYRW) por Pam Allen y Shulamith Firestone y se desarrolla

entre los años 1967 y 1975.¹ Los principios teóricos que las definían eran el anticapitalismo, el antirracismo y la antisupremacía masculina. La novedad de las radicales reside en afirmar que las mujeres están sometidas a dos tipos de opresión: la del capitalismo y la del dominio masculino. Distinguen pues entre el Estado capitalista y la familia patriarcal, a la par que reconocen su interdependencia: el capitalismo explota a las mujeres basándose en la subordinación familiar impuesta por la supremacía masculina. El feminismo radical presenta también otra innovación; considerar que el patriarcado es interclasista. Tanto Kate Millett como Shulamith Firestone (las dos autoras más destacadas en la teoría y el activismo del feminismo radical) insistieron en analizar la existencia de un comportamiento opresor presente en todos los varones constituidos como género.

El feminismo radical se caracterizó por la rica heterogeneidad de los múltiples grupos en que se organizó consecuencia, muchas veces, de los conflictos y escisiones internas. Este hecho propicia que la vida efímera sea también rasgo definitorio de tales organizaciones. La primera gran escisión dentro del feminismo radical conduce a la división entre «políticas» y «feministas». Si bien ambas estaban de acuerdo en organizarse al margen de los varones, sin embargo, disentían respecto a la naturaleza y fin de la separación. Ana de Miguel explica del modo siguiente la decisión política que conduce a la fractura en las líneas feministas :

«Las “políticas” consideraban el feminismo como un ala más de la izquierda, mientras que las “feministas” defendían la especificidad de la lucha contra la opresión de la mujer y eran muy críticas con el recalcitrante sexismo de los militantes de izquierda» (De Miguel, en Amorós, 1995: 239-240).

1) Esta demarcación cronológica es debida a Alice Echols (Echols, 1989: 3-5). La fecha de inicio, 1967, viene dada por el surgimiento en Estados Unidos de grupos de mujeres que comienzan a debatir los temas distintivos del feminismo radical. La fecha de finalización coincide con la aparición del feminismo cultural, que desplazará al radical.

A la experiencia y conexiones de las “políticas” se debieron muchos de los éxitos organizativos del feminismo. Pero a partir de 1968 empiezan a perder su mayoría en beneficio de las “feministas”. Estas últimas se apropian del término “feminismo radical” y, finalmente, excluyen a las “políticas”

Estas desavenencias ideológicas surgidas entre los miembros del NYRW implicaron divisiones internas que condujeron a la creación de nuevos grupos de feministas radicales. Así es como surge WITCH, en 1968, y Redstockings, cuyo manifiesto se publicó en 1969. Este último colectivo fue fundado por Shulamith Firestone y Ellen Willis y toma su nombre en claro desafío al apodo despectivo con el que los ingleses denominaban a las mujeres intelectuales: *Bluestockings*. Como resume Mary Nash, las Redstockings proclamaron que la opresión de las mujeres es la más arraigada del ser humano, identificaron a los varones como los agentes de tal subordinación e hicieron un llamamiento a la unión de las mujeres en la lucha por su liberación (Nash, 2004: 186). Para acabar con las diferencias que mantenían separadas a las mujeres, las Redstockings se centraron en modelar una teoría de la *hermandad* o *sororidad*. Con este término se hará referencia a la conciencia femenina del sometimiento dentro de la estructura patriarcal y a la reacción contra el mismo. El término *sororidad*, ausente en los diccionarios de la lengua española, procede de la raíz etimológica «sor» (definida como «hermana» casi siempre en relación con el ámbito religioso) y alude a la hermandad de las mujeres en el rechazo del papel que les ha tocado jugar en el guión patriarcal (Posada Kubissa en Amorós, 2000: 336). Todas las mujeres unidas por una experiencia común de opresión, podría ser el lema que convirtió a las Redstockings en uno de los grupos más representativos del feminismo radical.

El concurso de belleza de Miss América en Atlantic City en 1968 sirvió como catalizador de las tensiones entre las distintas corrientes feministas, llegando a organizarse la primera gran manifestación del nuevo Women’s Liberation Movement (WLM). Durante la acción se tiraron simbólicamente a la basura sujetadores, fajas, cosméticos y zapatos de tacón. Este «basurero de la libertad»

estaría constituido por algunos de los emblemas de la opresión de las mujeres. Tras este hecho el NYRW vio aumentar increíblemente el número de sus miembros, pero su funcionamiento no estructurado hizo posible que muchos *meetings* fueran boicoteados por enviadas de la izquierda. Tras el acuerdo, tomado en 1969, de funcionar en pequeños grupos, la organización tan sólo sobrevive seis meses antes de disolverse.

El WLM no sufre el mismo destino que el NYRW, sino que se fortalece y multiplica sus acciones. Así, por ejemplo, en marzo de 1970 las oficinas de la revista norteamericana *Ladies Home Journal* son ocupadas por mujeres que exigen que se contrate una editora, que se establezcan guarderías y que se empleen a minorías étnicas. Pero, como relata Mary Nash, el impacto del Movimiento de Liberación de las Mujeres no se limita a los Estados Unidos; en Francia, cinco meses más tarde, las mujeres colocan una corona en la tumba del soldado desconocido pero lo hacen en honor de la esposa desconocida. En noviembre de 1970, el Movimiento de Liberación de las Mujeres ocupa también las primeras páginas de los diarios británicos cuando las mujeres invaden la celebración del concurso internacional de Miss Mundo «blandiendo sacos de harina, tomates y bombas fétidas» (Nash, 2004: 182).

Si volvemos a los Estados Unidos, a finales de 1969 se publica *Políticas del ego*, manifiesto fundacional de la New York Radical Feminist (NYRF), organización creada por Shulamith Firestone y Anne Koedt. Su funcionamiento se basaba en brigadas igualitaristas y antijerárquicas de un máximo de 15 miembros. Esta forma de entender la igualdad trajo problemas a los grupos, pues mujeres sin experiencia política y recién llegadas al feminismo se encontraban en situación de criticar por elitista a una líder con experiencia militante y conocimientos teóricos. El resultado era un estado de permanente debate interno, enriquecedor para las nuevas, pero cansino para las veteranas (De Miguel, en Amorós, 1995: 244-245). Las principiantes tenían que aceptar la línea ideológica y estratégica del grupo, pero una vez dentro podían cuestionar el manifiesto fundacional. La novedad ideológica del NYRF es el uso

del análisis psicológico como instrumento con el que explicar la opresión de la mujer: la supremacía masculina halla su finalidad en la satisfacción psicológica del ego y sólo secundariamente en las relaciones económicas. Implícitamente se asumía que el ansia de poder y supremacía eran inherentes al ego masculino, que se sostendría en base a la destrucción de los egos de las mujeres.

II. GRUPOS DE AUTOCONCIENCIA Y ORGANIZACIÓN DE MUJERES ARTISTAS

Pero, por encima de la diversidad inherente al feminismo radical, todos los grupos compartieron la organización en lo que vendría en llamarse «consciousness-raising» (CR). Esta técnica, procedente del Movimiento por los Derechos Civiles e influida en buena medida por el antiintelectualismo de Mao, comenzó a ser utilizada por el NYRW y consistía en grupos de autoconciencia en los que se hablaba: «de cosas personales, cotidianas, de la familia, del trabajo doméstico, de sus sentimientos, de sus frustraciones, de su sexualidad, de su maternidad, de su identidad como mujeres, de la discriminación laboral o de la falta de reconocimiento y de voz propia» (Nash, 2004: 176).

De este modo, se ponía de manifiesto que el «problema sin nombre» estudiado por Friedan no era consecuencia de una inadaptación individual al canon de la feminidad, sino de un conflicto social común a cientos de mujeres. Tomar conciencia de los problemas compartidos fue la clave para aglutinar a las mujeres, el vehículo para la interpretación política de la vida cotidiana, potenció la autoestima y revalorizó la palabra de un colectivo marginado y fue además el motor para la creación de respuestas a la opresión femenina.

Abundando en el tema, la crítica de arte Laura Cottingham afirma que el «despertar de la conciencia» se convirtió en el primer método utilizado como catalizador para la creación del arte feminista de los 1970s. Este fenómeno, añade, es una especie de anomalía histórica en la medida en que, exceptuando el caso de la vanguardia

rusa, no existen más ejemplos de artistas que utilicen como método estético la misma práctica del activismo para el logro de un cambio político (Cottingham, en Broude y Garrard, 1994: 276). Los grupos de autoconciencia permitieron, según Judy Chicago, «transformar nuestras circunstancias en nuestra temática, en vez de preguntarnos “¿quién soy?”, nos preguntamos “¿quiénes somos?”» (Chicago, 1993: 12). Las artistas participantes en los grupos de autoconciencia organizados en los años 1970s van descubriendo, al discutir sus propias vivencias, que lo que consideraban problemas personales o acontecimientos debidos al azar se encontraban generalizados entre todas las mujeres siendo, por tanto, fruto de un sistema opresor. Faith Wilding, una de las integrantes del programa artístico feminista de la California State University de Fresno, describe así el trabajo en grupos de autoconciencia:

«Nuestras sesiones de trabajo se centraban en el análisis de lo que hoy en día llamaríamos la construcción social de la experiencia femenina (...). El procedimiento consistía en establecer un turno alternativo de palabra, en el que cada una de las asistentes pudiese hablar acerca de las experiencias personales sobre algún asunto clave como el trabajo, el dinero, la ambición, la sexualidad, la familia, el poder, la ropa, la imagen corporal o la violencia. A medida que se sucedían las intervenciones, se hacía evidente que lo que en un principio no parecían ser sino experiencias puramente personales eran compartidas, en realidad, por el resto de nosotras; lo que estábamos descubriendo era la existencia de un trasfondo común de opresión sexual, que condicionaba nuestro papel e identidad como mujeres. A lo largo de estas discusiones de grupo fuimos analizando los mecanismos sociales y políticos en los que se sustentaba esta opresión, situando nuestra historia personal dentro de un contexto cultural más amplio» (Wilding, en Broude y Garrard, 1994: 35).

Un buen ejemplo de cómo la participación en los grupos de autoconciencia y la militancia feminista se convierten en el instrumento que conduce a la expresión artística de la vivencia de

las mujeres, lo encontramos en el caso de Martha Rosler. En 1968, coincidiendo con el surgimiento del Movimiento de Liberación de las Mujeres, Rosler se traslada al sur de California. En San Diego participa activamente en el movimiento feminista, se suma a diversas organizaciones de mujeres, imparte charlas en institutos y grupos comunitarios, colabora en *sketches* y *performances* realizados por otras artistas y se relaciona con artistas feministas de Los Ángeles como Suzanne Lacy y Nancy Buchanan.

«Sería difícil exagerar el efecto que tuvo el feminismo en la obra de Rosler, ya que es el causante de que los temas de la opresión y resistencia, centrales en su obra, adquieran aplicación concreta a sí misma, a su identidad como mujer y a la vida cotidiana» (Alberro, en De Zegher, 2000: 76).

El contacto con el movimiento feminista produce un importante cambio en las producciones realizadas por mujeres, y la carrera artística de Rosler será un ejemplo de dicha transformación. Pero la concienciación no sólo afecta a la evolución artística individual sino que es también causa de la multiplicación de redes y organizaciones que ayudarán a las mujeres artistas a tomar las riendas de sus propias vidas. El caso paradigmático es el de la formación, en 1969, de la Women Artist in Revolution (WAR) en tanto escisión de la Art Workers Coalition (AWC); la mayor de las asociaciones de artistas radicales formada fundamentalmente por hombres. La separación se produce cuando el Museo Whitney organiza una exposición en la que, de ciento cuarenta y tres artistas expuestos, sólo ocho son mujeres. Las feministas de WAR, entre las que estaban Sara Saporta, Dolores Holmes, Jacqueline Skiles, Juliette Gordon, Silvia Goldsmith y Jan McDevitt, pidieron que el museo cambiase su política para incluir a más mujeres artistas. Se inicia así una tradición de activismo enfrentado a las políticas museísticas que llega hasta nuestros días. Nancy Spero relata así su participación en WAR:

«Había estado asistiendo a las reuniones de AWC. AWC organizaba toda clase de protestas. Los hombres eran muy francos en sus quejas, pero las mujeres recibían un trato más

injusto todavía. Sentí, ya sabes, seguía teniendo tres hijos en casa. Entonces oí algo que me sonaba mucho: WAR. WAR era un grupo radical de mujeres artistas escindido de AWC para abocarse a las inquietudes de las mujeres artistas. Era una época muy movida. Escribíamos manifiestos y nos implicábamos en acciones y protestas» (Harris, 2005: 23).

En el otoño de 1970 aparece una nueva organización llamada Grupo de Mujeres Artistas Ad Hoc, fundada por Brenda Miller, Lucy Lippard, Faith Ringgold y Poppy Jonson. Su objetivo era luchar contra la discriminación de las mujeres en los museos, concentrando sus fuerzas en el enfrentamiento contra las exposiciones anuales del Whitney. El propósito inicial era conseguir un 50% de representación de las mujeres, demanda que el Whitney intentó aplacar con la organización de muestras de O'Keeffe y Nevelson. De nuevo Nancy Spero nos cuenta en primera persona su participación en estas acciones: «Me asocié al Comité Ad Hoc de Mujeres Artistas. Organizábamos toda clase de acciones, sentadas y piquetes. Un grupo grande invadimos una inauguración del Whitney. Entramos y nos sentamos justo en medio del museo» (Isaak, en Harris, 2005: 69).

Las protestas del Grupo Ad Hoc continuaron hasta lograr que la representación de mujeres en la Anual de Escultura de 1970 pasara de un 5% de media en los años anteriores, a un 22%. También en otoño de 1970 las mujeres de Los Ángeles se organizaron para protestar contra la exposición *Arte y tecnología* llevada a cabo en el Country Museum of Art y en la que no había obra de una sola mujer. De esta acción de protesta surgiría el Consejo de Mujeres Artistas de Los Ángeles (Los Angeles Council Women Artist, LACWA), del que formaban parte historiadoras del arte, críticas, comisarias de exposiciones y coleccionistas.

III. ASALTAR LO PÚBLICO

El activismo feminista y las técnicas de autoconciencia son los principales aliados de las mujeres artistas en su lucha contra la

«mística de la feminidad». Pero, aunque Betty Friedan había dado nombre al problema, aún no se había emitido un diagnóstico. Kate Millett será la encargada de hacerlo: la sociedad sufre desde sus orígenes un mal endémico, el patriarcado. Este sistema ideológico estimula la discriminación de las mujeres frente a los hombres a través de una política sexual de hondo calado tanto en el ámbito de lo público como en el de lo privado. Inspirados en las consignas del feminismo radical, ciertos sectores del mundo del arte denunciaron los mecanismos de opresión vigentes en la vida doméstica a través de su representación y, a través de experiencias como la *Womanhouse*, desenmascararon la naturaleza política del ámbito privado.

Pero si bien la crítica del feminismo radical al ámbito privado es crucial para comprender el tema que nos ocupa, tampoco hemos de olvidar la responsabilidad de las ideólogas radicales en la conquista de lo público. Los grupos de autoconciencia son los primeros en proporcionar pequeños espacios a disposición de las mujeres y, lo gratificante de estas experiencias, anima a perseverar en la conquista de espacios mayores y más notorios. Es así como se multiplicarán las agrupaciones, organizaciones políticas, asociaciones culturales, foros, y congresos a la par que se toman también las calles, el espacio público por excelencia. Las mujeres artistas constituyen una manifestación particularmente evidente de esta colonización de lo público: primero se multiplicarán sus asociaciones y los espacios destinados al arte hecho por mujeres, para después pasar a reivindicar como propios los lugares tradicionalmente asignados al arte masculino.

En enero de 1972 tiene lugar la Conferencia de Mujeres Artistas de la Costa Oeste celebrada en la *Womanhouse*. Miriam Schapiro, como en su momento hizo Virginia Woolf, animó a las artistas a «salir de nuestros talleres-comedores, de nuestros estudios-mesa de cocina» para buscar su lugar en el mundo más amplio del arte (Wilding en Broude y Garrad, 1994: 35). Pero este lugar continuaba copado por los hombres y las artistas sólo disfrutaban de limitadas y circunstanciales oportunidades para exponer y dar a conocer su obra. El cuarto propio, del que tanto hablaba Virginia

Woolf como premisa indispensable para una creación más libre, seguía siendo una quimera; salir de él para conquistar los espacios públicos, era una fantasía aún mayor.

Pero, frente a épocas anteriores, en los años 1970s las mujeres relegadas a la periferia de los movimientos artísticos deciden organizarse para denunciar su aislamiento profesional. La Women Artist in Revolution (WAR) fue pionera en esta lucha al denunciar, en 1969, la política museística del Whitney. Este tipo de protestas continúan de la mano del Grupo de Mujeres Artistas Ad Hoc, quienes en 1970 se enfrentan al Country Museum of Art de Los Ángeles por haber prescindido de toda representación femenina en la exposición *Arte y Tecnología* (esta acción de protesta será el origen de Los Ángeles Council Women Artist o LACWA). Estos son los prolegómenos de la política de cuotas que, con el tiempo, se convertirá en estrategia de presión habitual frente a las políticas museísticas.

En abril de 1971 surge Women in the Arts (WIA) asociación que se dirige al MOMA, a los museos de Brooklyn, al Guggenheim, al Metropolitan, al Whitney y al Centro Cultural de Nueva York, exigiendo la exhibición de quinientas obras realizadas por mujeres. Sólo el New York Cultural Center y el Brooklyn Museum estuvieron dispuestos a aceptar, y cuando el WIA planteó una exposición abierta en la que no sólo participaran todos sus miembros, sino también artistas adicionales, el New York Cultural Center rehusó. Esto provocó tensiones dentro del grupo hasta que, finalmente, el WIA llegó a un compromiso con el New York Cultural Center. Para proceder a la selección de las artistas participantes se crearía un comité compuesto por Laura Adler como coordinadora en representación del New York Cultural Center, tres miembros del WIA (Pat Passlof, Ce Roser y Sylvia Sleight) y dos comisarias externas (Linda Nochlin para pintura y Elisabeth C. Baker para escultura)

El resultado de las negociaciones no cristalizó hasta enero de 1973, momento en el que se inaugura la exposición *Women Choose Women* en el New York Cultural Center. El público de Nueva York tuvo ocasión de contemplar los desnudos de genitales masculinos

expuestos por Martha Edelheit, los labios vaginales de látex realizados por Hanna Wilke, las obras en las que Alice Neel reflexionaba sobre el cuerpo de la mujer embarazada, la crítica al discurso blanco patriarcal presente en *Hats Go NY* de May Stevens y en la obra de Faith Ringgold *U.S. Postage Stamp Commemorating the Advent of Black Power*. ... 109 mujeres artistas fueron las encargadas de dar a conocer las inquietudes y líneas de trabajo llamadas a combatir con el modernismo estético.

La mayoría de las revistas de arte publicaron artículos y críticas sobre *Women Choose Women* dando así un tremendo impulso al movimiento artístico protagonizado por las mujeres (Brodsky en Broude y Garrard, 1994: 108). Pero del éxito de este tipo de iniciativas no se derivó una apología inmediata de las mismas, pues era previsible que se convirtieran en un freno para la lucha y la transformación. Con el tiempo, las políticas de cuotas revelarán estas perversas repercusiones y, ya en los años 1980s, las Guerrilla Girls denunciarán que la media de mujeres artistas presentes en los museos es de un diez por ciento en lugar de reivindicar que el cincuenta por ciento de los artistas expuestos sean mujeres.

Las artistas van tomando conciencia de su poder como colectivo, pero también descubren que conseguir la equidad en el mundo artístico, abolir intereses y prejuicios, requiere mucho tiempo. A pesar de la euforia generada por el activismo, los ansiados logros se vislumbran lejanos. Pero, fortalecidas en su unión, las mujeres artistas no están dispuestas a esperar en su ostracismo y deciden crear canales alternativos, espacios exclusivos cuyo funcionamiento no dependa de la condescendencia de los hombres, sino de la propia voluntad de las mujeres. Es así como empiezan a multiplicarse las escuelas, museos, galerías, revistas y circuitos de exposición y venta exclusivos para mujeres.

Para comprender el alcance y sentido de esta reacción, nada mejor que acudir al testimonio directo de alguna de sus protagonistas, por ejemplo, Nancy Spero (nacida en 1926). En el documental de la cineasta Irene Sosa, *Woman as Protagonist*, Spero cuenta en primera persona cómo después de trasladarse con su familia de París a Nueva

York en 1964, comienza a sentirse frustrada por la poca atención que recibía de un medio artístico eminentemente masculino. Este abatimiento es combatido a través de la participación en coaliciones como WAR o el Ad Hoc Committee of Woman Artists. «En esa época yo estaba muy inquieta, sentía rabia y frustración por mi carrera. Entonces a Barbara Zucker se le ocurrió que podíamos crear una galería exclusivamente de mujeres. A todas nos parecía una idea fantástica» (Sosa, 1993). El nombre fue AIR (Artists in Residence Gallery), la primera galería-cooperativa de mujeres en Nueva York. Su inauguración tuvo lugar en septiembre de 1972 con una exposición colectiva de sus fundadoras: Nancy Spero, Barbara Zucker, Mary Grigoriadis, Susan Williams, Dotty Attie y Maude Boltz. Cada miembro de AIR contribuyó con 150 dólares y 50 horas de trabajo para restaurar el número 96 de Wooster Street, originariamente una tienda de maquinaria.

Las fundadoras de la galería consultaron a la crítica de arte Lucy Lippard con el objetivo de ampliar el número de asociadas. Para proceder a la selección de posibles candidatas a la incorporación, se analizó obra de 2.600 mujeres y se visitaron 55 estudios. Las artistas finalmente escogidas fueron Blythe Bohnen, Agnes Denes, Harmony Hammond, Anne Healy, Louise Kramer y Howardena Pindell.

Durante su primera temporada (1972-1973), la galería hizo trece exposiciones de artistas asociadas y tres de artistas invitadas no miembros del original AIR. Todas las exhibiciones desarrolladas durante el primer año fueron reseñadas en revistas de arte y semanales, hubo una gran concurrencia de artistas masculinos y críticos en las inauguraciones y se recibieron numerosas ayudas del National Endowment for the Arts y del New York State Council on the Arts. (Brodsky en Broude y Garrard, 1994: 108).

Pero la AIR no sólo ayudó a las mujeres artistas a salir de su aislamiento, sino que, al crear una plataforma desde la que podía escucharse todo tipo de cuestiones sociales, facilitó que encontraran su propia voz. En el caso de Spero fue decisivo para iniciar su proyecto vital: escribir la historia épica de las mujeres de su tiempo

a través de obras como *Codex Artaud*, *Hours of the Night* y *Torture of Women*, trabajos exhibidos en la AIR entre los años 1974-1976.

Otro ejemplo de espacio creado por y para mujeres artistas fue el taller *Juana de Arte*, fundado en California por la grabadora June Wayne, quien organizó, en el otoño de 1971, una serie de seminarios destinados a la formación para el desarrollo profesional en el mundo del arte: aprendizaje de la tasación de los trabajos, de la negociación con marchantes y galerías, preparación de dossieres y, en definitiva, conocimientos prácticos para la supervivencia laboral.

Por supuesto no hemos de olvidar el ya reseñado Programa de Arte Feminista y la Womanhouse como ejemplo paradigmático de espacio artístico para mujeres. Durante los últimos años de la Womanhouse, el debate sobre los circuitos de exposición femeninos se intensifica provocando enfrentamientos entre Chicago y Shapiro. Mientras Chicago defendía la creación de una comunidad femenina independiente, Shapiro apostaba por la integración, cada vez mayor, del proyecto dentro del marco institucional de CalArts. Esta situación conducía a Chicago a recordar con añoranza su trabajo en el Programa de Arte Feminista de Fresno:

«En Fresno, el programa estaba totalmente estructurado en torno a nuevas ideas sobre lo que se supone que es ser una mujer. Como no había hombres contra los que luchar, las mujeres se veían liberadas de la dicotomía de someterse a los hombres o rebelarse contra ellos. Eran capaces de actuar positivamente siguiendo simplemente sus propios impulsos, algo que se hizo cada vez más difícil cuando nos trasladamos a CalArts. Las mujeres se sintieron confusas porque los valores y actitudes masculinos impregnaban toda la institución. Si se acomodaban a los valores artísticos de la institución se negaban a sí mismas como mujeres» (Mayayo, 2003: 101).

A principios de 1973 Chicago dimitió como profesora de CalArts para poder llevar a cabo la creación de un espacio «fuera de la esfera del dominio masculino (...) un espacio no regulado por los hombres y sus valores donde fuera posible ser una misma como mujer» (Chicago en Mayayo, 2003: 101). Es entonces cuando crea,

junto con Arlene Raven y Sheila de Bretteville, el Feminist Studio Workshop, un centro de arte alternativo fundado en Los Ángeles y dirigido exclusivamente a mujeres. El fsw perseguía no sólo el desarrollo de las destrezas artísticas, sino también la concienciación de las mujeres a través de la reflexión sobre la identidad. Si la definición de arte resultaba indisociable de la vida, entonces el espacio para la creación artística tampoco debía estar aislado, sino vinculado a otras actividades y organizaciones. Este sería el germen del nuevo Woman's Building inaugurado en 1973 como sede para galerías, talleres, compañías de teatro, la Womantours Travel Agency, el Cafee House, la Sisterhood Bookstore y las oficinas de la National Organization for Women.

Recordando la fuente de inspiración de este proyecto, Judy Chicago cuenta que, mientras trabajaba en la Womanhouse, alguien le enseñó un libro donde se recogía información sobre el antiguo Woman's Building. Leyó entonces que el edificio había sido inaugurado en Chicago en 1893 con motivo de la Exposición Colombina Mundial y construido conforme al diseño de la arquitecta Sophia Hayden. En él fue recogida una heterogénea producción artística y artesanal cuya único denominador común era haber sido producida por mujeres. Mientras que en 1893 se justificó la convivencia de utensilios domésticos y piezas de arte porque la etiqueta de feminidad «rebajaba» por igual cualquier tipo de producción, Judy Chicago propuso extraer otro tipo de lectura: tanto las obras de la «alta cultura», por ejemplo los murales de su admirada Mary Cassat, como las de la «baja cultura», las técnicas del tapiz y del bordado, alcanzan el estatus de un arte que nos habla sobre «el nivel de autoconciencia de aquellas mujeres».

Utilizando como modelo este caso histórico Arlene Raven, Sheila de Bretteville y Judy Chicago apostaron por la ambiciosa reconstrucción de un nuevo Woman's Building que constituiría «una nueva comunidad artística construida a partir de las vidas, sentimientos y necesidades de las mujeres» (Wilding en Broude y Garrad, 1994: 35). Desde su inauguración en 1973 hasta 1975, el Woman's Building ocupó el lugar del antiguo Instituto de

Arte Chouinard, que sería restaurado atendiendo al diseño que la arquitecta Sophia Hayden había realizado para el proyecto original. A partir de 1975 es trasladado a un centro próximo a Chinatown, donde permanecerá hasta su clausura en 1991. Como la propia Arlene Raven indica, la creación del Woman's Building «fue un acto contra el ocultamiento de la historia de las mujeres y el desconocimiento de su herencia. Pero no se trató sólo de una mirada hacia el pasado, sino también de una denuncia de la marginación de las mujeres en el mundo artístico contemporáneo» (<http://www.womansbuilding.org>).

La Womenhouse, la AIR, el taller *Juana de Arte* y el Woman's Building son una pequeña muestra de las innumerables galerías y espacios alternativos organizados por y para el arte hecho por mujeres en los años 1970s. *Habitaciones propias* para reflexionar y crear, espacios propios para dar conocer las producciones realizadas, publicaciones propias que se hagan eco de las inquietudes silenciadas... se trataba, pues, de crear un entorno artístico separatista para trabajar desde fuera del sistema, pero sin perder de vista la necesidad de infiltrarse y socavar constantemente las bases de ese mismo sistema. El fin último no sería la «mistificación» de la diferencia, sino la consecución de la igualdad pues, como apuntaba Ann Sutherland Harris en 1978, el verdadero éxito de este tipo de iniciativas sería conseguir que no fuera necesario organizar ninguna otra exposición exclusiva para mujeres.

IV. UNA HISTORIA PROPIA

Si ya en 1929 Virginia Woolf nos hablaba de un espacio propio como premisa indispensable para lograr la paridad en la creación artística, en 1949 Simone de Beauvoir reflexionará sobre la necesidad de una historia para las mujeres, unos referentes, unos modelos que confirmen que es posible una vida propia. En la segunda parte de *Los hechos y los mitos*, primer volumen de *El segundo sexo*, Beauvoir afirma, no sin caer en cierto maximalismo, que toda la historia de las mujeres ha sido hecha por los hombres.

Como soberanos de los poderes concretos han sido ellos quienes, según los intereses de cada momento, han tolerado o desautorizado el protagonismo de las mujeres en la Historia. Así, indica Beauvoir, si reverenciaron a la Diosa-Madre fue porque la naturaleza les inspiró temor; si identificaron a la mujer con el símbolo del pecado fue para recluirla en el hogar; el régimen social fundado en la propiedad privada condujo a la tutela de la mujer casada; la revolución técnica liberó a las mujeres del siglo xx y las transformaciones en la ética masculina justificaron los métodos anticonceptivos permitiendo una parcial independencia de las mujeres frente a la maternidad (Beauvoir, 1987 I: 169). Incluso ciertas respuestas colectivas de las mujeres se produjeron sólo en la medida en que los propios hombres las permitieron, por ejemplo el feminismo, añade Beauvoir, «no fue nunca un movimiento autónomo: en parte fue un instrumento en manos de los políticos, y en parte, un epifenómeno que reflejaba un drama social más profundo» (Beauvoir, 1987 I: 169).

En Beauvoir no hay cabida para la autocomplacencia, las supuestas conquistas de las mujeres no son más que engaños, migajas que el hombre, desde la condescendencia del poderoso, reparte ante la presión de los subordinados. Frente a la abatida mirada de Safo, Cristina de Pisan, Olimpia de Gouges, Mary Wollstonecraft o Emmeline Pankhurst, los hombres han protagonizado la Historia y han escrito tanto la suya como la de las mujeres.

Las razones que Beauvoir aduce para explicar este fenómeno es que la masa de las mujeres ha estado al margen de la Historia y las circunstancias de opresión vividas han sido un obstáculo para cada una de ellas. Sin embargo, el gran hombre surge de la masa y es impulsado por las circunstancias. Parafraseando a Marx, Beauvoir afirma que no es la inferioridad lo que determina la insignificancia histórica de las mujeres, sino que, al contrario, «su insignificancia histórica las ha destinado a la inferioridad» (Beauvoir, 1987 I: 172) Las mujeres no constituyeron jamás una clase separada y, consiguientemente, no intentaron desempeñar un papel en la Historia en función del sexo. La mayoría de las mujeres se resignaron a su suerte sin intentar ninguna acción, pues, como ya

explicaba Harriet Taylor, en su subordinación residía su fuente de realización. Convertida en lo Otro, la mujer no alcanza el sentido de su existencia más que a través de esa realidad que no es ella misma.

El argumento antifeminista para rechazar que la situación de la mujer haya sido de opresión es la existencia de grandes personalidades femeninas reconocidas por la Historia. Sin embargo, responde Beauvoir, las mujeres que han llevado a cabo obras comparables a los hombres han sido aquellas a quienes las instituciones catapultaron más allá de las diferencias sexuales. Es decir, sólo cuando se suprime socialmente la femineidad, las mujeres dejan de ser consideradas inferiores. Isabel la Católica, Elisabeth de Inglaterra o Catalina de Rusia, dice Beauvoir, «no fueron macho ni hembra; fueron reinas soberanas» (Beauvoir, 1987 I: 170). La puesta al día de estos ejemplos sería el caso de Margaret Thatcher, quien rigió los designios de la política internacional a costa de convertirse en «la dama de hierro». Para cambiar la faz del mundo hay que estar anclado en el mismo, pero, paradójicamente, las mujeres más enraizadas en la sociedad son las más sometidas a ella.

Otra prueba de que las circunstancias han sido desfavorables para el género femenino es su éxito infrecuente en el ámbito cultural, dominio, por otra parte, históricamente ligado al destino de la mujer. El misticismo cortés, la curiosidad humanista, el gusto por la belleza que se expande en el Renacimiento italiano, el preciosismo del siglo xvii y el ideal progresista del xviii, traen aparejada la exaltación de la femineidad bajo diversas formas. La mujer se convierte entonces en inspiradora, juez y público del artista, pero, a pesar de la importancia de este papel, sus contribuciones individuales no son valoradas. Beauvoir argumenta que el lugar privilegiado que ciertas mujeres ocuparon en los dominios del arte y del pensamiento no implicaba que estuvieran comprometidas en la acción, situación eminentemente desfavorable para quien pretenda transformar el mundo. Las realizaciones personales son casi imposibles para las categorías humanas a las que se mantiene colectivamente en una situación inferior (Beauvoir, 1987 I: 173)

El par mujer-historia del arte llega hasta los años 1970s tan mal conjugado que la expresión «artista-mujer» se contempla como una contradicción en los términos. Pero los paulatinos vínculos entre artistas, feministas e historiadoras cristalizan en la recuperación de las creaciones que, por ser obra de mujeres, habían sido olvidadas o infravaloradas. Mientras que los artistas masculinos disponían de cientos de antecedentes con los que medirse, compararse y compartir un proyecto de creación, las artistas de los años 1970s apenas poseían un puñado de referentes marcados por el destino trágico de quien ha osado ir más allá de lo que la convención impone como apropiado. El deseo de sentirse amparadas por una tradición lleva al redescubrimiento de una historia olvidada; proyecto que no sólo ocupará a historiadoras y críticas de arte, sino que también inspirará algunas de las obras más representativas del arte feminista de los 1970s.

Si quiénes somos las mujeres depende en gran medida de lo que seamos capaces de hacer con nuestro pasado, entonces «debemos entrar en el pasado retrocediendo» (Birulés, 1992: 17). Así lo entendieron las estudiantes de Fresno, autoras de un archivo de diapositivas, biografías y testimonios históricos de las grandes precursoras. Artistas e historiadoras del arte participaron, el 28 de enero de 1972, en la Convención del College Art Association de San Francisco (CAA). Las mujeres de CalArts y la historiadora del arte Ann Sutherland Harris, entre otras, reflexionaron sobre la necesidad de elaborar una genealogía femenina. A raíz de esta convención se creó la Women's Caucus for Art o WCA (Asamblea de Mujeres para el Arte), en la que se disolvieron los límites disciplinarios tradicionales con el fin de reconstruir una historia compartida (Garrard en Broude y Garrard, 1994: 93).

En la medida en que la tradición no concedió autoridad ni sentido a las acciones y palabras de las mujeres, sus producciones artísticas fueron excluidas. Esto determinó no sólo la escasez del arte hecho por mujeres, en comparación con el arte masculino, sino también su falta de transmisión. Artistas e historiadoras de los años 1970s se plantean por vez primera el reto de recuperar un pasado

muchas veces fragmentario, y aunque tales fragmentos forman parte de un mosaico que nunca se podrá contemplar en su totalidad, sin embargo, y como sugiere Hannah Arendt, es posible que al menos podamos descubrir «las perlas y el coral»:

«Al igual que un pescador de perlas que desciende hasta el fondo del mar, no para excavar el fondo y llevarlo a la luz, sino para descubrir lo rico y lo extraño, las perlas y el coral de las profundidades, y llevarlos a la superficie» (Arendt, 1990: 70).

Es decir, se trataría de dar con aquellos fragmentos del pasado que, arrancados de su contexto y reordenados, tengan el vigor de los pensamientos nuevos y la fuerza del presente. Pero la llamada historia del arte había silenciado hasta tal punto a las mujeres que excluyó de la tradición incluso aquellos fragmentos, «perlas y coral», de incontrovertible valor. Corría ya el año 1962 cuando se publica el influyente *Historia del arte* de H.W. Jason, en el que no es mencionado ni un solo nombre ni una sola obra de mujeres artistas. No obstante, ésta no era ninguna excepción, pues la obra de Jason continuaba la tendencia ya establecida por David Robb y J.J. Garrison en *Arte en el mundo occidental* y por E.H. Gombrich en *La historia ficticia del arte* (Broude y Garrard, 1994: 16).

Fue en este contexto de exclusión cuando, en 1971, la historiadora americana Linda Nochlin se hizo una de las muchas preguntas incómodas a las que ha tenido que enfrentarse la historia del arte en las últimas décadas: ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?. Las respuestas a esta cuestión, dice Nochlin, son diversas en amplitud y complejidad:

«Vand desde las demostraciones «científicamente» comprobadas acerca de la incapacidad de ciertos seres humanos dotados de úteros y no de penes para crear algo importante, hasta el asombro relativamente sin prejuicios ante el hecho de que, a pesar de tantos años de una casi igualdad, las mujeres no han logrado todavía nada especialmente relevante en las artes plásticas» (Nochlin en Aliaga, 2004).

Por tanto, como indica la propia Nochlin, la respuesta más inmediata para explicar la omisión de las mujeres del panorama artístico es la falta de calidad en sus producciones; no tuvieron entidad suficiente para ser incluidas en los manuales de arte, sirviendo esto de justificación al mismo H.W. Jason, quien en 1979 certificaba: «he sido incapaz de encontrar una artista en ningún volumen de la historia del arte». Pero estos argumentos no hacen más que confundir los efectos con las causas y Nochlin acepta el reto de su refutación rescatando a las mujeres artistas del olvido y demostrando que su exclusión no obedecía a razones de calidad, sino de orden político. No obstante, reconoce Nochlin, si bien podemos rehabilitar carreras modestas aunque interesantes, también es cierto que no hay mujeres equiparables a los grandes genios. La razón ya había sido explicada por Beauvoir años atrás: «No se nace genio, llega uno a serlo, pero la condición femenina ha hecho que hasta ahora ese devenir sea imposible». (Beauvoir, 1987 I: 173). Nochlin abunda en el tema y afirma que para quienes no han tenido la buena suerte —mujeres incluidas— de haber nacido blancas, preferiblemente de clase media y, sobre todo, varones, «la situación sigue siendo frustrante, opresiva y desalentadora » (Nochlin en Aliaga, 2004: 102). Lo milagroso, prosigue Nochlin, es que, a pesar de este clima tan hostil, haya habido mujeres capaces de conseguir un grado de excelencia elevado en cotas tradicionalmente reservadas a los varones blancos, como la ciencia, la política o las artes.

Tras la publicación de *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, Nochlin es llamada a participar en la Conferencia de Mujeres en las Artes Visuales. Este congreso es celebrado en la Corcoran School of Art en Washington D.C. entre los días 20 y 22 de abril de 1972. Durante este periodo se reunieron representantes de todos los grupos feministas de Nueva York y de California, historiadoras del arte y artistas para reivindicar el reconocimiento de las mujeres no sólo en el arte del pasado, sino también en el presente del mundo artístico (la indignación era generalizada ante la ausencia de mujeres en la última Bienal de Corcoran). Entre las conferenciantes estaban, además de la mencionada Linda Nochlin,

la especialista en museos Adelyn Breeskin y las artistas Helen Frankenthaler, Miriam Schapiro, Judy Chicago y June Wayne. La historiadora Mary Garrard, que formaba parte de la audiencia allí presente, relata el siguiente suceso:

«Nadie de los allí congregados ha olvidado a la (entonces) casi desconocida septuagenaria Alice Neel, que se subió al escenario sin ser invitada y presentó un *show* maratoniano de diapositivas de su obra, a la que prácticamente nadie le había prestado atención hasta el momento» (Garrard en Broude y Garrard, 1994: 94).

El acontecimiento resultó memorable y provocó la toma de conciencia de muchas de las mujeres allí reunidas, formándose una comunidad de feministas en las artes que, como apunta Garrard, «ha llegado hasta nuestros días y promete sobrevivir al siglo xx» (Garrard en Broude y Garrard, 1994: 93).

El espíritu reivindicativo de todas estas iniciativas se plasmaría también en exposiciones como *Old Mistresses: Women Artists of the Past* (*Antiguas damas: mujeres artistas del pasado*). La exposición fue organizada por Ann Geabhart y Elizabeth Broun para la Walters Art Gallery en Baltimore en el año 1972, y pasa por ser pionera en el empeño de hacer resurgir figuras históricas femeninas. El título de la exposición contrasta con el sacralizado «old masters» («maestros antiguos») y se convierte en una denuncia de cómo el propio lenguaje asume que el arte es una esfera reservada a los hombres (Mayayo, 2003: 66). La consecuencia principal de esta exposición fue el redescubrimiento de obras y voces de mujeres artistas que habían sido mantenidas al margen de la historia: Artemisa Gentileschi, Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker o Frida Kahlo. La historia del arte feminista empezaba a revelar que la diversidad y pluralidad fueron en realidad una parte más importante de lo que el modernismo había hecho creer.

Pero este rebrote del interés por las artistas de generaciones anteriores afectó también a las que estaban activas desde la década de los 1930s. Como indica Chadwick, la obra de Louise Bourgeois, Neel Bishop, Lee Krasner y Louise Nevelson, entre otras, comenzó

a recibir la atención de crítica y público, de la que tanto tiempo habían estado privadas (Chadwick, 1990: 321). Para estas artistas de más edad que habían luchado largamente en la consecución de su identidad y aceptación dentro de lo que Krasner, más tarde, llamaría «misoginia de la Escuela de Nueva York», la nueva situación supuso un asunto explosivo e incómodo que generó confusión y ansiedad. Entre las mujeres de la Escuela de Nueva York, una de las que más vociferó su resistencia a las lecturas feministas fue Grace Hartigan. Temerosa de que, al igual que muchas artistas de su generación, la incluyesen en el estereotipo y gueto de las «mujeres artistas», Hartigan mantuvo que ella no vivió ninguna discriminación y que fue, a todos los efectos, simplemente «uno de los chicos». Aunque sus obras eran firmadas con el pseudónimo George Hartigan, cuando se le preguntaba por las razones del mismo declaraba que «nada había tenido que ver con el hecho de que creyese que la discriminarían si firmaba como mujer, fue una identificación romántica con George Sand y George Eliot» (Broude y Garrard, 1994: 19).

También Frankenthaler reaccionó rechazando ser catalogada o asociada con las «mujeres artistas», mientras que Krasner, aun insistiendo en que no era feminista, formó parte, junto a otras mujeres, de los piquetes ante el Museum of Modern Art. Bourgeois participó en protestas y mítines feministas y Louise Nevelson manifestó con toda claridad su opinión acerca del desprecio con que eran tratadas las mujeres en el mundo del arte.

La reivindicación de historiales pasados también estaba implícita en la exposición *Women Artist, 1550-1950*. La muestra fue organizada por Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris en 1978, y en el catálogo de la exposición se recogían artículos de las comisarias sobre la educación de las artistas o su participación en la vida pública, que se convertirían en clásicos de la teoría del arte feminista. Pero, sobre todo, las organizadoras dejaban muy claro que reunir obra realizada por mujeres no constituía una apología de la supuesta esencia femenina, sino un medio para lograr la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres en el terreno del arte (Diego en Bozal, 1996: 347).

A medida que aumenta el número de estudios e investigaciones, artistas e historiadoras del arte van dándose cuenta de que no sirve con la mera recuperación de nombres, sino que también es necesario abordar la integración de la mujer como artista en su contexto, periodo y ambiente. Paulatinamente, comienzan a plantearse nuevos problemas como la representación —de lo femenino y desde lo femenino—, la revisión de los cánones, los contenidos, la relectura de temas clásicos desde la perspectiva del género, el tratamiento del espacio, etcétera. Tanto los estudios pioneros sobre la mera revisión de la Historia, como las posteriores investigaciones sobre los temas y estrategias utilizadas por las mujeres artistas, influirán sobre la producción artística del momento generando un tipo de arte conscientemente subversivo y comprometido con la recuperación de los territorios negados históricamente a las mujeres. Esto es lo que hará la primera generación de mujeres artistas inscritas en el feminismo, innegablemente influenciadas por los logros teóricos de la historia del arte hasta aquí mencionados. Asistimos así no sólo a la aparición de un arte feminista, sino también de una historia del arte feminista y una crítica del arte feminista.

V. *THE DINNER PARTY*: LA CELEBRACIÓN DE UNA HISTORIA DE LAS MUJERES.

The Dinner Party, instalación realizada por Judy Chicago y un amplio número de colaboradoras entre los años 1974-1979, es el caso más controvertido y decidido en la recuperación de la historia de las mujeres artistas. Las exposiciones ya mencionadas *Old Mistresses: Women Artists of the Past*, coordinada por Ann Geabhart y Elizabeth Broun, y *Women Artists: 1550-1950*, cuya organización estuvo a cargo de Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, hicieron accesible el conocimiento de muchas obras hasta entonces olvidadas. Este hecho inspiró a Judy Chicago, quien comenzó a forjar conexiones entre su propio arte y el de otras mujeres pioneras:

«Reconocí que mi trabajo sólo podía ser precisamente entendido desde los antecedentes de la historia de las mujeres,

y quise encontrar un modo de incorporarla a mi obra de modo que el espectador se viera forzado a confrontar mi trabajo con el contexto del trabajo de otras mujeres» (Stein en Broude y Garrard, 1994: 226).

El proyecto de *The Dinner Party* se inicia con la serie *Great Ladies* (1973), en la que Chicago crea un conjunto de retratos abstractos de mujeres del pasado. Su búsqueda de artistas predecesoras la conduce a la esfera de las artes decorativas descubriendo la pintura china. Chicago no sólo se sintió intrigada por la sutileza de la técnica, sino que comenzó a considerar la potencialidad de los platos chinos pintados como metáfora sobre la domesticación y trivialización de las mujeres: «Del mismo modo que los platos están asociados a la alimentación, las imágenes impresas sobre los platos podrían comunicar el hecho de que las mujeres que planeaba representar habían sido tragadas y oscurecidas por la Historia» (Stein en Broude y Garrard, 1994: 226). Su plan inicial consistía en crear 100 platos que honraran a otras tantas figuras históricas femeninas y que pudieran colgarse en las paredes como pinturas.

Supongan, por ejemplo, decía Virginia Woolf, que los hombres sólo figuraran en la literatura como amantes de las mujeres, y nunca como amigos de los hombres,

«soldados, pensadores, soñadores ¡qué pocos roles en las piezas de Shakespeare podrían confiárseles!; ¡cómo habría sufrido la literatura! Tendríamos, tal vez, buena parte de Marco Antonio, casi todo Otelo; pero nada de César, nada de Bruto, nada de Hamlet, nada de Lear» (Woolf, 2004: 93).

Del mismo modo que no nos resulta concebible una literatura hasta tal punto arruinada, pensemos que ese empobrecimiento ha sido ya causado debido a las puertas que han sido cerradas a las mujeres. En la serie *Twenty-five Women who were Eaten Alive* (*Veinticinco mujeres que fueron comidas vivas*), Judy Chicago pretende recuperar a aquellas mujeres que, según la autora, «han sido dejadas fuera de la Historia» (Stein en Broude y Garrard, 1994: 227).

Gradualmente, Chicago empezó a pensar en *The Dinner Party* como en la representación de una cena imaginaria sólo para mujeres. Si a lo largo de la Historia ellas han preparado la comida y servido la mesa, en esta instalación «las mujeres serían las invitadas de honor» congregadas en torno a una tablero en forma de triángulo equilátero de casi quince metros de lado.

El resultado final fue un monumental banquete al que fueron convocadas unas mil quinientas mujeres, entre las que se encontraban tanto personajes reales (la pintora norteamericana Georgia O'Keeffe, cuyos cuadros de flores habían influido tanto en la obra de Chicago, la reina egipcia Hatshepsut, Cristine de Pisan o la emperatriz bizantina Teodora) como diosas (Ishtar, Isis, Artemis, la Diosa Madre) y personajes mitológicos femeninos. Alrededor de la mesa figuraban 39 asientos y cada uno de ellos integraba una composición formada por manteles bordados según las técnicas de cada época, cálices, servilletas, paños y platos de cerámica esculpida y pintada en los que cada invitada era encarnada por una mariposa-vagina abstracta. El resto de las convocadas a esta ceremonia de la Historia estaban representadas en el piso de azulejos pulidos que Chicago denominó *The Heritage Floor* y donde aparecían inscritos en letras doradas un total de 999 nombres.

The Dinner Party, señalaba Chicago, era un intento de reinterpretar «La última cena» desde el punto de vista de las mujeres. Del mismo modo que el «maestro» compartió su sangre y cuerpo con los discípulos, Chicago nos propone una especie de canibalismo simbólico en el que los espectadores se enriquecen con el espíritu y logros de las invitadas a la cena (Stein en Broude y Garrard, 1994: 226). Las mujeres «absorbidas» por la Historia son ahora presentadas como alimento sustancial para un público «hambriento» de aprender cosas de su pasado.

Esta lectura no patriarcal de la iconografía religiosa presente en *The Dinner Party* fue una tendencia bastante generalizada en los años 1970s. Ya en 1971, Mary Bath Edelson había hecho una reinterpretación aún más explícita de «La última cena» en el póster *Some Living American Women Artist*. Edelson utilizó como punto

de partida el cuadro de Miguel Ángel y manteniendo el fondo, los gestos y las figuras de los personajes, sustituyó sus rostros por los de artistas americanas vivas. Edelson sentó a trece invitadas a la mesa de su «Última cena»: Linda Benglis, Helen Frankenthaler, June Wayne, Alma Thomas, Lee Krasner, Nancy Graves, Elaine de Kooning, Louise Nevelson, M. C. Richards, Louise Bourgeois, Lila Katzen, Yoko Ono y Georgia O'Keeffe, que presidía la mesa. Otras 67 fotografías de mujeres artistas rodeaban el tema central. El conjunto representaba una comunidad de feministas en las artes que, frente al contexto de exclusión sufrido, reivindicaban un lugar en el mundo del arte contemporáneo.

En 1974, la pintora Ilise Greenstein reflexionaba sobre la imaginería de la Capilla Sixtina y se preguntaba qué lugar ocupaba la mujer en la relación entre el hombre y Dios. Surge entonces la idea de *Sister Chapel* como monumento conmemorativo, en Washington D.C., a las mujeres. El proyecto se concibió como museo, biblioteca y archivo de la historia de las mujeres en las artes, ciencias, deportes y humanidades. Greenstein contó con la participación de distintas artistas miembros de la Cooperativa de Mujeres Central Hall Gallery, activistas políticas veteranas de los piquetes de WAR o participantes en la exposición *Women Choose Woman*.

Chicago retoma la iconografía religiosa con el fin de poner su valor didáctico al servicio de la concienciación feminista: «Me pareció instructivo el hecho de que la Iglesia hubiera enseñado la doctrina cristiana a una población analfabeta mediante símbolos comprensibles y pensé en crear una iconografía clara para conseguir un objetivo similar.» Chicago hacía estas declaraciones en *Beyond the Flower* (1996), donde insiste en su pretensión de destacar los logros olvidados de las mujeres a través de un lenguaje visual sencillo y directo. Pero si bien el arte feminista comienza utilizando la iconografía religiosa para aprovecharse del valor pedagógico de sus imágenes, con el tiempo también se recuperará su valor ideológico con el fin de exaltar la «divinidad» de lo «femenino». El momento en el que se produce ese paso es difícil de concretar, pero no su

detonante (el concepto esencialista de género presente en Shulamith Firestone) ni su culminación (el movimiento de la Gran Diosa). No hay nada en *The Dinner Party* que nos haga pensar en una exaltación de «lo femenino» como símbolo del poder de la vida y la muerte; no hay un intento de sustituir divinidades femeninas por masculinas, sino solamente un deseo de equiparación entre hombres y mujeres. Los símbolos religiosos tienen en esta obra un valor puramente estético, sin un correlato de esencialismo ideológico.

VI. *THE DINNER PARTY* Y EL ENFRENTAMIENTO ENTRE ARTE Y ARTESANÍA.

Además de su contenido, *The Dinner Party* es especialmente llamativa por las técnicas y materiales utilizados en su elaboración: técnicas de bordado, telas, cerámica y porcelana, entre otras. Con la «índole artesana» de la pieza, según expresión de Chadwick, Chicago reivindica no sólo el uso de nuevos materiales, sino que pretende enaltecer técnicas hasta entonces catalogadas como inferiores al arte. En *The Dinner Party* presenciamos, pues, una crítica explícita a la dicotomía arte-artesanía, estrategia utilizada por la historia del arte para dejar fuera de su ámbito de estudio las creaciones de los grupos sociales más desfavorecidos. Efectivamente, y como ya tuvimos ocasión de constatar al reflexionar sobre la crítica artística, se suele conceder a la obra la misma categoría que la atribuida a quien la ha realizado. Por tanto, si la obra ha sido creada por una mujer, entonces se denomina artesanía, su estatus es inferior al arte. Frente al clasismo, racismo y sexismo que acompañan a los criterios para la demarcación del dominio del arte, Judy Chicago procede a revisar los conceptos de arte-artesanía para sacar del anonimato a miles de mujeres que en el pasado trabajaron en ramas de la creatividad denostadas.

Aunque destaque por la espectacularidad en el tratamiento de este problema, Judy Chicago no fue ni la primera ni la única artista que procedió a cuestionar la dicotomía arte-artesanía. Todo

empieza cuando, alrededor de 1964, Eva Hesse (1936-1970) decide investigar con nuevos materiales e introduce en su obra elementos excepcionales como la sogá, el látex, la arcilla, el alambre y la estopa engomada. Louise Bourgeois, a la búsqueda de piezas táctiles y poderosamente sugerentes, se atrevió con la goma, el látex, la cera, la tela, el alambre e incluso materiales de desecho. Esta experimentación con materiales no usuales en la tradición artística supone un ataque a la modernidad que culmina con la recuperación de las técnicas artesanales asociadas a la productividad femenina: labor de aguja, cestería o confección de cubrecamas. En 1971, Jackie Winsor con sus obras pioneras, *Rejilla anudada* y *Árboles de nudos*, saca a la luz labores artesanales para hacerlas convivir con temas y preocupaciones clásicos de la escultura. La complejidad y laboriosidad de estas técnicas, junto con el valor estético de los resultados obtenidos, son argumentos suficientes para proceder a su rehabilitación e inclusión en el terreno de las artes. La polémica está servida: cuáles son las claves para discernir entre arte y artesanía y por qué, sospechosamente, las obras realizadas por mujeres suelen ser clasificadas dentro de este último grupo.

En su carrera por la transgresión, muchas de las mujeres artistas de los 1970s recuperan la aguja y las técnicas históricamente consideradas menores, dando lugar al movimiento conocido como *Pattern and Decoration*. La primera exposición organizada por artistas vinculadas a esta corriente tuvo lugar en 1975, destacando, a juicio de Chadwick, los diseños de Valerie Jaudon basados en las tradiciones islámica y celta y la obra de Joyce Kozloff inspirada en los dibujos de los azulejos árabes. Los críticos argumentaron que estas tendencias artísticas glorificaban las categorías del arte femenino persiguiendo la creación de un gueto para la mujer (Broude y Garrard, 1984: 15). Pero tanto Chicago como Schapiro respondieron que su intención no era afirmar que las categorías tradicionales femeninas fuesen perpetuadas, sino hacer un uso político de ellas para entablar una dialéctica con la cultura masculina dominante. No hay esencialismo en el *Pattern and Decoration* de los primeros 1970s, sino un desafío

cultural que pretende liberar un área de expresión visual que había sido devaluada, politizada y despreciada por el mundo del arte.

The Dinner Party es un claro ejemplo de cómo la recuperación de una historia perdida implica, necesariamente, la revisión de conceptos como el de artesanía, que han servido para devaluar las creaciones de los grupos sociales más desfavorecidos. El problema queda planteado, pero su resolución aún no se ha alcanzado cuando, llegados los 1980s, Parker y Pollock se preguntan si ciertas artes son menores porque las mujeres se dedican a ellas o si las mujeres se dedican a ellas porque son artes menores.² Esta es sólo una de las aporías heredadas de los 1970s y en las que el feminismo contemporáneo se ve atrapado; aporías, no obstante, extremadamente saludables (Diego en Bozal, 1996: 358).

VII. *THE DINNER PARTY* Y EL ARTE DE COLABORACIÓN.

La colaboración es otra de las señas de identidad tanto de *The Dinner Party* como de gran parte del arte feminista de los 1970s, pero lejos de ser, sin más, una nueva técnica de trabajo, es una reacción política contra la categoría de genio. Acabamos de ver cómo los criterios para distinguir arte de artesanía derivan de quién ha realizado la obra que se está juzgando. Ahora bien, ¿qué caracteriza al creador, al artista? La respuesta es: el genio.

El genio ha estado tradicionalmente ligado al sexo masculino, es un rasgo determinado biológicamente que excluye a las mujeres de cualquier pretensión artística. Si a pesar de todo surge alguna obstinada creadora, entonces perderá inmediatamente su categoría de mujer para pasar a convertirse en algo aberrante. La historia del arte nos abastece de metamorfosis ejemplares: George Sand fue calificada por el mismo Renoir como una «ternera de cinco patas, un monstruo», y no porque el insigne pintor tuviera nada personal

2) La pregunta es planteada en la obra *Old Mistresses, Women, Art and Ideology* (1981).

contra ella, pues añadía: «la mujer artista es sencillamente ridícula» (White en Porqueres: 1994, 49). La célebre sentencia de Goncourt («no hay mujeres geniales: las mujeres geniales son hombres») resume a la perfección el modo de pensar más generalizado; a saber: la mujer-genio no es factible ya que se trata de una contradicción en los términos. Pero siempre ha habido algún ingenuo o despistado crítico que se ha dejado embaucar por la engañosa naturaleza de los talentos femeninos. Estos cándidos jueces han tenido que apañárselas elevando a la mujer al rango de hombre: «Pinta como un hombre», decía Baudelaire de Eugénie Gautier para justificar su maestría (Parker y Pollock, 1989: 9). Ahora bien, ¿qué es el talento en una mujer que es un no-hombre, un castrado? No habrá que esperar a Freud para que se diagnostique como caso clínico, tan aberrante como el mamífero de cinco patas. Simone de Beauvoir resumiría admirablemente la actitud de la cultura patriarcal respecto al genio: «Hay mujeres locas y mujeres de talento, pero ninguna tiene esa locura del talento que es el genio» (Beauvoir, 1987 II: 496).

Según Parker y Pollock, la correspondencia entre la genialidad artística y lo masculino se afianza sobre todo durante el Romanticismo. Esto no quiere decir, obviamente, que la devaluación de las mujeres sea privativa del siglo XIX, pues el Romanticismo no hizo sino reformular un discurso misógino que hunde sus raíces en el Renacimiento y, a través de éste, en la cultura grecorromana. El uso del término «genio» se perfila así como otro mecanismo más para excluir a las mujeres de la historia del arte. Pero lo que ahora nos parecen evidencias, tardaron tiempo en ser aceptadas dado el grado de implantación de los prejuicios de género. De hecho, en su pionero estudio, Linda Nochlin aún reconocía no haber encontrado mujeres equiparables a Miguel Ángel, Rembrandt o Delacroix, ni siquiera en fechas muy recientes. Los factores ambientales, la falta de reconocimiento, las dificultades en el acceso a la educación, el rechazo social o la falta de motivación se barajaban entre las explicaciones a este fenómeno. Tendríamos que esperar diez años más para que Parker y Pollock afirmaran que, aunque hubiera habido artistas geniales, nunca habrían sido reconocidas como tales,

porque las mujeres están excluidas del concepto mismo de genio: «Las mujeres y todas sus actividades han sido caracterizadas como la antítesis de la creatividad cultural, de manera que la expresión artista-mujer es una contradicción» (Parker y Pollock, 1981: 8).

Se hace, pues, necesaria una revisión de los parámetros de la historia del arte que permita evaluar las aportaciones de las artistas en términos que no supongan situarlas en una categoría de inferioridad respecto a los hombres. Mientras que, como vimos en el apartado anterior, las historiadoras del arte se lanzan a este nuevo reto multiplicándose las investigaciones y trabajos académicos, las artistas pasan a la acción reivindicando un nuevo modo de trabajo: el llamado arte de colaboración. La colaboración artística es, a mi modo de ver, otro reflejo inmediato de la influencia del feminismo sobre el arte, pues se inspira en la noción radical de sororidad o hermandad de las mujeres frente a una experiencia común de opresión. Las mujeres artistas, hermanadas en este caso por su exclusión del reconocimiento público, se alían para trabajar en un arte comprometido en la transformación social. Pero, además, el arte de colaboración retoma el igualitarismo y la antijerarquía, claves organizativas básicas del feminismo radical, para conducir las al terreno del arte como rechazo al liderazgo y excelencia atribuible al genio. Según Lucy Lippard, el arte de colaboración es una respuesta a la criticada noción de genio en la medida en que «tiende a reemplazar el monólogo egoísta del modernismo por estructuras de trabajo que trascienden lo individual» (Broude y Garrard, 1994: 12).

Judy Chicago es de nuevo protagonista en esta subversión de paradigmas, pues ya desde su docencia en los programas feministas de Fresno y Los Ángeles animó a sus alumnas a trabajar juntas. A partir de *The Dinner Party* sigue su propio consejo y comienza a colaborar con varias personas que se responsabilizan de los elementos técnicos y de la búsqueda en archivos históricos. Las principales asistentes fueron, respectivamente, Susan Hill (bordados), Leonard Suro (cerámicas) y Diane Gelom (historia del arte). En el momento de su conclusión (1979), cuatrocientas personas habían «echado una

mano», según Lucy Lippard (Stein en Broude y Garrard, 1994: 228).

The Dinner Party, cuya realización se extendió a lo largo de cinco años, se convirtió así en el más ambicioso ejemplo de arte feminista en colaboración. Satisfecha con los resultados obtenidos, a partir de 1980 se embarca en su segundo gran proyecto de colaboración que también le llevará cinco años: *The Bird Project*. La idea consistía en trabajar con un equipo mundial de costureras voluntarias a las que Chicago proveía la imagen y el diseño que ellas debían trasladar a la tela. La comunicación, que no siempre se producía personalmente, sino a través del teléfono o por correo, en ocasiones dificultaba el traslado de los dibujos a puntadas de costurera.

A pesar de esto, Chicago decía sentirse fortalecida por el verdadero diálogo creativo, «que tenía lugar cuando una diestra costurera era capaz de imaginar cómo su técnica podía convivir con mi imagen». Según Frannie Yablonsky, también las colaboradoras se sentían satisfechas «creando dentro de la creación de Judy» (Stein en Broude y Garrard, 1994: 230).

El potencial creativo descubierto en el arte de colaboración llevó a Judy Chicago a definirlo como modelo para «otro modo de hacer arte por parte de la mujer artista» (Stein en Broude y Garrard, 1994: 228). Frente a la actividad artística aislada, el arte de colaboración subraya la necesidad de enriquecimiento a través del proceso mismo de intercambio. El mito del artista «genial» queda así cuestionado haciéndonos ver que la comunidad influye sobre el agente de la obra y que, tal interdependencia, proporciona un potencial creativo interdisciplinar de alto valor estético. De este modo, como indicaba Linda Nochlin, la reflexión feminista sobre la historia del arte no es una cuestión periférica, sino un instrumento intelectual que contribuye a la deconstrucción de algunos de los mitos centrales de esta disciplina.

VIII. DEL ARTE FEMINISTA AL ARTE FEMENINO

The Dinner Party y *Torture of Women* son, sin duda, la expresión estética del asalto al espacio público y al tiempo histórico que artistas, historiadoras y críticas inauguran en la década de los 1970s. Todas ellas reivindicarán su capacidad de crear, describir e interpretar su existencia, al tiempo que revisan los conceptos de la cultura patriarcal y recuperan un legado artístico olvidado. Pero como acertadamente señaló Gisela Ecker, sucede con frecuencia que lo que se inicia como una descripción de fenómenos históricos termina en afirmaciones esencialistas; es decir, las investigaciones empíricas caen en una temprana tentación de inventariar datos y derivar clasificaciones tendentes a hablar de un estilo femenino (Ecker, 1986).

Esta es la tentación en la que incurren Schapiro y Chicago, quienes, en 1973, publican en el *Womanspase Journal* uno de los primeros ejemplos de reflexión sobre la posible sensibilidad femenina. El artículo titulado «Female Imagery» se planteaba preguntas como qué se siente siendo mujer y qué tipo de imaginería surge de este sentimiento. Las autoras responderán que ser mujer significa «estar formada en torno a un núcleo central y tener un lugar secreto que se puede penetrar y que es también un pasaje del cual emerge la vida» y, como consecuencia, derivan que la organización formal de la obra de muchas artistas gira en torno a un orificio central a menudo metáfora del cuerpo femenino (Chicago y Shapiro en Broude y Garrard, 1994: 14). Chicago y Shapiro procedían después a hacer un inventario de las obras que respondían a esta iconología: Georgia O'Keeffe, cuyo misterioso pasaje a través del portal oscuro de un iris representaba la búsqueda de la identidad femenina; Lee Bontecou, cuyas cavidades vaginales simbolizaban también una posible esencia de la feminidad pasiva y activa; Louis Nevelson y sus cajas; Deborah Remington y los huevos y, por supuesto, los vanos centralizados de Schapiro y las imágenes de núcleos centrales de Chicago. Existía, pues, un denominador común a todas estas obras que Chicago

resumiría así: «La frecuente recurrencia al empleo de una imagen central, generalmente una versión abstracta de una forma floral, rodeada a veces de pliegues y ondulaciones, como en la estructura de un vagina» (Chicago, 1993: 143).

En el catálogo de la exposición *Las mujeres escogen a las mujeres*, la crítica de arte Lucy Lippard no solo tomó en consideración el postulado de la predilección de las mujeres por las imágenes centralmente enfocadas, sino que hizo notar otras preocupaciones recurrentes en el arte producido por mujeres de los años 1970 y 1971, como, por ejemplo,

«una densidad uniforme o textura de cobertura a menudo sensualmente táctil y repetida hasta la saciedad; la preponderancia de formas circulares y focos centrales, una nueva predilección por los tonos rosa y pastel y por unos colores que solían ser tabú a menos que la mujer quisiera hacer arte femenino» (Broude y Garrard, 1994: 16).

También en la línea de Chicago y Shapiro, Lippard afirmará que hay que rescatar los territorios estrictamente femeninos (artes menores, maternidad o autobiografía) como armas arrojadas contra la mirada del poder, a la par que se desarrolla un trabajo colectivo para que las mujeres entren en galerías y museos.

No podríamos tachar de esencialistas los análisis propuestos en «Female Imagery» si estos aludieran sólo al arte realizado en los años 1970s; arte en el que, como hemos tenido ocasión de ver, hay una proliferación consciente de vulvas, círculos, flores y vaginas a modo de gesto político. «Female Imagery» no constituiría entonces una interpretación, sino una mera descripción de un arte que, de forma explícita, crea una nueva iconografía para revalorizar ciertos aspectos de la experiencia corporal de las mujeres desdeñados por el patriarcado. Las propias Chicago y Schapiro declararon no pretender que la simbología visual que describían se tomase como «un arte vaginal o del útero, sino como marco adecuado para una imaginería que rechazaría el desprecio y la devaluación de la anatomía femenina en la cultura patriarcal» (Broude y Garrard, 1994: 14). Tan concluyente resulta dicho objetivo que, inspirada

por él, la propia Chicago fundará en el otoño de 1970 el primer programa de educación artística feminista.

Ahora bien, el problema surge cuando se pretende interpretar desde la «Female Imagery» incluso el arte más formalista y alejado de los compromisos sociales del feminismo. Un claro ejemplo de esta tergiversación es el afán de Lippard por analizar la casi minimalista obra de Eva Hesse, sus materiales blandos, velos, repeticiones, superposiciones y círculos, como marca de un arte femenino. La respuesta de Hesse a si las formas utilizadas en sus obras tenía connotaciones femeninas o masculinas fue contundente: «No lo veo así. No soy consciente de eso en absoluto, ni tampoco inconsciente. Me doy cuenta de que esas formas pueden ser interpretadas así incluso cuando las estoy haciendo, pero yo no estoy diciendo eso» (Broude y Garrard, 1994: 19).

Por tanto, hemos de ser capaces de distinguir entre la «Female Imagery» como descripción de una iconografía crítica con los sistemas de representación tradicionales y la «Female Imagery» en tanto que código estético de la «sensibilidad femenina». La primera perspectiva constituye un ataque al modernismo a la par que un compromiso con la liberación de la mujer; la segunda, conlleva una ontologización de los géneros que justifica la lectura de rasgos formales y expresivos como manifestación inconsciente de la esencia femenina. Aunque, según mi modo de ver, las pretensiones de Chicago y Shapiro encajaban mejor en la primera de las posibilidades, el respaldo de Lucy Lippard y las ulteriores interpretaciones de la «Female Imagery» como estética femenina las convierte en sinónimo de reduccionismo y empiezan a oírse las primeras acusaciones de lo que más tarde se denominará esencialismo. La polémica está servida y con ella quedan sentadas las bases de la discusión que recorre la segunda mitad de los 1970s: el arte femenino.

Ahora bien, dicho debate estará condicionado por un error de partida: «la confusión entre los datos empíricos y los presupuestos sobre lo que es verdaderamente femenino» (Ecker, 1986: 10). Expresándolo de otra manera, el repaso histórico de las producciones realizadas por mujeres puede llevarnos a

descubrir ciertos denominadores comunes que se confunden con una definición coherente de la feminidad, cuando, en realidad, sólo nos hablan de una diferencia históricamente construida. Me atrevo, pues, a afirmar que desde los intentos de Virginia Woolf por definir la oración femenina hasta las teorías sobre la «espacialidad excéntrica» o las formas redondeadas específicas del arte de mujeres, toda sistematización de una estética femenina parte siempre del mencionado error.

Es cierto que muchas pintoras dibujaron flores, naturalezas muertas y paisajes, pero también es cierto que estaban excluidas de las clases de desnudo; muchas hicieron uso de la lana, el bordado y materiales domésticos inservibles, pero el ámbito privado al que estaban recluidas les dificultaba el acceso a los materiales nobles del arte tradicional; las novelas de salón son un género frecuente entre las mujeres escritoras, pero muy pocas tuvieron ocasión de salir de sus hogares y vivir aventuras; el formato pequeño de los cuadros es otra constante en la obra de muchas artistas, pero tener que pintar sin un espacio propio tampoco permite escoger las dimensiones de la obra. No debemos, pues, confundir lo que ha sido impuesto a las mujeres por unas condiciones sociales opresivas con la esencia de un arte femenino. Ya Nochlin, a principios de los 1970s, advertía sobre el peligro de estos equívocos:

«Se ha dicho que el trabajo de las mujeres mira más hacia dentro, es más delicado. Pero ¿qué artista mira más hacia el interior que Redon, es más sutil al trabajar el pigmento que Corot? ¿Es Fragonard más o menos femenino que Mme. Vigée-Le Brun? (...). Ciertamente si la delicadeza y el preciosismo se cuentan en las marcas definitorias del estilo femenino, no hay nada frágil en la *Feria de caballos* de Rosa Bonheur, nada introvertido o fino en los grandes lienzos de Helen Frankenthaler. Si las mujeres se concentran en las escenas domésticas o en los niños, también lo hizo Jan Steen, Chardin y los impresionistas, Renoir y Monet, así como Mary Cassat y Berthe Morisot. En cualquier caso, la simple elección de un tema u objeto, o el restringirse a determinados

elementos, no está en relación con el estilo, y mucho menos con una especie de quintaesencia de lo femenino» (Nochlin, 1971: 149).

Efectivamente, los temas, objetos y materiales utilizados por las artistas están poderosamente influidos por la posición que ocupan en la sociedad y los valores que dicha sociedad atribuye a la diferencia sexual. La reflexión sobre estos variados rasgos sí es interesante en la medida en que aumenta nuestra conciencia de las dificultades a las que debieron y deben enfrentarse las mujeres artistas; también es interesante en la medida en que permite valorar cómo muchas mujeres convirtieron sus desventajas en instrumentos creativos; pero, a mi modo de ver, es inútil para alcanzar una definición de la feminidad. Sería un error identificar el arte de las mujeres con aquellas peculiaridades artísticas que resultan consecuencia de los prejuicios y la opresión.

Toda definición de una «estética femenina» invertirá las jerarquías de valores dominantes para instalarse en aquello que la tradición calificó como los valores débiles, lo femenino, lo Otro. Lo Otro se convierte así en un espacio reivindicativo de diferencias construidas por la tradición patriarcal; la identidad que se pretende reconstruir desde lo Otro remite subrepticamente a quien demarcó la diferencia. Por tanto, uno de los problemas planteados por el arte femenino así entendido es que está abocado a perpetuar lo que ha nacido de la desigualdad y el prejuicio. Otro problema añadido será la prescripción dogmática que rehúsa formatos, estilos y técnicas excluidos del catálogo de rasgos femeninos. A todo lo cual habría que añadir también las idealizaciones que con frecuencia subyacen en esas concepciones esencialistas de un arte femenino. No obstante, a pesar de todos estos problemas, confusiones, desatinos y errores, la reflexión sobre una estética femenina irá ganando fuerza a partir de mediados de los 1970s y su reconocimiento será proporcional al desarrollo del llamado feminismo de la diferencia.

Las nuevas representaciones del cuerpo de la mujer como revisión de la imagen de la feminidad junto con el uso de nuevos materiales y técnicas, la crítica al genio, los procesos de colaboración,

la restitución de las artes consideradas menores y, por supuesto, el compromiso político suponen la culminación de las actitudes antimodernas. Si bien es cierto que dichos desafíos a la hegemonía del modernismo multiplican sus frentes a finales de los 1960s y comienzos de los 1970s, tras lo analizado a lo largo de este artículo también podemos concluir que el arte feminista es el responsable último de la consolidación de dicho proceso. Los ataques al modernismo inspirados en el feminismo de la igualdad denunciarán las formas en que la experiencia femenina ha sido suprimida y/o marginada en la cultura occidental dando lugar a una compleja dialéctica entre estética, formas de vida y estrategias de cambio social que he intentado estudiar a lo largo de este capítulo. Pero, con el tiempo, esta complicada urdimbre entre lo ético y lo estético se irá deshaciendo: es el devenir del arte *feminista* al arte *femenino* que circula en paralelo a la transición del feminismo radical a los feminismos de la diferencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, Celia: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Anthropos, 1985.
- AMORÓS, Celia *Historia de la teoría feminista*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- AMORÓS, Celia *Diez palabras clave sobre mujer*. Navarra, Verbo Divino, 1995.
- ALIAGA, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián, Nerea, 2004.
- ARENDRT, Hannah: *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona, Gedisa, 1990.
- BEAUVOIR, Simone de: *El segundo sexo*, tomo I. Siglo XX, Buenos Aires, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de: *El segundo sexo*, tomo II. Siglo XX, Buenos Aires, 1987.
- BELTRÁN, Elena y MAQUEIRA, Virginia: *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid, Alianza, 2001.
- BIRULÉS, Fina: *Filosofía y género. Identidades femeninas*. Pamplona, Pamiela, 1996.
- BOZAL, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volúmenes I y II. Visor, Madrid, 1996.
- BROUDE, Norma y GARRARD, Mary D.: *The Power of the Feminist Art*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.
- CHADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Ediciones Destino, 1992.
- CHICAGO, Judy: *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*. Nueva York, Penguin, 1993.
- ECKER, Gisela: *Estética feminista*. Barcelona, Icaria, 1986.
- HARRIS, Susan: *Nancy Spero. Weighing the Heart a Feather of Truth*. Vigo, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2005.
- LESSING, Doris: *La buena terrorista*. Barcelona, Ediciones B, 1994.
- MAYAYO, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid, 2003.

NASH, Mary: *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Alianza, Madrid, 2004.

NOCHLIN, Linda: «Why Have there Been No Great Women Artists?», *Women, Art and Power and Other Essays*. Nueva York, Harper & Row, Publishers, 1988.

PARKER, R. y POLLOCK, G.: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres, Routledge and Kegan, 1981.

WOOLF, Virginia: *Un cuarto propio*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

ZEGHER, Catherine de (editora): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 1998.

FRANCA RAME: TRA PUBBLICO E PRIVATO

Laura Ciccarelli
UNED

La storia del teatro è documentata da oltre duemilacinquecento anni. Essa comprende la letteratura drammatica che vede come protagonista oltre all'attore e al regista, l'edificio teatrale. Il teatro si è espresso in tante lingue e in tante svariate forme linguistiche. Ha visto protagonisti uomini e donne e diventa complicato cercare di narrare e coprire tutto l'arco di conoscenze. Ancora più difficile è fare una storia del teatro e nello specifico al femminile, ma il mio intento è quello di dedicare spazio al mondo delle donne e in particolare ad una donna: Franca Rame.

Prima di avvicinarmi a ciò, vorrei fare una breve sintesi della storia del teatro.

1. BREVE STORIA DEL TEATRO

La nascita del teatro come dice Lunari e altri critici viene dal ditirambo un canto accompagnato da danze che gli adepti del dio Dioniso intonavano con il coro durante le feste a lui dedicate. Da ciò emerse la forma drammatica e l'attore. All'inizio l'attore era uno solo che interpretava tutti i personaggi con Eschilo nascerà il secondo attore, ovvero l'antagonista. Seguirà il teatro di Eschilo, Euripide e Sofocle i quali daranno voce al teatro con le loro indimenticabili tragedie, dopo di loro la storia del teatro registra un colpo di scena perché sembra tutto finire.

Successivamente si sviluppa il teatro di Aristofane, cioè il momento in cui nascerà la commedia, il teatro comico dopo tanta tragedia. Una teoria colloca anche la nascita della commedia nell'ambito del mito di Dioniso, una cerimonia in cui partecipavano anche le donne e in cui erano portati in processione dei grandi falli, simboli di fertilità e di gioia di vivere. La parola commedia viene dal "canto del villaggio", forse proprio dal contado da dove

provenivano i cantastorie che facevano ridere i cittadini con le loro ingenuità contadine e le loro comiche espressioni. Se la tragedia viene da un mondo rituale, la commedia viene dal profano, prende i suoi personaggi non dal mito non dalla storia con la esse maiuscola ma dalla quotidianità, dalla realtà più spicciola.

Nasce tra il popolo tra la gente comune, la commedia parla del presente e della dura quotidianità temi sempre trattati nella lunga storia del teatro.

La commedia è indipendente, in alcune commedie di Aristofane manca il prologo l'azione comincia ex abrupto, in levare, spesso con l'imprecazione del protagonista ad informare il pubblico dell'incidente che dà il via all'incidente.

Con l'avvento del Cristianesimo, la Chiesa ereditò dalla civiltà romana la condanna del teatro. Il tramonto dell'impero romano e le invasioni barbariche fecero il resto, si sprofondò nel totale arretramento e nell'assenza quasi completa di espressioni teatrali. Il teatro rinasce attorno al decimo secolo in un'Europa cristiana e contadina abbastanza statica e tranquilla. Le città si organizzano in strutture politiche e democratiche dove fiorisce l'artigianato e il commercio, ricchezza e potere si concentrano nel mondo della Chiesa. Come il ditirambo nasce dai canti religiosi anche la drammaturgia medioevale si sviluppa nell'ambito del rito religioso della Messa. Gli attori all'inizio sono sacerdoti, studenti ma poi uomini, fanciulli e donne. Diversamente da quello che accadde con la tragedia greca che si arrestò immediatamente, il teatro del mondo nuovo ebbe uno sviluppo florido e inarrestabile.

La cultura dell'Umanesimo ha riportato alla luce e alla divulgazione le tragedie della Grecia antica, quelle di Seneca, le commedie di Terenzio e di Plauto, tutte considerate modelli di perfezione da imitare ma indispensabile poter superare. Si faceva teatro nelle corti, nelle piazze e nei mercati dove si esibivano famiglie di attori, molte volte comici. Questi attori furono gli autori del più grande esempio di "opera collettiva" che figurò nella storia del tempo: la commedia delle maschere. Queste maschere altro non erano che l'immedesimazione delle quattro colonne portanti della

società semplice come quella del Medio Evo. Il denaro, le armi, il sapere e le braccia. Il danaro dei mercanti e dei banchieri, le armi dei re e dei capitani di ventura, il sapere degli universitari e dei sacerdoti, le braccia del popolo che possiede solo quelle. Queste successivamente nella storia della commedia dell'arte saranno quattro delle maschere fondamentali: Pantalone, il Magnifico, Dottor Balanzone, Arlecchino o Pulcinella. Seguirà il grande teatro goldoniano. Il secolo XIX sarà invece caratterizzato dalle tematiche risorgimentali. La più bella commedia ispirata al tema è "La politica dei villani" di Domenico Pittarini: un delizioso bozzetto nello spirito delle "Baruffe" goldoniane in cui si ritrae l'attesa popolare per una "Italia" che non si sa se davvero cambierà le cose! Il teatro italiano nell'Ottocento risente della crescente influenza francese. La prima Grande Guerra, il periodo fascista, la Seconda guerra, la Resistenza e la liberazione, l'avvento della Repubblica sono gli eventi che caratterizzeranno il XX secolo. Il teatro fu complice e vittima del suo tempo lo si vede nel teatro pirandelliano, in quello della realtà di Eduardo De Filippo, in quello cattolico di Diego Fabbri, in quello marxista di Parenti, Fo e di Federico Zardi.

2 FRANCA RAME

Attrice di teatro, scrittrice, critica, amministratrice ha contribuito in maniera eccellente a fare grande il nostro teatro, interpretando degnamente molti ruoli femminili, identificandosi nei problemi e nella vita quotidiana di noi donne.

Franca viene da una famiglia che nel passato aveva molti punti di contatto con il mondo del teatro.

Anche se quando si parla di lei viene spontanea l'associazione diretta con il marito Dario Fo; del resto la loro è stata una vita tutta dedicata al teatro. Ma il contatto con tale arte lo eredita da suo padre e prima ancora dai suoi diretti avi.

La Famiglia della Rame già nel settecento girava per le piazze e i campanili della nostra futura Italia, il loro era un teatro di improvvisazione, divertivano, raccontavano "all'improvvisa",

con canovacci o semplici stesure. La stessa Franca dà il titolo al suo libro che può essere definita la sola e unica autobiografia. *Una vita all'improvvisa* dove con abile maestria e con molta vena humor, ci racconta gli episodi più singolari della sua infanzia.

La sua era una famiglia di teatranti, il re e la regiora (appellativo lombardo che significa colei che regge la comunità) erano i registi e art director dei nostri tempi dirigevano e davano spessore al teatro in scena. Si trattava del padre e della madre di Franca Rame. Il padre era di professione marionettista girovago. La madre Emilia, figlia di un ingegnere, proveniva da un mondo borghese aveva seguito Domenico Rame e si era lasciata travolgere dal fascino del teatro.

Aveva un aspetto imponente e aristocratico, indossava abiti di gusto francese che si confezionava da sola e le conferivano un'eleganza straordinaria. La famiglia era quasi tutta al femminile, composta da un numero maggiore di donne e Franca era l'ultima donna della "covata" (Rame 2009) così racconta lei stessa. La presenza di sole donne avrebbe portato uno sbilanciamento nell'interpretare sempre e solo certi ruoli e non si poteva mettere in scena continuamente i soliti drammi o le solite commedie dove protagoniste fossero solo donne dunque le donne dovevano adattarsi ad interpretare ruoli maschili per fare un teatro che abbracciasse diversi generi e diversi autori.

Tutto questo fu esperienza per Franca Rame che divenne sin da subito abile nell'interpretare svariati ruoli, fu importante l'esercizio *dell'andare all'improvvisa* (l'andare a soggetto fuori dal testo) e inventarsi al momento battute e dialoghi.

In compagnia era del tutto normale improvvisare e inventarsi sul momento passaggi di dialogo e variazioni di battuta.

«Tantè che dovendo rimanere sul sarcofago fingendomi morta, mi addormentai» « Mi svegliai dopo che mi chiamò mio padre da fuori il sipario e dissi Che c'è? Cosa succede» «provocai una grande risate nel pubblico». (Rame 2009)

Dunque a recitare la compagnia improvvisava anche se a disposizione avevano l'Argante un pupazzo geometrico che teneva

appesi al petto fogli sui quali erano tracciati l'azione e la trama indicativa della sequenza.

Franca sin da piccola curiosa e attenta si domandava da dove venissero i termini del mondo del teatro e lo o zio Tommaso chiamato sapio, perché sapiente, le rispondeva che i nomi del mondo del teatro "*Ce li siamo presi dalla marineria*" cime come i marinai, e poi la fune lunga, la fune media, le vele, la randa di quinta, le fiancate e gli strangoni, e dai marinai avevano appreso lo stesso modo di issare le scene, i fondali e fare i nodi.

Da qui per analogia deriva il teatro smontabile, provvisorio, teatro viaggiante. Molte delle nostre città come ad esempio Bergamo, originariamente aveva i teatri provvisori. Teatri montati in legno che duravano una stagione e poi venivano dismessi in attesa dell'anno successivo per la riapertura. Si chiamavano proprio "teatri provvisori".

Quando il padre di Franca montava il teatro diceva che era come l'Arca di Noè, perché era un vascello ad incastro senza neanche un chiodo. Si poteva montare e smontare tempo di una giornata.

La famiglia girava per piazze e a volte era costretta a subire le prepotenze ricattatorie dei gestori delle sale private, soprattutto se recitavano temi non consueti per i tempi. Franca ricorda l'insulto di un parroco dopo la rappresentazione di Giordano Bruno.

La compagnia per gli spostamenti utilizzava la Balorda, questo era il nome del loro "*teatro provvisorio*" mettevano in scena temi che pur affondando nel passato evidenziavano temi di forte attualità, il loro non era un teatro politico nel senso stretto del termine ma nelle loro drammatizzazioni cercavano di trattare il sociale.

Con le marionette la compagnia metteva in scena storie popolari prese dalla tradizione e usate per parlare di problemi e lotte come nel caso del dramma dell'Arnaldo da Brescia che lotta per l'autonomia dell'Università. Capitava che alla fine delle rappresentazioni il pubblico si alzava in piedi e cantava l'Internazionale. Furono chiamati in questura ma loro si difesero

sostenendo che non erano attori... *“noi siamo solo marionette” “Ecco arresteremo le marionette”...*

Il teatro improvvisato ereditato dalla famiglia Rame, gli avvenimenti sociali e politici trattati in maniera velata in scena, l'attualità, lo humor, tutti questi furono gli ingredienti utili per far crescere Franca Rame e il suo teatro.

Con l'avvento del cinema sonoro i Rame compresero che il teatro delle marionette poteva entrare in crisi, oppresso da questo nuovo straordinario e magico mezzo di spettacolo.

E così andarono in scena gli attori e decisero di non far parlare più le marionette

Il vantaggio della compagnia è che aveva preso tutti i trucchi scenici del teatro di marionette: montagne che si spaccavano, palazzi che crollavano, treni che appariva piccolissimi sulle montagne e mano a mano che avanzavano s'ingrandivano fino ad entrare in proscenio con il muso della locomotiva a grandezza naturale. Insomma utilizzavano tutti gli espedienti tecnici del Seicento perfezionate dai Bibbiena dentro la scenotecnica delle marionette. Domenico Rame raggiunse un successo inaspettato. Giravano cittadine, borghi e città con la Balorda, il loro teatro provvisorio.

“E' ora che Franca inizi a recitare, è diventata grande”. Aveva solo tre anni...le fecero interpretare un piccolo angelo con le ali; iniziò poi a varcare la scena alla sola età di 4 anni per poi non abbandonarla più.

Una lezione importante nel corso della sua vita l'ha ricevuta molto dopo nei caffè di Brera, al Giamaica, al Provini di Milano, dove incontrava giornalisti, scrittori famosi che parlavano non solo di teatro e arte, ma anche di quotidiano e di politica. Tra i suoi amici ci fu Giuseppe Trevisani che traduceva per Einaudi testi di grandi scrittori inglesi e americani come Dos Passos, Steinbeck. Questi amici e traduttori erano legati a Dario Fo, fra loro c'era Bobo Piccoli, Enrico Baj, Luciano Bianciardi, Alik Cavaliere, direttore della Brera.

In Italia nel frattempo c'erano grandi fermenti culturali, erano gli anni Sessanta. C'era chi sosteneva che fare teatro doveva

dire raccontare la realtà, per altri recitare era reinventare la realtà, altri erano sostenitori dell'epico e del favolistico. C'erano compagnie che si rifacevano al metodo Stanislavskij, altri al teatro crudo e reale di Brecht, altri al moderno stile americano.

In America il nuovo teatro non aveva avuto origine dal vecchio teatro, sia l'Happening che il Living Theatre cioè i due fenomeni più innovativi nel panorama teatrale statunitense tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi dei Sessanta, avevano poco o niente a che vedere con il teatro precedente; il loro retroterra andava ricercato nell'ambiente degli artisti visivi di New York e dell'altro in quello dei poeti e scrittori della Beat Generation.

Le origine del Living Theatre derivavano dalla scuola di drammatica di Erwin Piscator (famoso teorico del teatro politico) uno dei padri della sperimentazione teatrale ante guerra in Europa. Se il teatro tradizionale classico procedeva a strutture logico-temporali, negli happening ad esempio invece che una struttura a compartimenti con una linea narrativa e un intreccio che andava evolvendosi verso una conclusione, vi era una totale assenza della matrice di tempo, luogo e personaggio. L'happening era uno spettacolo senza matrici dove non si raccontava nessuna storia, dove mancavano veri personaggi, l'unico tempo era quello reale dove aveva luogo l'accadimento.

Ma in America gli anni Sessanta, in particolare il periodo tra il 1964 e il 1968, segnano la consacrazione del nuovo teatro americano a cominciare dal Bread and Puppet, dal Teatro Campesinos, dall'Open Theatre e dal glorioso Living. Sul piano dei contenuti gli elementi comuni sono dati dall'appartenenza del teatro di ricerca americano all'area politico culturale della nuova sinistra e dei radicals. Era il momento della guerra del Vietnam, della segregazione razziale e stava nascendo il movimento per i diritti civili guidato da Martin Luther King.

Franca Rame e Dario Fo seguono la nascita nel 1959 della più rappresentativa compagnia americana di teatro politico, il San Francisco Mime Troupe (SFMT), una delle più fragorose e colorate risposte della controcultura della West Coast al sofisticato

sperimentalismo di New York. Si trattava di un singolare miscuglio di Commedia dell'Arte, mimo, mixed means e marionette. Il lavoro di Etienne Decroux, fondatore del teatro, si ispirava al teatro occidentale rifacendosi alla commedia letteraria da Ruzzante a Giordano Bruno, da Moliere a Goldoni e in particolare traeva ispirazione per le dimensioni corporeo - gestuali della Commedia dell'Arte.

Franca e Dario recitarono in America e rimasero sorpresi dallo scoprire che gli attori americani erano completi, sapevano recitare, ma sapevano fare anche i macchinisti, i tecnici delle luci, i costumisti e conoscevano di scenotecnica. Da noi in Italia difficilmente un attore sapeva dire cosa fosse una consolle. Appresero anche quelle tecniche, utili per impostare un nuovo teatro, un teatro all'avanguardia per i tempi.

Nel 1958, insieme col marito, fonda la Compagnia Dario Fo-Franca Rame, che negli anni successivi otterrà grandissimo successo commerciale nel circuito dei teatri cittadini istituzionali. Nel 1968, sempre al fianco di Dario, abbraccia l'utopia sessantottina, esce dal circuito dell'ETI (ente teatrale italiano), fonda il collettivo Nuova Scena dal quale, dopo aver assunto la direzione di uno dei tre gruppi in cui era diviso per rispondere alla domanda del pubblico, si separa per divergenze politico-ideologiche assieme al marito: ciò porterà alla nascita di un altro gruppo di lavoro, detto La Comune (impegnato nei circoli Arci e nei luoghi fino ad allora non indicati allo spettacolo dal vivo come le case del popolo, le fabbriche e le scuole occupate, ecc.), con cui interpreta spettacoli di satira e di controinformazione politica anche molto forti.

Storico della coppia è quando mettono in scena il 5 dicembre 1970 a Varese *Morte accidentale di un anarchico*, dedicato al caso Pinelli. A oggi resta uno degli spettacoli di Dario Fo e Franca Rame più rappresentati nei teatri italiani e internazionali, insieme a *Mistero Buffo*. E' un lavoro teatrale work in progress come nel loro stile che si snoda attraverso diverse stesure di testo dal 1970 al 1973, il primo titolo fu *Strage di stato* e si basa su documenti giudiziari, articoli di giornale, testimonianze, interviste. Ogni dialogo, ogni

ricostruzione è tratta da fatti autentici, esattamente si rifanno agli atti processuali del dibattito dopo la strage di Piazza Fontana e la sospetta defenestrazione di Pinelli.

Come diceva Moliere la “*realtà è sempre più impossibile della fanatisticheria scenica*”.

Per la prima volta debuttarono al Teatro Odeon e poi in Rai con Sergio Pugliese, direttore artistico in Canzonissima. Fu un grande successo ma alla sesta puntata dedicata al tema sulla mafia ricevettero proteste e cominciò a ventilarsi la chiusura del programma. A Pugliese si sostituì Ettore Bernabei, pressato per bloccare la trasmissione. Erano all’ottava trasmissione e parlavano di edilizia e pericoli per gli operai nei cantieri. Nel 1962 la coppia fu cancellata dallo schermo televisivo nonostante il successo ottenuto, il rispetto e la considerazione dal pubblico. Nel 1963 andarono in scena nuovamente al Teatro Odeon con *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*.

Scelsero il tema delle scoperte che culminò con il viaggio di Colombo nelle Americhe. La commedia era sostenuta da canti ironici. Il sipario si apriva con una processione di fanatici religiosi che metteva in scena un autodafé; si trattava di giustiziare gli eretici e gli ebrei. Nello stesso periodo una stessa compagnia di Barcellona i Comedians mise in scena la stessa satira sulla scoperta dell’America. La Spagna era ancora sotto il regime di Franco.

Questo era un periodo raggiante della storia italiana si era prossimi al miracolo economico, aumentava la coscienza civile e politica delle classi inferiori e tra gli argomenti si parlava del ruolo dell’intellettuale nella società. C’era chi parlava di impegno politico e in particolare se gli uomini e le donne di arte dovessero schierarsi per una causa o dovessero rimanerne al di fuori.

Seguono gli anni in cui Franca Rame prende la parola e assume il controllo della propria identità visiva.

2.1. Pubblico

L’emancipazione di Franca corrisponde ad una voglia di aiutare altre donne. Siamo nel 1977, momento più alto del

Femminismo in Italia, c'è la voglia di vedere combattere per portare la rivoluzione nelle loro vite e nel paese.

I personaggi femminili sono al centro della scena, a trattare di problematiche attinenti al mondo femminile con le loro storie, a volte drammatiche, a volte comico-grottesche, spesso paradossali, continuando su quella vena "educatrice" che continua a caratterizzare il teatro della coppia dagli inizi.

Dopo i primi ruoli secondari interpretati da Franca, gradualmente si guadagna lo spazio per dare voce alle proprie opinioni, con le commedie in diversi atti degli anni '60, in uno "spazio" che lei riesce a ritagliarsi e in cui Dario continua a scrivere e lei gestisce.

Ecco quindi comparire quei personaggi che sono donne sì belle, intelligenti ma che guadagnano terreno per diventare vera "spalla" come in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* del 1963 per diventare nel 1964 una vera protagonista, come in *Settimo ruba un po' meno* fino a diventare bellissimo clown e artista da circo in *La signora è da buttare*

Da questo momento in poi la Rame non solo si rende conto della sua importanza nel gestire il teatro di coppia, ma comincia anche a rivendicare un suo ruolo di autrice facendo leva sulla sua esclusiva produzione. Il suo monologo, *Lo stupro* risale al 1975, dall'anno successivo collabora alla scrittura dei testi ma altri lavori a firma unica arrivano dopo il 1991.

Nel caso della coppia Rame e Fo la stesura dei contenuti teatrali non è solo confinata al solo testo, ma per loro diventa fondamentale il gesto, la parola e il confronto con il pubblico. Il confronto con il pubblico è fondamentale ecco perché in loro c'è un continuo mutare dei dialoghi con aggiunte e riferimenti ai temi attuali. Non solo pezzi e monologhi passano da uno spettacolo all'altro; i prologhi si adattano agli avvenimenti di cronaca cambiando continuamente la contestualizzazione dell'opera; quindi difficilmente uno spettacolo è uguale all'altro.

Nel 1964 misero in scena *Settimo ruba un po' meno*. Qui troviamo un personaggio femminile, completo, non più relegato

al ruolo di spalla. Interpretata da Franca Rame Enea viene creata dall'autore "già sapendo quali sono le doti espressive che lei può realizzare". La difficoltà di questo ruolo si manifestò bene quando lo spettacolo fu portato in scena in altri paesi europei dove invece di una vennero esibite quattro Enea durante un'unica rappresentazione. Il luogo dove si svolge la commedia è un camposanto. Nel prologo si racconta che l'intero cimitero verrebbe smantellato e portato in periferia per dare posto ad un grande spazio per dare all'asta la costruzione di abitazioni di grande prestigio. Sicuramente si tratta di speculazione edilizia: il trasporto delle salme avviene con metodo rapido con un "Cadaverodotto", tubi dentro i quali vengono "sparate" le salme.

In questa commedia domina la pazzia che viene utilizzata per rendere pubbliche e grottesche delle scomode realtà esterne che sembrano essere di casa in manicomio. La canzone dei pazzi denuncia il trattamento disumano che questi ricevono nell'istituto, le truffe elettorali organizzate ai danni dei malati e della società, la convivenza tra Stato e Chiesa, il trasferimento dei capitali all'estero. I pazzi sono comunque innocui e spensierati nelle loro uniformi grigie proprio come dei cittadini conformi. In questa avventura c'è come protagonista Enea una becchina del cimitero monumentale di Milano che eredita la professione dal padre. È una donna ingenua che inganna la propria solitudine e sé stessa ubriacandosi.

I guardiani del cimitero decidono di farle uno scherzo burlandosi della sua ingenuità: la convincono, infatti, che esista una speculazione sul luogo, nella quale sarebbero coinvolti numerose personalità di spicco della politica svelandole un supposto commercio legato ai cadaveri, che sarebbero importati dalla Jugoslavia in cambio di radioline giapponesi. L'ultima burla riguarda Enea in persona e la sua condizione di donna bruttina e senza corteggiatori: Enea si lascia infatti convincere che la reale emancipazione della donna sia avvenuta grazie alle prostitute. Solo loro, infatti, sarebbero delle vere donne libere che piegano l'uomo a loro piacimento. Il personaggio si complica nello svolgersi della commedia da ingenua che ripete meccanicamente i luoghi comuni che le sono stati insegnati

trascolora progressivamente in una persona che mostra di aver capito che cos'è la società. Nella sconfitta finale la candida becchina si differenzia dai protagonisti delle commedie precedenti, assumendo una valenza positiva di anticatarsi che costringe lo spettatore ad una presa di coscienza altrimenti difficile da conseguirsi. E' una storia paradossale, un'invenzione della coppia Rame e Fo di avvenimenti che successivamente si avvereranno. Come dissero loro stessi poi la realtà avrebbe copiato l'immaginazione!

Le commedie di Franca Rame e Dario Fo hanno sempre trattato l'attualità e a volte l'hanno anticipata, tanto è vero che sarà nel maggio del 1978 che passerà la legge che abolirà i manicomi, i luoghi di segregazione dei malati di mente, per sostituirli con servizi alternativi predisposti dalle Regioni. La legge, ispirata alle tesi antisegrazioniste dello psichiatra Franco Basaglia, non viene completata con l'affiancamento di provvedimenti atti a garantirne la realizzazione: il peso dei malati di mente rimarrà comunque molto spesso sulle spalle delle famiglie, talvolta con tragiche conseguenze. Solo negli ultimi anni finalmente si creeranno alcuni centri e cooperative d'aiuto per chi ha problemi psichici. Resta il fatto che l'Italia è uno dei pochi paesi al mondo senza manicomi e i principi ispiratori della legge Basaglia sono stati alla base del Green paper sulla salute mentale approvato dall'Unione europea del 2005

Il teatro di Fo e di Rame sarà d'aiuto nella causa e in diverse delle loro piece teatrali sarà ricorrente questo tema, quello della pazzia e delle problematiche legate alla mente.

Negli anni Settanta, a differenza di quel che avvenne in seguito, il femminismo italiano fu prima di tutto una pratica politica che aveva profondamente trasformato la coscienza e la vita di molte migliaia di donne, in tutte le regioni italiane, in città grandi e piccole, anche in moltissimi paesi. Quella fioritura di collettivi e di gruppi di autocoscienza in molti casi si trasformarono negli anni ottanta in centri, librerie, molteplici saranno le iniziative culturali delle donne.

A partire dalla fine degli anni settanta la Rame partecipa al movimento femminista: inizia a interpretare testi di propria

composizione come *Tutta casa, letto e chiesa*, *Grasso è bello!*, *La madre*.

L'innovazione è stata quella di portare in scena in chiave ironica e con la tecnica giullaresca personaggi solo ed esclusivamente femminili. Personaggi alcune volte completamente anonimi e altri storici o mitologici, la loro storia rimane comunque metafora di situazione comune. Un teatro femminista che mette le donne al centro della scena a parlare di donne e di problemi di genere nel quotidiano. Franca Rame ha sempre preferito chiamarlo un teatro al femminile in quanto rifiuta il femminismo in tutte le sue espressioni politico-ideologiche estreme, alle sue dichiarazioni non risparmia sferzate al mondo femminile in scena e non: *E' femminista? Si se il femminismo ha un taglio politico, non quando è lotta sterile contro l'uomo*.

Ne Il Risveglio in "Tutta casa, letto e chiesa" viene raccontata la vita quotidiana di una donna che come nella comunanza di molte madri-lavoratrici è sotto stress perché è occupata con il lavoro e contemporaneamente con la crescita dei propri figli e l'occupazione delle faccende domestiche. L'assurdo del doppio lavoro, in casa e fuori, argomento trattato in vari modi dalla maggior parte della letteratura femminista, viene evidenziato dalla strategica presenza scenica del marito che rimane a dormire durante tutta l'affannosa ricerca della chiave di casa da parte della donna.

Come ha evidenziato una critica letteraria altro non è che una versione teatrale al femminile ed aggiornata di *Tempi moderni* di Chaplin.

Lo spazio scenico è un monolocale occupato da un letto matrimoniale, un comodino con sveglia e una lampada, un attaccapanni, un armadio, una credenza sulla quale sono posati vari barattoli, un tavolo, una cucina a gas, un frigorifero, una lavatrice, un lavello. Appeso bene in evidenza un calendario.

C'è anche un lettino con dentro un bambino che nella scena è un bambolotto. Sul letto dormono un uomo e una donna. L'uomo, dal momento che non ha battute, viene sostituito con un

manichino. Nella scena iniziale si vede la donna che sogna come in un incubo.

Questo brano verrà successivamente recitato da Franca Rame con un unico elemento di scena, una sedia o una panca, a indicare il letto. L'arredamento scenico è stato soppresso, per motivi pratici, lungo il corso delle recite tenute durante gli scioperi e le occupazioni delle fabbriche. Ne è nata una versione, quella attuale, completamente mimata, in cui gli oggetti sono sostituiti dai gesti che li indicano.

Anche in questo monologo la figura di madre-lavoratrice è tipica della vita quotidiana. Qui la protagonista si sveglia di soprassalto presa da un incubo sul lavoro in fabbrica, prepara il bambino per mandarlo all'asilo nido e rammenta dove ha lasciato le chiavi ricostruendo tutte le fasi della sera precedente nel tentativo di trovarle e di non far tardi. Nel trattare l'argomento Fo ottiene l'effetto comico attraverso una sequenza di errori assurdi e comici.

Ora ti asciugo bene, una bella spolveratine di formaggio grattugiato!! Chi ha messo il formaggio grattugiato al posto del borotalco? Mamma mia che disordine! Aspetta che lo tiro su... con quello che costa!!

Nel finale la donna scopre di essersi sbagliata perché è domenica. Tutto lo stress della donna è stato inutile, può tornarsene a letto: *“dormire bambino! E se mi sogno un'altra volta di lavorare, mi strozzo da sola.”*

La canzone *“Il sogno”* chiude il monologo e vede la donna sognare: una fabbrica con l'ingegnere gentile, una casa dignitosa; il suo bambino giocare; suo marito che fa le faccende, felice; la gente del quartiere che parla tranquillamente in un posto dove è proibito proibire, dove non c'è l'egoismo.

La chiusa di questa canzone conferma come per gli autori il sognare un mondo migliore per la donna non significhi migliorare solo le sue condizioni, bensì migliorare le condizioni di tutti aderendo al comunismo, la loro utopia, quindi, prevede un cammino congiunto dell'uomo e della donna verso un mondo migliore.

Anche in questo caso Franca Rame si rivolge al pubblico femminile e allo stesso tempo maschile denunciando la difficoltà e l'accumularsi di stress della donna moderna sia essa operaia o impiegata. La donna che nella nuova epoca affronta il problema di essere multitasking, abituata a fare tante cose contemporaneamente. Lavorare e migliorare la sua carriera, curare la famiglia e crescere i figli in una società diversa dove non ha nessuno aiuto se non quello della famiglia stessa.

Il suo pezzo teatrale è di un'attualità incredibile, Franca affronta la "fatica" di essere donna. La fatica, termine che andrebbe eliminato dal vocabolario, forse conciliazione sarebbe meglio ma suona come una parola vecchia, inadeguata a definire la fatica, la difficoltà ma anche la scommessa. Tenere insieme, conciliare appunto: lavori, affetti, bisogni, le verdure da tagliare, la nonna da portare dall'oculista, la recita scolastica alle 3 del pomeriggio e la riunione in ufficio ecc. Con due mani e una sola testa, è la sfida, spesso solitaria, delle donne.

La posizione di Fo comune a quelli di altri intellettuali di area progressista come Pasolini è comunque distante dalla percezione della popolazione che invece non può apprezzare e gioire per questi segni evidenti anche semplicistici di emancipazione rispetto a un trascorso decennale di arretratezza e subordinazione. Segue il Sessantotto.

In questo periodo gli intellettuali rispondono alla "chiamata alle armi" di Sartre e anche Fo e Rame decidono di mettere la loro attività teatrale al servizio della lotta di classe.

Il telaio (1969)

Questo pezzo teatrale vede come protagonista Teresa, ovvero una madre-lavoratrice. Dall'inizio si comprende come il fine di questo atto unico sia quello di denunciare lo sfruttamento del lavoro a domicilio: si calcolarono più di 1.500.000 i lavoratori occupati in questo settore. All'inizio erano attratti dall'acquistare una falsa libertà, quella di non essere più vincolati dall'orario di fabbrica e dal lavorare di continuo sotto il padrone acquistando un telaio, pagando in anticipo con i soldi della liquidazione. Sulla scena ci sono due

persone che da principio sembrano eseguire una danza sul ritmo di samba: sono un Padre e una Madre che lavorano all'unisono davanti a telai immaginari in proscenio, i loro gesti sono commentati dal rumorista con vari tipi di percussioni. Il padre e la madre parlano e presentano uno spaccato di vita simile ad altri che li costringe a lavorare senza sosta. Non riescono più a comunicare a livello sociale e familiare, dovuto al superlavoro, aumenta la paranoia, abbondano le deformazioni fisiche dovute alla continua danza telaio. Nel corso della piece teatrale si evidenziano le differenze fra i due personaggi: la madre ossessionata nel mantenere in funzione la macchina tessile a discapito delle funzioni corporee, controlla la figlia sciogliendole una pillola contraccettiva nel caffè latte; compra i giornali di partito nonostante non abbia tempo di leggerli, si rende conto di essere sfruttata e sogna un nuovo partito comunista di rinnovata forza. Dall'altra parte il padre anche lui comunista, è in ruolo però critico del comunismo; non vuole che la moglie bestemmi, minimizza lo sfruttamento della moglie al telaio e suggerisce che le basterebbe di lavorare 2 minuti in meno al giorno per stare meglio, rimane scioccato che la figlia ha il moroso. Sarà qui la donna a mostrare all'uomo il paradosso tra le sue scelte e convinzioni politiche e la reazione emotiva esagerata che ha avuto. *“io chiedo che razza di padre e di uomo sei tu... Di rivoluzionario e marxista e di ex combattente per la libertà che scopre che la figlia fa all'amore senza essere sposata e...*

In questo testo si affacciamo per la prima volta, idee che sembrano appartenere all'universo ideologico femminista ma in realtà sono solo espressione di appartenenza politica di sinistra e che diventeranno femministe solo successivamente, quando la coscienza di appartenere ad un genere porterà ad uno scollamento all'interno della riflessione politica. Dario Fo spiega come la pillola è considerata diavolo non solo dalla chiesa ma anche da tanti maschi persino di sinistra timorosi di un'improvvisa libertà delle loro donne. Quella del padre e della madre sono delle prese di posizione che vengono discusse all'interno della coppia. Michele, il padre colpito dalle parole della donna si ribella e ricorda che è stata lei a volere lavorare

in casa. La donna perde l'atteggiamento provocatorio e la sua rabbia si trasforma in dolorosa coscienza in un sentito mea culpa. Il padre prende un bastone e si mette a spaccare il telaio principale fonte di sostentamento e sfruttamento della famiglia, per errore colpisce sua moglie che delira ed esprime il suo pensiero: vuole la bandiera rossa al posto del prete al funerale, alla committente dà della sfruttatrice e della ricattatrice perché oltre prendere la percentuale del lavoro è dirigente di sezione, la madre sogna un partito, una militanza coraggiosa, Risvegliatasi per pochi secondi ricorda come era bello il suo sogno e ripete le parole del matto ovvero il suo pensiero libero da costrizioni. *Fuori dai piedi i furbi, politicanti addormentati, bisogna avere il coraggio di criticare e muore.*

Ma Teresa porterà con sé la sua intuizione. Fo impedisce la catarsi scrivendo per Michele una chiusura tragicomica del pezzo, dove chiede a due chierici accorsi alla morte di lei di continuare a far andare i telai mentre lui va al funerale, altro che rivoluzione. In questo atto unico la femminilità sparisce, niente orpelli, lei con il marito sono in rapporto di uguaglianza, per la prima volta nel personaggio femminile non ci sono tratti emotivi sentimentali ma una visione interamente politica che mostra al personaggio maschile, a tutti, la strada da percorrere.

Franca Rame scrive un intero spettacolo a firma singola nel 1991: *Parliamo di donne*. Si tratta dei due atti unici *L'eroina* e *La donna grassa*.

Nel primo è protagonista una madre esasperata che arriva a prostituirsi pur di provvedere alla figlia fornendogli dosi di eroina; nel secondo si parla di grasso, uno dei ripari più diffusi e devastatori della solitudine femminile, troppo spesso sinonimo di abbandono e incapacità di vivere. Si parla ancora di donne, quindi, ma senza tralasciare altri problemi sociali. Si torna all'impostazione del dialogo rappresentato con altri attori in scena. Dario Fo si occupa di regia, costumi e scenografia e lascia la scena interamente a Franca, protagonista di due atti unici.

La trama del primo atto vede la protagonista, Carla addormentarsi e sognare dopo aver lavorato tutto il giorno alla sua

bancarella. Il sogno è concentrato sulla sua vita di ambulante. La storia di vita della donna si compone pezzo a pezzo: insegnante, sposata con tre figli che finiscono per drogarsi, lascia il lavoro per seguire i figli, malati di Aids, in ospedale. Anche il marito muore e lei rimane con l'unica figlia, che cerca di salvare disperatamente dalla droga.

La protagonista è provata dalla vita, ha freddo dentro e fuori, è stanca e sta aspettando qualcuno che sembra strumentale all'avverarsi delle sue speranze *quando sarò a Liverpool parlerò l'inglese*.

Per la stanchezza cronica, e mentre aspetta che le arrivi la dose giornaliera della figlia, la protagonista si addormenta.

Nel secondo atto unico i toni sono meno cupi.

La scena si apre su Mattea sdraiata a letto che parla forse con un uomo che cerca di svegliarla. Si scoprirà che nel letto ci sono solo due cuscini a simulare la presenza di un uomo, e che la voce maschile altri non è se non la sua invenzione: la "sveglia con le coccole". Come la protagonista di *Una donna sola*, Mattea usa gli apparecchi elettronici per colmare la sua vita con registratori, bilance, poltrone che fanno l'amore e telecomandi per ogni cosa. Si sono evoluti in maniera imprevedibile i "falsi bisogni" degli anni Settanta, non solo hanno aiutato a distogliere l'attenzione dal pubblico verso il privato ma ne hanno inquinato l'essenza, hanno creato il vuoto attorno alle persone. Non una critica al consumismo, quanto alla società, all'alienazione e alla paura di vivere delle persone in generale, e non un "ritorno ai sentimenti" nel nome di un "buonismo", ma un'intimazione di pericolo al pubblico, a tutti, senza impegno si resta soli.

Il messaggio è dedicato alle donne principalmente ma anche agli uomini, quindi, ed in particolar modo alle coppie: Mattea è ormai sola avendo rinunciato alla sua vita per la famiglia, il marito della vicina con cui ha una breve conversazione è stato lasciato dalla ragazza giovane per la quale aveva lasciato la moglie coetanea, la figlia Anna ha un matrimonio inesistente. Mattea ha un rapporto

conflittuale con al figlia anche per via dei continui innamoramenti extra coniugali suoi e di suo marito ai danni di altre donne sposate.

Di nuovo donne contro donne, quindi, sempre all'interno di una logica maschilista che nega loro quello che gli uomini hanno per diritto acquisito. E questa sicurezza gli deriva dal solo fatto di essere maschi. Sono allevati nel culto, nella forza del loro sesso.

Nel finale Mattea e la figlia litigano ed Anna non solo difende il padre ma la ferisce dicendole bruscamente che lui ha avuto un figlio e sposerà l'attuale compagna. La protagonista ritratta il suo punto di vista femminista chiedendo scusa ad Anna.

Un finale anticatartico: la donna rientra nel ruolo di sottomessa. L'aver avuto successo è una vittoria di Pirro in quanto Mattea rimane sola, abbandonata da marito, figlia e collaboratore. L'uomo ha vinto su tutti i fronti, alla nostra protagonista non rimane che abbracciare la poltrona dell'amore. Il cerchio si chiude, la tecnologia torna a riempire il vuoto d'amore.

2.2.Privato

Franca Rame porta sulla scena il racconto di uno stupro con lo spettacolo *Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente*

Lo spettacolo anticipa la realtà: il 9 marzo 1973 Franca Rame viene aggredita, sequestrata, seviziata con lamette e sigarette accese e violentata da un gruppo di cinque neofascisti in un furgone in marcia, in pieno giorno, a Milano.

Lo stupro della Rame venne organizzato dai settori deviati dei Servizi Segreti dello Stato italiano come parte integrante di un più vasto disegno teso a fermare la crescita l'espansione dei movimenti di sinistra extra-parlamentare ed il supporto ai suoi attivisti, in particolare ai terroristi, detenuti o latitanti.

Rame comprende allora l'importanza di parlare al pubblico femminile su temi che vedono direttamente coinvolte le donne e, come vedremo inseguito, lo stupro sarà, comprensibilmente, uno degli argomenti più vicini a lei negli anni a seguire.

La Rame dopo due mesi di inattività torna in tournée con uno spettacolo multimediale scritto con Dario Fo. *Bandiere rosse a Mirafiori, Basta con i fascisti!* Due anni dopo nel 1975 per cercare di superare almeno in parte l'accaduto, la Rame scrive di getto, in treno, su un'agenda, il monologo *Lo stupro*. La Rame lascia la sua testimonianza nel cassetto fino al 1978 quando, sulla scia del successo ottenuto con *Tutta casa, letto e chiesa* decide di pubblicarla come proposta di spettacolo. Solo nel 1979 decide di recitare il monologo a seguito di numerosi casi di stupro riportati dai giornali; ovvero quando diviene importante appoggiare, attraverso la rappresentazione teatrale, un miglioramento della legge che all'epoca considerava la violenza un crimine contro la morale. Il monologo diviene la nuova chiusura dello spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa*.

Con il passare degli anni il prologo si concentra sul far prendere coscienza al suo pubblico, in particolare ai giovani uomini presenti, delle differenze tra i sessi e le implicazioni di uno stupro per la donna. A questa lunga introduzione segue il prologo, che consiste di una sola frase dove si informa che il brano nasce dalla testimonianza di una donna apparsa su una rivista.

Il tono è secco ed ironico. E' interessante notare come l'autrice scelga di tralasciare qualsiasi menzione di stupro politico tagliando tutti i legami con il terrorismo a favore di implicazioni di classe e, soprattutto di genere. Tolto l'elemento politico, il monologo è la rappresentazione dell'esperienza di Franca Rame riassunta in tre pagine e mezzo: queste devono essere analizzate assieme alla performance per poter dare un'idea della piece.

L'unico elemento scenografico è una sedia. Le luci sono abbassate, l'attrice si siede rigidamente, appoggiandosi appena allo schienale, le gambe chiuse allungate davanti a lei. Parla con voce flebile, come se stesse riprendendo conoscenza.

La donna continua il suo monologo interiore. Prova a trovare risposte alle sue stesse domande, cercando di dare un senso al mondo che la circonda: "*perché mi stringono tanto?*"

E proprio la mancanza di parole, la mancanza è un tema che permea l'intero monologo, ma la mancanza esterna di voce viene compensata da un crescendo nel dialogo interno della donna mentre si accorge che gli uomini stanno per farle qualcosa: accendono una sigaretta.

La donna riesce a parlare "Sto morendo" sono ammalata di cuore. Le parole della vittima interrompono la sequenza e creano il dubbio negli aguzzini, che comunque spengono un'ultima sigaretta sul collo della donna, ultima violenza gratuita. Dopo il racconto della violenza, la donna si alza in piedi; il tono è quello sommesso dell'inizio, la donna cerca di capire dove si trova "dove sono? Al parco" Descrive le sue sensazioni mentre si muove, come in trance. La sofferenza fisica e psicologica non è una sorpresa, il tempo sembra sospeso dal tono, dal camminare e dai riferimenti ad esso: "cammino...cammino non so per quanto tempo. Senza accorgermi mi trovo davanti la questura".

Franca Rame chiude il cerchio e lega i commenti post-stupro a quanto detto nell'introduzione circa la possibile e probabile ulteriore violenza successiva da parte dei medici e della Polizia per avere una dettagliata ricostruzione. Da questo momento lo stupro avrà toni cupi e un'importanza politica che prima non aveva: il pubblico viene lasciato con un senso di mancanza di voce nella vittima ed un forte senso di ingiustizia sotteso nelle parole "*Li denuncerò domani*", come molte donne fanno e hanno fatto, come Franca Rame stessa.

In *Tutta casa, letto e chiesa* Franca Rame allarga il suo repertorio con un ulteriore monologo su una violenza carnale che riguarda una donna cinquantenne di Cologno Monzese, di nuovo quindi una storia vera.

L'autrice-attrice qui punta il dito contro l'indifferenza estrema della società nei confronti delle vittime di stupro, contro i pregiudizi che vogliono la donna violentata in qualche modo partecipe e colpevole della violenza subita.

Nel 1983 Franca insieme a Dario Fo scrive *Coppia aperta, quasi spalancata* un testo teatrale che avrà successo in tutta Europa e nella sola Germania verrà rappresentato da quasi quaranta compagnie

diverse. E' la commedia più recitata al mondo. La tematica è sempre attuale, è la storia di una coppia di coniugi che sta andando allo sfascio e racconta in chiave comico-grottesca la crisi che quasi tutte le coppie affrontano. Il finale a differenza di altri finali è positivo. Si cerca di reinventare la coppia in una formula di coppia aperta per salvare il matrimonio. Anche in questa piece Franca sottolinea come vi è la predominanza maschile, infatti i vantaggi della coppia aperta sono solo per l'uomo altrimenti "*ci sono le correnti*".

Franca Rame analizza il ruolo delle donne in maniera precisa, reale e antieroaica. Il suo ruolo di personaggio pubblico di personaggio teatrale da onore a tutte le donne nella loro veste quotidiana e normale.

Siamo alla fine degli anni '90 e grazie anche al contributo di unificazione europea si è iniziato a parlare in Italia di pari opportunità. Un tema che non concerne solo la condizione della donna lavoratrice, ma più generalmente la condizione della donna in quanto cittadina. Temi di cui la stessa Franca Rame tratta a teatro. I suoi personaggi femminili anticipano e sviluppano temi che saranno frutto di discussioni successive. La sua è un'avanguardia, anticipa e tratta i problemi reali del mondo delle donne, in fondo fa politica, nel senso più nobile del termine. Attraverso l'ironia e l'autoironia sa essere politica e pubblica più dei politici stessi.

Intanto in Europa la politica delle pari opportunità ha acquisito un carattere molteplice, in quanto finalizzata a riequilibrare i rapporti tra i generi non solo nel mercato del lavoro ma più in generale nel sistema democratico.

Mentre il tema della condizione femminile è ritualisticamente oggetto di interesse da parte delle autorità pubbliche italiane solo all'avvicinarsi della data dell'otto marzo, tematica che per il resto dell'anno viene sistematicamente trascurata.

L'attenzione alle disparità di genere, e la creazione di strumenti di intervento, si è pionieristicamente sviluppata a livello comunitario durante gli anni Settanta ma verrà portata avanti più tardi.

L'abbandono della sfera privata e l'entrata nella scena pubblica da parte delle donne, e dunque il venir meno della dicotomia tra pubblico e privato basata sulla distinzione tra generi maschile e femminile, hanno incentivato la progressiva politicizzazione di temi che prima erano considerati di natura privata, e pertanto non oggetto di dibattito politico e di intervento legislativo.

I cambiamenti socio economici che hanno investito i contesti nazionali europei hanno avuto ripercussioni sul modello familiare tradizionale basato sulla figura del lavoratore maschio, con conseguenze anche per la struttura e l'organizzazione del modello di Stato sociale.

In particolare per l'Italia è stata l'adozione di direttive comunitarie per la parità salariale e la parità di trattamento alla fine degli anni Settanta a stimolare l'intervento statale e la nascita di un nuovo campo di intervento pubblico a favore dei diritti delle donne.

Attualmente si parla di *gender mainstreaming*, che prescrive la sistematica incorporazione della dimensione di genere in ogni area di politica pubblica. Vi è il principio di riferirsi agli individui come persone intere, il che significa evitare gli stereotipi e considerare gli uomini e le donne come persone che agiscono nel lavoro, nella famiglia, nella società, nella politica, nel tempo libero in sintesi adottare una visione globale contraria a definizioni unidimensionali degli individui in base al genere; in tale prospettiva sono incentivate quelle misure che favoriscono la conciliazione tra lavoro e famiglia (congedi parentali, orari flessibili, servizi di assistenza agli anziani e all'infanzia). Il secondo principio è quello della democrazia, giacché il *gender mainstreaming* mira a incentivare la partecipazione della società civile all'interno dell'arena politica; soprattutto la numericamente debole presenza femminile all'interno delle istituzioni rappresentative è considerata un deficit democratico da sanare.

Gli spettacoli di Franca affrontano i problemi del sesso e le sue connessioni con un potere che diffonde violenza e repressione. Il suo teatro non esplora le relazioni tra donne ed evita il rapporto

madre-figlia così caro all'avanguardia del movimento femminista. Se il suo femminismo è elementare e focalizza le tematiche di potere nei rapporti eterosessuali, esso va anche al di là dell'idiosincrasia antimaschilista. Si tratta di un teatro che non si interroga sui problemi metafisici e che anzi evita volutamente ogni argomentazione di tipo intellettuale. Gli spettacoli di Franca implicano un'istanza che appare oggi come la più ragionevole: come donne, come uomini, come creature, siamo costretti a convivere sul nostro pianeta, almeno finché riusciremo ad evitare l'olocausto nucleare come dice lei stessa.

Nel 1999 Franca Rame riceve la laurea honoris causa da parte dell'Università di Wolverhampton insieme a Dario Fo.

Il suo impegno politico dimostrato sulla scena teatrale vuole portarlo sulla scena della politica reale, tanto è vero che si candida e viene eletta senatrice nel Partito Italia dei valori

La battaglia di Franca Rame per i diritti e le libertà dei cittadini si riscontra in diverse circostanze come nel febbraio del 2007 quando scrive l'invito ad aderire e diffondere il più possibile la campagna "Ripensaci Prodi".

Con tale appello si chiedeva di riconsiderare l'editto di Prodi da Bucarest sull'allargamento della base americana a Vicenza; una decisione espressa senza tener conto delle diverse opinioni degli abitanti della città veneta e di tutta la zona coinvolta.

L'aprire una base, la più importante d'Europa, a due chilometri da una città d'arte e cultura d'importanza mondiale, senza considerare l'impatto ambientale disastroso che provocherebbe, ci sembra a dir poco insensato. La preghiamo quindi di tornare sulle sue decisioni. Apra un vasto dibattito. Pronunci, a reti unificate le inedite parole: "Ho sbagliato! Parliamone!" Aggiungendo che sarebbe stato un gesto di grande civiltà mai dimostrato da nessun governante al mondo. Forse tornerebbero a guardarla con simpatia.

Successivamente Franca Rame rifiuta e non se la sente di continuare la vita in Senato, secondo lei i tempi dei senatori sono *ere geologiche*, soprannomina il Senato il frigorifero dei sentimenti.

Molto assenteismo, molta lentezza, il tempo perso, molte cose si potrebbero fare via web. Presenta il disegno di legge sul soprannumero delle carceri un disegno di legge per licenziamento dei funzionari pubblici che commettono reati penali. Ma alla fine non sente concretizzato il suo lavoro e decide di dimettersi.

Uno degli ultimi lavori di Franca Rame è stata quella di aver curato “*Il Boccaccio riveduto e scorretto di Dario Fo*”

Il loro lavoro è stata una interpretazione personale di alcune delle novelle meno conosciute di Boccaccio. Solitamente del grande letterato si conoscono solo alcune favole e chi le conosce sono solo il 20 per cento degli eruditi, è a questo punto che intervengono Fo e Rame raccontandole con particolari ricchi di fantasie e di coraggio, le stesse storie che verranno in seguito usate nel periodo elisabettiano e che lo stesso Shakespeare riprenderà successivamente nelle sue tragedie ricche di toni sarcastici.

A scuola Boccaccio viene poco analizzato, si affrontano solo poche e sempre le classiche novelle, le più famose e non si studia cosa succedeva in quel tempo verso metà del Trecento dove ci fu un capovolgimento delle situazione politica: “*la Chiesa fece fagotto*” e partì per Avignone la città che divenne così il centro dell’Europa e dove non ci furono solo vescovi ma le banche e i loro banchieri. Fu allora che si inventò la parola Purgatorio, Boccaccio visse quei momenti di crisi dove le banche “*saltarono in aria*”. Scrisse dinnanzi alla morte e dalla morte prese spunto per giocare battaglie a colpi di risate per sconfiggere la morte.

Boccaccio si è ispirato alla favolistica europea soprattutto ai fabliaux lombardi e veneti.

Vi sono allusioni a fatti ma Boccaccio non ha voluto descriverli per paura di essere censurato, come era accaduto a Dante Alighieri .

Tutto il teatro della commedia dell’arte lo si trova in Boccaccio ma è poco conosciuto, lo stesso Pasolini con il suo Decameron era rimasto indietro; Fo e Rame si sono invece buttati rivedendolo, con le aggiunte del teatro quello più antico, quello greco e i fabliaux che

sono stati la base culturale del teatro inglese e francese. Boccaccio riveduto e scorretto, perché arricchito di altro.

Reinventarsi e non accettare per non rimanere nella stessa condizione ma esporsi, questo è fondamentale, prendere parte. Ancora una volta in Rame e in Fo è una battaglia sociale, l'ultimo libro è da monito a muoversi a responsabilizzarsi e a considerare che la cultura è la più grande ricchezza che un popolo ha. *“Boccaccio scriverebbe le stesse cose avendo più coraggio rispetto un tempo”*

Nel 1997 Dario Fo riceve il Nobel e Franca Rame, moglie e partner teatrale, è menzionata nella motivazione del Nobel, per il contributo di un'intera vita; metaforicamente è come se l'avessero consegnato anche a lei per la sua partecipazione attiva alla vita politica, sociale e teatrale.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- <http://www.archivio.francarama.it/>
- CICCARELLI, L., *Parliamo di donne: dall'intraprendente Mirandolina di Goldoni ai sentimenti, alle lotte delle donne di Franca Rame* en González Martín, Vicente *et alii* (ed.), *Máscaras femeninas: ficción, simulación y espectáculo*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2010, pp. 341-369.
- D'AMICO, S. *Il teatro contemporaneo, IV da Storia del Teatro drammatico*, Milano, Garzanti, 1968
- D'ARCANGELI, L., *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009
- DE MARINIS, M. *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 2005
- FO, D., *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, Parma, Guanda, 2011
- FO, D., *Cinquant'anni di storia italiana attraverso il teatro: tournée, 2001-2002*, Viareggio, Baroni c.2002
- FO, D., e Rame, F., *Coppia aperta, quasi spalancata*, Torino, Einaudi,
- FO, D., *Gesù e le donne*, Milano, Rizzoli, 2007
- FO, D., Rame F., *Venticinque monologhi per una donna*, Torino, Einaudi, 1989
- LUNARI, Luigi *Breve storia del teatro*, Milano, Bompiani, 2007
- PEJA, L. *Strategie del comico: Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009
- PIZZA, M., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, 2006
- RAME, F., FO, D., *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda, 2009
- RAME, F., *Parliamo di donne: il teatro di Franca Rame*, Milano, Kaos, 1992.

MUJERES DE CINE: DIRECTORAS Y NUEVOS MODELOS DE FEMINIDAD EN LA GRAN PANTALLA

Ángeles Cruzado Rodríguez
Grupo de Investigación "Escritoras y Escrituras"

Tradicionalmente, la cultura patriarcal ha robado la voz a las mujeres, les ha negado la posibilidad de constituirse en sujetos, las ha relegado a la invisibilidad y al silencio, y las ha confinado en los márgenes del discurso. Como apunta Lola Luna (1996), la narración histórica ha sustituido las 'voces' de las mujeres que en algún momento fueron protagonistas o intervinieron en la Historia.

La creación cinematográfica es uno de los campos que, hasta hace muy poco tiempo, se han considerado estrictamente masculinos, al menos en lo que a las posiciones de mayor poder y responsabilidad se refiere. El cine, que construye a la mujer como un objeto para el deleite de la mirada del hombre, desde sus inicios ha tratado de mantenerla alejada de los puestos de control. Su lugar ha estado, por lo general, delante de la cámara, como actriz y musa inspiradora del artista, pero raras veces detrás, y casi siempre en puestos considerados menores, como el de montadora o coloreadora de fotogramas, por considerarse que otros roles, como el de director, venían grandes a sus capacidades intelectuales y físicas, además de resultar incompatibles con el cuidado de la familia y el hogar.

LAS PRECURSORAS

A pesar de las limitaciones mencionadas, en los primeros años de vida del cine destacaron importantes figuras femeninas, que lograron –normalmente, a la sombra de sus maridos o jefes- crear y dar impulso al incipiente medio cinematográfico.

Entre esas precursoras, que pudieron desarrollar su actividad antes de que los grandes estudios monopolizaran la producción

hollywoodiense, brilla con luz propia la francesa Alice Guy, que en 1896 dirigió el primer filme de ficción de la Historia.

La que comenzó como secretaria de Gaumont y unos años más tarde era la encargada de supervisar el trabajo de todos los directores de la compañía, demostró ser una “visionaria”, como la define Alison McMahan (2006), pues supo ver las potencialidades del nuevo medio, y se convirtió en una pionera del cine en todos los sentidos. Alice Guy fue la primera en introducir primeros planos y efectos especiales en sus filmes; en soltar la cámara para dirigir a los actores y actrices; en realizar una película protagonizada en su totalidad por personas de color, y otra de temática homosexual; fue precursora del cine sonoro y del color. Realizó películas en todos los géneros: filmó óperas, escenas militares, comedias, dramas, *westerns*, cuentos de hadas, películas policíacas, mitológicas, fantásticas, románticas y hasta parábolas religiosas. Una vez independizada de Gaumont y emigrada a los Estados Unidos, fundó su propia productora y construyó los estudios de grabación *Solax*, que eran unos de los mejor equipados del mundo.

A pesar de su modernidad, Alice Guy era hija de su tiempo. Paradójicamente, no se consideraba feminista y defendía la estructura familiar de la época. Sin embargo, también afirmaba que no existía ningún motivo por el que una mujer no pudiese dirigir filmes tan bien como un hombre. Estas contradicciones quizás se debieran a su deseo de no “molestar”, de no llamar la atención, y ser aceptada en ese mundo de hombres. De hecho, en su filmografía cabe destacar filmes como *The call of the Rose*, que aborda un tema tan actual hoy en día como la disyuntiva a la que aún se enfrentan muchas mujeres, que se ven forzadas a elegir entre tener una familia o desarrollarse profesionalmente. También produjo *In the year 2000* (1912), una película de ciencia ficción, ambientada en el año 2000, en la que eran las mujeres quienes controlaban el mundo.

Una estadounidense, Lois Weber, en 1916 tenía el honor de ser considerada la cineasta mejor pagada del mundo. Fue directora, actriz, productora y guionista, y se interesó por temas tan polémicos como el racismo, la prostitución, el aborto o la

explotación de menores. Weber consideraba el cine como un medio idóneo para educar e integrar a los inmigrantes que llegaban al país norteamericano, lo que le originó problemas con la censura. También llegó a tener su propio estudio, la *Weber Productions*, y sus filmes empezaron a decaer cuando el público se interesó preferentemente por temas de entretenimiento.

Otra francesa, Germaine Dulac, es considerada la mayor cineasta de su país y la primera directora feminista de la Historia. Trabajaba de manera independiente y buscaba un lenguaje fílmico alternativo. Su obra está muy influida por el surrealismo y el impresionismo. En su afán por desmontar las normas que rigen el cine dominante, realizó experimentos cinematográficos considerados audaces y revolucionarios para la época.

También en el continente europeo, merece la pena destacar la figura de Elvira Coda Notari, que en 1906 se convirtió en la primera directora de cine italiana. Puede considerarse precursora del Neorrealismo, por su empleo de recursos estilísticos como el rodaje en exteriores con actores no profesionales.

En 1909 fundó su productora *Film Dora*, que fue una de las más importantes de la época en Italia. Se trataba de una empresa familiar, en la que Elvira escribía y dirigía, mientras su marido manejaba la cámara, sus hijas coloreaban los fotogramas y su hijo actuaba. Unos años más tarde cruzaron el Atlántico y crearon la *Dora Film of America*, que debió su mayor éxito a la producción de documentales por encargo de los inmigrantes italianos residentes en los Estados Unidos.

En sus filmes, Elvira Notari hace continuas referencias a la condición femenina; presta especial atención a las fantasías, deseos, vivencias y comportamientos sociales de las mujeres de su tiempo, especialmente de aquéllas que se mostraban más transgresoras respecto al sistema. El mayor protagonismo lo acaparaban las infames, las más liberadas social y sexualmente, que, por su rebeldía, solían encontrar la muerte como castigo.

Otra precursora norteamericana, que desarrolló una prolífica y extensa carrera, fue Nell Shipman. Realizó para la productora

Vitagraph filmes de gran presupuesto. Normalmente se trataba de historias de aventuras, ambientadas en espacios naturales y protagonizadas por una heroína valiente que aparecía rodeada de animales. Más tarde fundó su propia compañía, la *Nell Shipman Productions*, donde ella misma se encargaba de un sinfín de tareas, desde la producción y la actuación, hasta la distribución de sus obras.

Shipman, más que ir contra el sistema, trató de hacerse un hueco en él, buscando siempre el éxito comercial. Sin embargo, hizo aportaciones, como la introducción de la figura de la heroína, y se atrevió a aparecer desnuda en una película, desafiando las normas morales imperantes en la época. Sus filmes, aunque basados en el modelo patriarcal, presentan rupturas, como ciertos esbozos antirracistas y feministas.

Con la llegada del cine sonoro y la constitución de los grandes estudios hollywoodienses, la presencia de figuras femeninas detrás de la cámara se vio enormemente reducida, hasta el punto que en la industria norteamericana de los años 30 a los 50 sólo dos directoras, Dorothy Arzner e Ida Lupino, lograron realizar un número consistente de filmes.

Aunque consiguió hacerse un hueco y un nombre como directora en un mundo tan masculinizado como el Hollywood de la época, Arzner fue prácticamente ignorada hasta los años setenta, cuando la labor revisionista de la crítica de cine feminista comenzó a reivindicar el trabajo de las mujeres en la industria cinematográfica. A pesar de centrar su producción en géneros típicamente femeninos, como el melodrama, con frecuencia las protagonistas de sus filmes “determina[n] su propia identidad mediante la trasgresión y el deseo, en busca de una existencia independiente más allá y fuera del discurso masculino” (Johnston, 1975: 3). El cine de Dorothy Arzner presenta a mujeres trasgresoras del sistema patriarcal, que son a la vez estructuradoras de la narración y modelos femeninos con los que pueden identificarse las espectadoras. Su trabajo ha sido considerado por Claire Johnston como precursor del contra-

cine feminista, por oponerse al discurso patriarcal dominante de Hollywood.

Ida Lupino, tras iniciar su carrera como actriz de serie B, dio el salto a la producción, dirección y escritura de guiones en películas independientes de bajo presupuesto. Realizó un total de siete filmes, en los que abordó temas tan controvertidos como la violación, la bigamia o la condición de madre soltera. Claire Johnston (1975) destaca el modo en que, en los filmes de Ida Lupino, los mitos femeninos creados por el cine de Hollywood conviven con la perspectiva femenina, lo que provoca contradicciones en su estructura interna.

Fuera del sistema de los grandes estudios, merece la pena destacar la figura de Maya Deren, considerada la madre del *underground* americano. Influida por el surrealismo, creó filmes perfectos, que exploran los más íntimos temas y preocupaciones femeninos, como la sexualidad, la conciencia o la identidad individual. “Pone en juego [...], de modo no convencional, las pulsiones del deseo y de la sexualidad, desafiando a la consolidada ideología del ‘masculino’ y del ‘femenino’, y violando la ‘vocación’ iconográfica y mitológica atribuida a la representación de la mujer en el cine clásico” (Trivelli, 1998: 79). Con ello cuestiona la identidad de género.

Deren inició caminos alternativos para hacer cine, en su afán por oponerse al sistema tanto en lo estético como en lo económico. Consiguió un hueco en el mundo del cine vanguardista, no muy apreciado entonces, y menos aún si venía de manos de una mujer.

HACIA UN CINE DE MUJERES O CINE FEMINISTA, DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

En las últimas décadas se han producido importantes cambios, que han favorecido en cierto modo el acceso de las mujeres a la dirección de cine. A partir de los años 50, la industria hollywoodiense entró en una grave crisis, que terminó con el monopolio de los grandes estudios, lo que propició la aparición de

pequeñas productoras independientes, que facilitaban la creación de filmes alternativos. De hecho, tradicionalmente ha existido una afinidad entre las directoras y el cine experimental, por su bajo presupuesto y por la necesidad de contar con un menor número de profesionales.

En 1962 cabe destacar la fundación del *American Newsreel Collective*, con el objetivo de producir películas documentales que dieran lugar a un cambio de conciencia en la sociedad. Sin embargo, estos filmes empleaban estrategias similares a las utilizadas por el cine de Hollywood.

Fue sólo unos años más tarde, como consecuencia de los acontecimientos de mayo del 68, cuando comenzó a surgir en Europa, y posteriormente en Estados Unidos, un cine militante realizado por grupos independientes de mujeres, influidas por movimientos como el Surrealismo, el Impresionismo, el Neorrealismo italiano, el Free Cinema británico o la Nouvelle Vague francesa, y comprometidas tanto en la reflexión teórica como en la realización de un cine experimental y diferente que trata de superar la codificación cultural de la mujer, para lo que recurre al documental y a las técnicas del cine directo, así como a la tradición de auto-inscripción femenina.

Con frecuencia se acude a la autobiografía, mediante la presencia de mujeres reales que hablan a la cámara y cuentan sus experiencias en el orden cronológico marcado por su propio discurso, al objeto de presentar una realidad lo menos manipulada posible. Con esa transparencia en la narración de los hechos se quiere lograr una mayor identificación de la espectadora con lo que se cuenta. Existe la necesidad de nombrar la experiencia de las mujeres, de hacer político lo personal (Cfr. Kuhn, 1982; 1991).

En la década de los 70, además de esta producción documental, se da el llamado “nuevo cine de mujeres”, que está protagonizado por personajes femeninos independientes cuyo atractivo se funda en algo más que en el físico, y va dirigido a un público femenino que se identifica con el personaje o con los hechos que suceden, dando así lugar a la afirmación femenina.

Sin embargo, uno de los principales problemas a los que se enfrenta en aquellos años el cine realizado por mujeres, sobre todo el que se produce fuera de los circuitos tradicionales de la industria, tiene que ver con la financiación y distribución de los filmes. Para superar este obstáculo, en algunos países se crearon organismos estatales que ayudaban a financiar ese tipo de cine, como el *Women's Film Fund* australiano; y en otros se trató de facilitar la distribución de los filmes feministas, como sucedió en los Estados Unidos con la *New Day Films* o en Gran Bretaña con el *Cinema of Women (COW)*, organizaciones ambas dedicadas a distribuir películas con una conciencia feminista.

También en la década de los 70, en el marco de una campaña contra la discriminación de las mujeres en la industria cinematográfica, se fundó el *London Women's Group*, con el objetivo de favorecer el acceso de las mujeres a la profesión, mediante la creación de grupos de trabajo colectivos en los que éstas aprendían unas de otras.

2.1. Primer objetivo: denunciar el carácter construido de las imágenes de mujeres

En esa labor de promoción e impulso del cine realizado por mujeres tiene mucho que ver, desde su nacimiento, a principios de los 70, la teoría fílmica feminista, que se plantea dos objetivos fundamentales, a saber: denunciar el carácter construido de las imágenes femeninas propuestas por el cine y plantear alternativas a dichas representaciones. Para el primero de los objetivos es muy importante la reinterpretación crítica de los filmes realizados dentro del sistema dominante, poniéndolos al servicio de los intereses del feminismo.

En este sentido, se inician varias líneas de investigación. Desde un punto de vista historiográfico, autoras como Sharon Smith (*Women who make movies*, 1975) rastrean la Historia del Cine en busca de presencias femeninas silenciadas u olvidadas, en el campo de la producción cinematográfica.

Por otro lado, teóricas como Molly Haskell (*From revenge to rape*, 1973) o Marjorie Rosen (*Popcorn Venus*, 1973), mediante el empleo de un método sociológico, estudian la evolución de la imagen y los roles de las mujeres en la Historia del Cine clásico de Hollywood, centrándose en las falsas representaciones femeninas creadas por el mismo. Ambas autoras coinciden en afirmar que los textos fílmicos no muestran la experiencia real de las mujeres, sino que se limitan a construir estereotipos de su estatus social o, más bien, de su falta de estatus.

Haskell destaca el modo en que el cine refleja las estructuras de poder presentes en la sociedad, mientras que Rosen se pregunta por qué los espectadores y espectadoras, y especialmente las mujeres, adoptan un rol pasivo. Estos estudios ponen de relieve la insuficiencia de las imágenes y los roles femeninos en el cine de Hollywood, así como sus efectos negativos sobre las mujeres reales, al tiempo que exigen representaciones más positivas.

Mientras las teóricas feministas norteamericanas centran su labor en la realización de este tipo de trabajos sociológicos de carácter descriptivo, las británicas estiman esencial la creación de un cuerpo teórico consistente, que les permita conocer con precisión el medio cinematográfico desde su perspectiva feminista. Consideran que los textos no son meros transmisores de significados preexistentes, sino que es en ellos donde se produce realmente la significación. Así, entienden que el discurso fílmico, mediante el uso de una mirada predominantemente masculina, oprime a las mujeres, de modo que éstas se ven forzadas a aceptar un rol distinto del de sujeto autónomo y quedan relegadas a posiciones marginales. Por tanto, las feministas británicas tratan de desenmascarar el funcionamiento de la ideología patriarcal que se oculta en los filmes, a fin de demostrar el carácter construido de las imágenes femeninas que aparecen en ellos.

Así, a mediados de los 70, la teoría fílmica feminista recurre al psicoanálisis, como un instrumento útil para desentrañar los procesos edípicos ocultos en los filmes, y explicar las necesidades, deseos y actitudes, tanto masculinas como femeninas, que se reflejan en los mismos. De este modo, el análisis semiótico y psicoanalítico

de los textos puede servir para desmontar la estructura interna del cine clásico y ver cómo éste predispone a ciertas interpretaciones que contribuyen a la opresión de las mujeres.

En 1975, Laura Mulvey, en su artículo “Placer visual y cine narrativo”, destaca la presencia de una triple mirada masculina en los filmes –la mirada de la cámara, la del protagonista y la del espectador–, que se traduce en la representación de la mujer como un simple objeto erótico, como un espectáculo, que provoca en el público un tipo de placer escopofílico o voyeurístico (Cfr. Mulvey, 1975; 2001). Por ello, Mulvey propone el uso del psicoanálisis como herramienta de análisis de los filmes clásicos desde una perspectiva feminista, para abordar los trastornos ocasionados por la presencia de la mujer en los mismos.

Durante toda la década de los 80 se asiste a una reformulación de la teoría fílmica feminista, cuyas ‘verdades consolidadas’ son puestas en entredicho. La principal pregunta que se plantean las feministas en esa época tiene que ver con la naturaleza del espectador o espectadora, y con la relación que éste o ésta mantiene con el texto fílmico. Autoras como Mary Ann Doane (1987) y Kaja Silverman (1988) llegan a la conclusión de que el cine dominante niega cualquier posibilidad de placer cinematográfico femenino, fuera de los términos patriarcales.

Ya en los años 90, la teoría fílmica feminista abandona la perspectiva monolítica que había mantenido tradicionalmente, para dar cabida a las reivindicaciones de las feministas negras o lesbianas, entre otras, que denuncian la exclusión que sufren, tanto en los textos fílmicos como en la propia teoría.

2.2. Segundo objetivo: ofrecer alternativas a las representaciones de las mujeres en el cine dominante

En cuanto al segundo de los objetivos que se plantea la teoría fílmica feminista, consistente en la creación de nuevas representaciones que constituyan alternativas frente a los modelos femeninos construidos por el cine de Hollywood, también han sido varias las aportaciones realizadas por las críticas feministas. Algunas

de ellas, además de ofrecer sus planteamientos teóricos sobre este tema, incluso se lanzaron en primera persona a la creación de filmes, por lo general, amparadas por la situación de crisis del sistema de grandes estudios, y por los avances técnicos, que propiciaron la aparición de tecnologías más económicas y fáciles de usar, como la filmación en 16 mm.

Uno de los principales debates sostenidos por las teóricas feministas se ha centrado en definir qué tipo de cine resulta más adecuado para la consecución de sus fines. En la década de los setenta, las dos aportaciones más representativas en este sentido son las de Laura Mulvey y Claire Johnston.

En opinión de Mulvey (1975), el cine feminista debe ser un contra-cine que niegue el placer visual y narrativo de las espectadoras. Así, en lugar de realizar filmes con el mismo lenguaje que tradicionalmente ha sido empleado por el cine dominante, la autora aboga por la creación de un nuevo lenguaje del deseo. Por tanto, las directoras feministas habrían de trabajar fuera de la corriente dominante, a fin de definir una nueva estética feminista desde cero, tomando como modelo la del cine de vanguardia, que se vale de estrategias de negación del placer.

La propia Laura Mulvey es una de las críticas feministas que, en su rechazo al realismo del cine clásico, se lanzaron a la realización de filmes dentro de lo que se conoce como “nueva vanguardia feminista”. El objetivo de este movimiento era desmitificar la representación, para hacer que las espectadoras reaccionen y se den cuenta de que el cine de Hollywood no es más que una construcción del sistema patriarcal, que presenta a una mujer sin voz propia ni individualidad, a una mujer que supone una amenaza para el patriarcado y que, por ello, debe ser marginada o sacrificada.

Claire Johnston (1973), por su parte, considera que las directoras deben aprender de los éxitos de Hollywood y emplear el cine de entretenimiento para oponerse a la objetificación de las mujeres. En lugar de mantener oculta la ideología, Johnston apuesta por mostrarla de manera explícita. Así, tras su aparente coherencia, los filmes deben contener contradicciones ideológicas,

que provoquen una cierta tensión interna. Johnston apuesta por la afirmación del discurso de las cineastas frente al discurso masculino, mediante el empleo de la subversión, la reescritura y la destrucción de este último; es decir, se trataría de emplear las mismas formas y subvertir desde dentro. En este sentido, al objeto de criticar la tradición patriarcal, pueden resultar útiles los estereotipos empleados por el cine dominante; y, cuanto menos realistas y más obvios resulten éstos, mejor servirán a dicho propósito.

Claire Johnston señala como ejemplo los filmes de Dorothy Arzner, calificados de “protofeministas”, en el sentido de que aúnan discursos femeninos y masculinos, de los cuales prevalecen los segundos aunque los primeros sirven para introducir un elemento irónico en relación con los mismos. “En estos casos, el discurso de la mujer no logra triunfar sobre el discurso masculino y la ideología patriarcal, pero su propia supervivencia en forma de ironía es en sí misma un modo de triunfo, una victoria contra el ser expulsada o borrada: la insistencia continuada del discurso de la mujer es un triunfo sobre la no existencia” (Johnston, 1975: 7).

Como se ha mencionado, durante los años 70 las mujeres producen brillantes trabajos en el cine de vanguardia, al tiempo que, aprovechando el momento de debilidad por el que atraviesa la industria, gradualmente van realizando incursiones en el cine dominante, tratando de operar un cambio desde dentro. A finales de la década se aprecia un incremento gradual del número de mujeres que trabajan en la industria.

Ya en los años 80, Teresa de Lauretis (1984) considera que el cine realizado por mujeres no debe destruir el placer visual y narrativo, sino construir otro marco, en el que el deseo no se mida sólo en función del sujeto masculino, es decir, aboga por la representación de un sujeto social diferente. Desde su punto de vista, el cine feminista debe hacer visible la contradicción existente entre “la mujer” como sujeto histórico y “la Mujer” como signo, sin dejar de lado la narrativa. En este sentido, De Lauretis destaca el cine de Yvonne Rainer, que puede considerarse una pionera de la vanguardia feminista. Partiendo de los primeros textos surgidos

como resultado de los estudios de la crítica feminista, en sus filmes Rainer aborda temas relacionados con la vida emocional, con los conflictos y las relaciones sexuales. Realiza un cine “anti-narrativo”, que deconstruye la narrativa tradicional y huye de los estereotipos, mediante estrategias como la despersonalización o la introducción de elementos extraños y sorprendentes en el texto fílmico. Con ello busca la identificación del público, pero manteniendo una cierta distancia que haga posible el análisis. Rainer da voz a sus personajes femeninos y desvela el modo en que las mujeres son victimizadas sin darse cuenta de ello.

En un sentido más amplio, De Lauretis (1987) se muestra partidaria de unir conciencia feminista y narratividad, es decir, de emplear estratégicamente los mecanismos de la narración para construir nuevas formas de coherencia y representar a otros sujetos sociales. Como ejemplo, señala el filme *Born in flames* (1983), realizado por Lizzie Borden, una directora blanca que concede un rol destacado a los personajes de color, lo que permite identificaciones complejas, ya que todas las mujeres deben poder identificarse con alguna posición en el filme.

Por su parte, Judith Mayne (1990) identifica el cine dirigido por mujeres con la reinención feminista del cine, consistente en la creación de las condiciones necesarias para la inscripción del deseo y los puntos de vista de las mujeres. Para ello ha de trabajarse con las convenciones de la narración, de la autoría y del espectáculo.

En otra línea, Patricia Mellencamp (1995) considera necesario vincular el cine dirigido por mujeres con el romance, a fin de insertar en los textos la perspectiva femenina de un modo amplio y plural. Por tanto, esta autora incluye dentro del “cine de mujeres” el trabajo de directoras como Nora Ephron y Martha Coolidge, que realizan sus obras en el marco del cine dominante y abordan géneros como el “woman’s film” o su versión moderna, el “chick flick”, que es considerado por parte de la crítica feminista como un gueto histórico, por estar basado en los aspectos más pasados de moda de la feminidad.

A partir de los años 80 las directoras de filmes independientes de bajo presupuesto muestran cada vez más interés por desarrollar sus carreras dentro de la industria. En este sentido, el caso de Kathryn Bigelow constituye un buen ejemplo de cómo el cine independiente puede convertirse en un campo de aprendizaje para el cine dominante. No en vano se trata de una de las directoras de más éxito que han pasado del contra-cine a la industria de Hollywood, donde ha subido a lo más alto, al convertirse en la primera mujer ganadora del Óscar a la mejor dirección, por su filme *The Hurt Locker* (2008).

No obstante, según Pam Cook, desde finales de los ochenta, “la mayor fluidez entre los géneros [*gender*] y la hibridación de los géneros cinematográficos [*genres*] característica del cine de Hollywood han llevado los temas feministas a unas audiencias más amplias” (Cook, 1998: 224-225), creando un nuevo espacio para el cine de mujeres en el *mainstream*.

En los años 90, el cine realizado por mujeres se caracteriza por la hibridación, que queda patente en el trabajo de autoras como Julie Dash (*Daughters of the Dust*, 1991) y Sally Potter (*Orlando*, 1992). En lo que respecta a la producción de las directoras que desarrollan su trabajo dentro de la industria de Hollywood, sus filmes abordan todo tipo de géneros cinematográficos. Sin embargo, Alison Butler (2002) hace especial hincapié en el interés de esas realizadoras por las ambientaciones “de época”, así como por la ambigüedad de género, elementos ambos que pueden apreciarse en *The Ballad of Little Jo* (1993), el *western* revisionista de Maggie Greenwald.

En esa misma década se producen varios filmes de época basados en fuentes literarias, como *Little Women* (Gillian Armstrong, 1994), *Portrait of a Lady* (Jane Campion, 1996) y *Washington Square* (Agnieszka Holland, 1997). Asimismo, también cabe citar otras historias originales, como la película independiente *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1991). Butler resalta el interés de este tipo de filmes por conservar y adaptar la tradición literaria femenina; revisar el papel de las mujeres en los libros escritos por hombres; descubrir

o construir analogías entre el pasado y el presente; y revisar o reimaginar el pasado a favor de las mujeres.

Little Women y *The Ballad of Little Jo* ofrecen dos respuestas diferentes a la “guerra de géneros”. El primero, una ficción doméstica protagonizada por mujeres, muestra la relevancia que siguen teniendo la forma y los temas considerados femeninos, como el amor entre mujeres, la familia y la persecución de la vocación profesional. Podría decirse, por tanto, que Armstrong realiza una relectura y actualización del feminismo del siglo XIX. El segundo filme efectúa una revisión de un género tan típicamente masculino como el *western*, introduciendo, como complemento, la perspectiva femenina.

Volviendo al debate sobre la caracterización del cine dirigido por mujeres, Alison Butler (2002) propone considerarlo como un “cine menor”, basándose para ello en el concepto de “literatura menor”, que Gilles Deleuze y Felix Guattari emplean para referirse a la creación literaria de un grupo minoritario o marginal, escrita en un lenguaje no “menor”, sino “mayor”. Butler señala como características fundamentales del cine dirigido por mujeres el desplazamiento / desposesión / desterritorialización, el sentido político y la tendencia a dar a cada tema o preocupación individual un valor colectivo. Por tanto, según esta autora, lo que distingue al modo en que las mujeres hacen cine no tiene que ver con una supuesta subjetividad esencialista de género, sino con el lugar que ocupan las mujeres en la sociedad y en la cultura contemporánea: no están ni dentro ni fuera de la tradición cultural, carecen de una identidad colectiva cohesionada, pero tampoco están completamente diferenciadas las unas de las otras. De este modo, el concepto de “cine menor” serviría para liberar al cine realizado por mujeres “de los binarismos (popular/elitista, vanguardia/*mainstream*, positivo/negativo) que resultan de imaginarlo como un cine paralelo o de oposición” (Butler, 2002: 21-22).

Frente a todas estas teorías, es importante destacar la postura de directoras como la húngara Márta Mészáros o la española Icíar Bollaín, por citar sólo un par de ejemplos, que destacan por su

gran sensibilidad para construir personajes femeninos alejados de los tópicos y muy cercanos a las mujeres reales; y, sin embargo, se resisten a ser etiquetadas como feministas y a ver confinadas sus obras en guetos como el “contra-cine feminista”, el “cine alternativo” o el “cine de mujeres”, por considerar que no existen diferencias entre su trabajo y el de sus colegas varones, con quienes desean competir de igual a igual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, A., *Women's cinema. The contested screen*, Londres, Wallflower Press, 2002.
- COOK, P., "No Fixed Address: The Women's Picture from *Outrage* to *Blue Steel*", en M. SMITH y S. NEALE (eds.), *Contemporary Hollywood Cinema*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998, pp. 229-246.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, A., "Elvira Notari: unos ojos napolitanos detrás de la cámara", en *Italia-España-Europa: Relaciones culturales, literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, vol.II, Sevilla, ArCiBel Editores, 2006.
- DE LAURETIS, T., *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Londres, MacMillan, 1984; trad. esp., *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- DOANE, M. A., *The desire to desire: the woman's film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- HASKELL, M., *From revenge to rape: The treatment of women in the movies*, Chicago, Chicago University Press, 1973.
- JOHNSTON, C., *Notes on Women's Cinema*, Londres, SEFT, 1973.
- JOHNSTON, C., "Dorothy Arzner: Critical strategies", en JOHNSTON, C. (ed.), *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema*, London, BFI, 1975.
- KUHN, A., *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Londres, Routledge and Keagan Pul, 1982; trad. esp., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- LUNA, L., *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- MAYNE, J., *Woman at the keyhole. Feminism and women's cinema*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990.
- McMAHAN, A., *Alice Guy Blaché*, Madrid, Plot Ediciones, 2006.
- MELLENCAMP, P., *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*, Filadelfia, Temple University Press, 1985.

- MULVEY, L. (1975), "Visual Pleasures and Narrative Cinema", en *Visual and Other Pleasures*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989; trad. esp., "Placer visual y cine narrativo", en *Arte después de la modernidad* (Wallis, ed.), Madrid, Akal, 2001.
- ROSEN, M., *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, Nueva York, Avon Books, 1973.
- SILVERMAN, K., *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- SMITH, S., *Women Who Make Movies*, Nueva York, Hopkinson & Blake, 1975.
- TRIVELLI, A., *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998.

LA QUERELLE E LA PUBBLICITÀ

*Delio De Martino
Universidad de Bari*

LA DONNA NELLA PUBBLICITÀ

Il binomio donne e pubblicità è tanto antico quanto frequente. Posizionare una donna vicino al prodotto da promuovere o nel caso di spot radiofonici affidarsi a una sensuale voce femminile è una delle tecniche più scontate ma ancora maggiormente utilizzate. Lo scopo di tale operazione è generare una metonimia, ovvero una sostituzione di senso per contiguità tra la donna e il prodotto. La metonimia, come spiega chiaramente Roland Barthes, «instaura durante il processo semantico una sorta di contagio non orientato da cui in definitiva è il prodotto che trae vantaggio [...] questo contagio è lo stesso contagio del desiderio: desiderando la donna posta a fianco del prodotto arrivo a desiderare il prodotto [...] il potere della metonimia è immenso» (Barthes 2003: 88).

Tra gli altri anche Eco ha messo in risalto il diffuso uso del corpo della donna all'interno dei testi pubblicitari chiarendo che si tratta di una soluzione che, benché efficace di per sé, risulta poco originale e denota una carenza di creatività del pubblicitario. Il semiologo scrive infatti che «esiste un tipo di eccellente comunicazione pubblicitaria che si basa sulla proposta di archetipi del gusto, che colma esattamente le attese più prevedibili, che offre un prodotto femminile attraverso l'immagine di una donna che possiede tutte le attrattive riconosciute alla donna dalla sensibilità corrente». Ma precisa Eco «è altresì pacifico che un pubblicitario responsabile (e dotato di ambizioni estetiche) tenterà sempre di realizzare il proprio appello attraverso soluzioni originali che si impongano per la loro originalità – di modo che la risposta dell'utente non consista solo in una reazione di tipo inconscio alla stimolazione erotica» (Eco 1996: 67).

L'operazione metonimica, tra creazione e banalità, a volte ha coinvolto perfino il *packaging* e una celebre testimonianza è la bottiglia di Coca Cola denominata "Hobble skirt bottle". Nel 1916 infatti l'azienda iniziò a commercializzare la bibita nella particolare bottiglietta di vetro ispirata alle forme dell'attrice Mae West¹ con il sensuale vestito chiamato Hobble skirt.

Ad ogni modo questa operazione pubblicitaria comporta naturalmente uno sfruttamento commerciale del corpo della donna e, soprattutto, influisce negativamente sull'immaginario collettivo del suo ruolo sociale, causando una serie di conseguenze nefaste. I testi pubblicitari influiscono sull'immagine che la donna ha di sé e del suo ruolo. Inoltre immagini irrealisticamente perfette tendono a generare un senso di frustrazione compensabile con l'acquisto del prodotto oppure per chi non riesca ad conformarsi al canone estetico, sono causa di emarginazione sociale e nei casi più gravi di malattie sociali come bulimia o anoressia.

La potenziale pericolosità dell'uso distorto del linguaggio pubblicitario è stata avvertita anche a livello giuridico. Leggi e normative per cercare di disciplinare l'uso del corpo femminile non hanno fino ad oggi ottenuto l'effetto sperato.

Numerosissimi sono i casi di pubblicità oltraggiose che sono balzati all'opinione pubblica. Tra i più celebri si annoverano i due manifesti della campagna dei Jeans Jesus di Oliviero Toscani ed Emanuele Pirella, rispettivamente fotografo e ideatore dei testi, denunciati anche da Pasolini sul *Corriere della Sera* del 17 maggio 1973 nell'articolo *Il folle slogan dei jeans Jesus*. Il primo manifesto presentava il fondoschiena di una donna associato all'*headline* "Chi mi ama mi segua" e il secondo il basso ventre con l'*headline* "Non avrai altro jeans all'infuori di me". Questi due casi furono condannati dal Giurì dell'autodisciplina nel 1973 e nel 1974 così come numerose altre campagne che discriminavano l'immagine femminile. Tuttavia l'azione del Giurì così come i moniti di tante

1) L'attrice d'altronde era nota per le sue battute a sfondo sessuale, la più famosa delle quali è «Hai in tasca una pistola o sei semplicemente felice di vedermi?».

istituzioni (si può ricordare per esempio la Risoluzione sull'impatto del marketing e della pubblicità sulla parità fra donne e uomini approvata dal Parlamento europeo nel maggio del 2008) non sono mai risultati davvero efficaci. Prova ne è che lo stesso schema della pubblicità del Jeans Jesus diventata ormai un classico è stata riproposta dallo stesso Oliviero Toscani per la pubblicità dell'Unità nel 2008. Scandalo hanno fatto anche gli slogan, associati alla fotografia procace di una modella, dei Swish Jeans: «Lo sai che sono in vendita?», «Ho trovato dei veri jeans, che culo» e «Toccatemi tutto ma non i miei jeans» (Zanacchi 2010: 230-231).

Tra i casi più recenti di pubblicità discriminatorie, si segnalano nel nord Europa la campagna 2010 della olandese Suit Supply intitolata "Shameless" con immagini scioccanti di donne in atteggiamenti subalterni.

2. SCRITTRICI, PENSATRICI E PUBBLICITÀ

In questa cornice le scrittrici, le artiste e le intellettuali hanno lentamente preso coscienza del problema e si sono dimostrate le più acute critiche e, grazie alla loro sensibilità, sono riuscite meglio a smascherare meccanismi della produzione pubblicitaria.

Ma, occorre ricordare, il rapporto con la pubblicità è stato in realtà molto più complesso. Soprattutto negli anni di nascita della pubblicità le scrittrici e le artiste hanno visto nella pubblicità un mezzo espressivo delle loro capacità letterarie o artistiche. Più che a volgare erotizzazione del prodotto, l'uso della donna rimandava a raffinate iconografie classiche oppure a testi classici dai quali si tentava di trarre prestigio. A volte la pubblicità ha così rappresentato l'occasione per le creazioni a metà strada tra l'arte e la pubblicità.

Un esempio è quello che è definito almeno in Italia il primo caso di evidente collaborazione tra una scrittrice e il mondo pubblicitario: il fascicolo della giornalista Matilde Serao *Fascino Muliebri* pubblicato nel 1901 per l'azienda di prodotti di bellezza A. Bertelli & C. In questo volumetto, ripubblicato di recente a cura di Liborio Termine (1996), la scrittrice impregiosiva il

messaggio pubblicitario con un raffinato e complesso richiamo alla letteratura, all'arte e alla storia. La scrittrice infatti promuoveva l'uso di prodotti «chimico-farmaceutici-igienici» facendo appello ai più celebri personaggi letterari femminili: raccontando il mito di Venere, la vera storia di Elena di Troia (fuggita con Paride per le capacità di una sua parrucchiera), citando elementi di storia sociale delle donne di Sparta e di Atene, la storia di Cleopatra, spiegando l'importanza che ebbe la bellezza negli avvenimenti storici e letterari, ma anche inserendo frasi di Ovidio e di Properzio. I personaggi femminili del mito, della storia e della letteratura venivano inoltre trasformati in proto-consumisti sfrenati, opportunisti e maliziosi, attentissimi nella scelta dei prodotti più efficaci al fine di sfruttare a proprio vantaggio il fascino del fisico. La bellezza è descritta come l'arma principale di Cleopatra per sedurre Antonio, così come per "Poppeia", Faustina, Atte e altre matrone romane. Ma, precorrendo i tempi, l'autrice affronta con mirabile chiarezza alcune questioni cruciali del marketing moderno e del rapporto donna-mercato, sempre da un punto di vista che certamente non è femminista. Spiegava la scelta del *naming* della linea di profumeria Bertelli lodando lo sfruttamento del nome della dea Venus per la linea di prodotti da toilette e spiegandone le motivazioni: «Giammai il nome della Venere ammaliatrice fu con migliori auspici appropriato a una creazione di cose belle e rare come questo armonioso insieme di profumeria Venus, i cui aromi fanno pensare a sottili, paradisiache delizie sognate».

Anche negli anni di Carosello scrittrici e artiste si sono affacciate al mondo della pubblicità vedendo in essa più una forma artistica che un pericolo per la sua emancipazione. Franca Rame ad esempio recitò con successo in diversi Caroselli, spesso insieme a Dario Fo come in *Rinfreschiamoci le idee* (1962) del cliente Recoaro per l'acqua minerale Lora dove interpreta il ruolo di moglie di un barbiere. Più convenzionali risultano altre due fotografie pubblicitarie della Rame per la Lancia del 1960, dove l'attrice si poggia sensualmente sul cofano e sulla fiancata della coupé Flaminia (www.archivio.francarame.it). Una delle due fotografie

è commentata dall'attrice: «Ebbene sì! Ho fatto pubblicità ad una macchina... gratis». Ma allo stesso tempo la Rame ha espresso nel teatro una forte critica verso il mondo dei marchi e della pubblicità. Lo si può dedurre da uno dei suoi classici: *Tutta casa letto e chiesa*, andato in scena per la prima volta nel 1977. La serie, scritta dall'attrice insieme a Dario Fo, è costituita da monologhi di donne "malinconiche e deluse, picchiate e sfruttate, profondamente infelici, non consapevoli della loro situazione frustrante" (Rame 2010: 6). È in particolare il primo monologo ad accogliere ironiche frecciate contro il mondo della pubblicità. Si tratta infatti di uno squarcio di quotidianità di una casalinga, apparentemente circondata da ogni confort della vita moderna ma in realtà rinchiusa in casa e relegata ai servizi domestici con un bambino da accudire, un cognato maniaco, un guardone alla finestra di fronte. Durante il monologo la Rame cita alcuni degli *status symbol* teoricamente in grado di migliorare la condizione della donna ma che risultano solo vuoti palliativi alla solitudine della casalinga: il mangianastri, il giradischi, il televisore, il frigorifero elettronico «che fa il ghiaccio a palline», la lavabiancheria lavasciuga, i frullatori etc. La Rame cita anche direttamente alcuni marchi commerciali riuscendo con una similitudine a spiegare come la logica consumistica sia entrata anche nel mondo del sesso: l'attrice infatti si lamenta di dover essere per il marito «sempre pronta come il Nescafé». Lo stesso concetto viene ribadito più avanti in maniera più esplicita facendo ancora riferimento a prodotti commerciali quando riferisce di sentirsi «adoperata [...], come il rasoio elettrico o il phon per i capelli». Quando la tentazione di trovare un nuovo amore si riaffaccia, la casalinga per dimenticare la sua situazione e l'amante cerca rifugio in un altro prodotto commerciale: il Fernet Branca, che però ironicamente la Rame descrive così: «Com'è amaro! Ma perché mai lo fanno così amaro? Fa niente, io lo mandavo giù come una medicina». Ma il Fernet Branca provoca l'effetto contrario e fa esplodere i sentimenti della casalinga, tanto che il marito, insospettito che la moglie beva, le chiude «a chiave il Fernet».

Con lo sviluppo della società dei consumi l'occhio delle scrittrici si fece più critico e iniziarono a manifestarsi le prime forme

di critica sociale della pubblicità. Fu soprattutto negli anni 70 che si rese più esplicito lo sfruttamento commerciale del corpo femminile: la pubblicità, in sincrono con l'avvento della televisione commerciale e della liberalizzazione del mercato pubblicitario, divenne sempre più esplicita, spesso di cattivo gusto e carente di idee originali. Ma negli stessi anni le donne sono riuscite a recepire il clima sociale e ad esprimere la loro critica sia in forma artistica che saggistica. Sono appunto questi gli anni in cui fece scandalo il manifesto dei Jeans Jesus di Oliviero Toscani ed Emanuele Pirella a cui si è accennato e che non è altro che la punta di un iceberg.

Nell'ambito del teatro femminista ci sono casi di drammaturghe che hanno inserito nelle loro opere riflessioni sul rapporto donna pubblicità. Esempio è il caso di Annabella Cerliani, autrice di *Eguaglianza e Libertà*, tra i primi spettacoli del Teatro della Maddalena, nato nel 1973. L'opera mette in scena la vita di due sorelle dai nomi emblematici (Eguaglianza e Libertà), divise dalle idee politiche e dall'amore. La prima è legata a un antifascista e la seconda a un fascista. Nonostante la diversità di vedute le due sorelle sono accomunate dal destino di solitudine e abbandono. Nella parte finale l'autrice sottolinea con sarcasmo la situazione di sofferenza delle due donne inserendo come personaggio la "Voce" pubblicitaria che si interpone tra i dialoghi e stride con il *pathos* delle sorelle, soprattutto con quello di Eguaglianza, dopo l'8 settembre vedova e ormai disillusa che la condizione femminile possa migliorare con la democrazia e lo sviluppo economico. Con gravidanza e asciuttezza ogni stacchetto mette in luce una diversa problematica del rapporto donna-pubblicità.

Il primo stacchetto pubblicitario è la musica di Carosello, il più conosciuto simbolo dell'avvento della società dei consumi. Il Carosello scelto è quello del brodo Zar, pubblicità che relega la donna in una situazione di subalternità al marito e tra i fornelli e in più presenta un'immagine di famiglia pacificata ben diversa da quella del dramma: «Una donna sa come mettere tutti d'accordo...! Col brodo dello Zar... il brodo dello Zar mette tutti d'accordo in famiglia!». Il gioco di parole si basa sulla paronomasia con il nome

del brodo Star, il più famoso brodo pubblicizzato da diversi caroselli in cui la donna è raffigurata come totalmente subordinata all'uomo di casa. Questa Voce della pubblicità è una sorta di svelamento dell'ipocrisia di quella che è stata definita dalla scrittrice americana "la mistica della femminilità", ovvero di quella idea propagandata secondo la intellettuale Betty Friedan dai mezzi di comunicazione tra cui la pubblicità che per la donna la vita più felice è quella del matrimonio (Friedan 1964).

Anche il secondo stacco pubblicitario fa da contrasto alla condizione di emarginazione di Eguaglianza. Lo slogan infatti è «Non siate soli. Venite con noi nel biondo aroma del tè per te: la bevanda tutta natura». Il terzo stacco è il più comico e irriverente. La discussione tra Eguaglianza e sua figlia su quali siano i problemi femminili e di come vadano affrontati è interrotta da due Voci di pubblicità, la prima di un deodorante intimo e la seconda di un'enciclopedia di cucina: «Per i momenti critici della donna deodorante intimo Tuberosa. E non avrete più problemi», «Problemi di cucina? L'enciclopedia Rutti li risolve tutti». Con lo stesso schema durante una riflessione sulla solitudine delle donne anziane lasciate sole dai giovani segue la Voce dello spot della Coca Cola: «Tempo di coca cola...! Tempo di coca cola...!». Dopo un altro slogan gli effetti deleteri della pubblicità si rendono evidenti generando un incidente domestico: Eguaglianza si brucia i capelli tentando di usare la tintura per capelli Coloret pubblicizzata da un'altra Voce «Con Coloret un riflesso in più alla vostra femminilità», «Bella a ogni età con Coloret. Coloret per non avere età». Il tema della giovinezza ritorna nella terzultima pubblicità: «Giovani. L'acqua della vita vi mantiene giovani. Con l'acqua della vita sconfiggete il tempo». L'invenzione di nomi di prodotti inesistenti da pubblicizzare anticipa il caso del Cacao Meravigliato nella trasmissione *Indietro tutta* di Renzo Arbore (1987).

Il penultimo spot presenta la pubblicità come modalità nuova per impedire alle donne di maturare le proprie idee. Mentre Speranza, figlia di Eguaglianza, rimprovera Libertà di non avere un'idea personale («A cosa ti è servito che tuo marito decidesse per

te, poi i tuoi figli, poi i giornali che leggi, la televisione. Non hai un'idea tua») viene trasmessa la Voce pubblicitaria «Cento idee per la casa, uncinetto, cucina, ricamo. Leggete Rossella. Vi porta la felicità in casa».

L'ultimo frammento di spot è un amaro monito rivolto alle donne «Peccato signora, il tempo è scaduto, peccato!», allusione a Mike Bongiorno e a *Lascia o raddoppia?*, primo programma televisivo di successo della televisione italiana in onda dal 1955.

Oltre che in forma artistica la drammaturga ha affrontato il tema anche in un dialogo con la collega Maricla Boggio. La Cerliani infatti parla del modello imperante delle «smutandate», (Boggio 2002: 20) ovvero delle belle oche che puntano solo sull'esibizione. La Boggio risponde che le donne «sono viste così perché interessa ad un certo giro consumistico di farle apparire in questa maniera». Un punto di vista interessante della Boggio riguarda l'applicazione di questo modello apparentemente solo femminile anche agli uomini: anche gli uomini sono così perché è un discorso consumistico quello che coinvolge tutti quanti per farli diventare soggetti che comprano o oggetti che invitano a comprare, ed è un universo in cui anche gli uomini risultano mercificati.

Una breve ma profonda critica al mondo della pubblicità, in particolare a quella dei prodotti di bellezza, proviene anche da Elsa Morante. Nella raccolta *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) infatti attraverso una similitudine esprime un severo giudizio sulla pubblicità, arrivando a suggerire un rapporto tra spot televisivi e fascismo. Nella parte terza de *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* (ovvero dei Felici Pochi e degli Infelici Molti) infatti la poetessa esprimendosi sulla tristezza fa un esplicito riferimento alle colonne sonore degli spot televisivi paragonandoli a una esibizione fascista «Quanto è triste / TRISTE / triste ahi triste / triste / come il conato di un fischietto sfiatato suonato da un questurino pensionato nel suo gabinetto privato / triste come una canzone trasmessa alla Televisione per la pubblicità d'un sapone contro le squame e l'irritazione / triste come il virtuoso alalà pieno di sociale degnazione con cui la signora del Console Spallone, sfoggiante la

sua pelliccia di visone / alla sfilata delle matrone prolifiche fasciste / - Annuale della Marcia su Roma 1938 - / salutò / la / Signora del Capomanipolo Desimone portante una pelliccia di agnellone».

Le più intransigenti riflessioni sulla pubblicità nemica della donna provengono da Dacia Maraini, altra esponente del gruppo di artiste della Maddalena. Il discorso della Maraini sulla pubblicità e la critica alla mercificazione femminile si inseriscono tra i temi affrontati nella produzione artistica e in particolare nel teatro in opere come *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1973), *Una casa di donne* (1977) e *Pazza d'amore* (1984) (Marinelli, G., Matassa, A. 2008). In un articolo, apparso su *Panorama* dell'11 luglio 1993, Dacia Maraini contesta un altro cliché pubblicitario: l'immagine di donna forte e mascolina a cui non corrisponderebbe una reale emancipazione ma soltanto un'immagine di moda. L'autrice spiega infatti di non credere che «questa ondata di donna oggetto, decisionista ma spumeggiante, solare e autonoma sia un segnale che è cambiato il modo di considerare le donne. Si asseconda semplicemente l'immagine che loro si stanno creando. Prova ne è che la femmina «veramente emancipata non esiste ancora».

In un altro articolo pubblicato su *L'unità* in occasione della festa della donna nel 2002 e ripubblicato in *Ho sognato una stazione: gli affetti, i valori, le passioni* (Maraini 2005), avvisa dei nuovi pericoli per l'emancipazione della donna derivanti dalla pubblicità.

La scrittrice svela infatti le discriminazioni sessuali di oggi, rispetto a ieri meno evidenti e più subdole perché mascherate da parole quali libertà e pari opportunità. La Maraini spiega infatti come la libertà sessuale degli anni '60 si sia trasformata rapidamente in «libertà di mercato». Ma «vendersi con più facilità, senza restrizioni, non vuol dire essere libere». Il corpo femminile è difatti ridotto a linguaggio cosicché «per vendere un viaggio esotico si propone il corpo di una bella ragazza che allude a piaceri proibiti». L'autrice si domanda quindi come mai la pubblicità si rivolga quasi esclusivamente agli uomini citando l'esempio di un'automobile di solito associata a un corpo femminile in posa ambigua.

Questa apparente femminilità è definita «arbitraria, irreal, mistificatoria e disprezzata anche perché il desiderio viene dirottato dalla donna all'oggetto da comperare».

Ma la maggiore pericolosità di questa mercificazione, argomenta con acutezza la scrittrice, consiste nel fatto che dalla pubblicità questo modello si diffonde agli altri ambiti della società. In televisione, ad esempio, «la parola delle donne è sussidiaria» perché «c'è il corpo che propone una comunicazione molto più semplice, più diretta e più riconoscibile», le opinioniste infatti «sentono il dovere di adeguarsi con gonne cortissime, gambe velate di nero esposte fino alle mutande, seni esposti in modo disinvolto e spesso ridicolo».

La lotta della Maraini continua anche in questi anni come testimonia il recente articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* l'8 settembre 2009 "Donne, meno lamenti e più solidarietà" dove la scrittrice richiama le donne a protestare contro il dilagare della volgarità e la misoginia della società.

Altri severi giudizi arrivano dalla penna di Piera degli Esposti, amica di Dacia - con la quale negli anni '70 organizzò seminari drammaturgici e di recitazione -, e critica verso gli stereotipi femminili che comportano omologazione di interessi e una spersonalizzazione. Questi modelli sociali di perfezione falsi e irraggiungibili vengono descritti come autoritari e insignificanti, senza una vera storia dietro e perciò privi dell'espressività del difetto (Termine 1996: 163-168).

Un commento lo aggiunge anche Giuliana de Sio, testimonial «pentita» dell'Autobianchi Y10 durante un festival di Sanremo, ma nemica della «presenza ossessiva del corpo femminile» che si rivela di una «povertà sconcertante», priva del fascino sottile della seduzione perché troppo diretta (Termine 1996: 169-173). Con acutezza la de Sio definisce il messaggio di questi corpi «antisociale» perché sottrae legittimità e dignità alle donne che non corrispondono o non si adeguano al modello imperante. La lontananza da una bellezza spesso frutto di manipolazioni tende a generare frustrazione ed emarginazione.

Anche Liliana Cavani riflette sul rapporto donna-pubblicità. La regista de *I cannibali* chiama il frutto del «triviale sfruttamento del corpo femminile» le immagini della «donna tipo bestiola» o «manichini fotografici» (Termine 1996: 161).

3. DONNA E PUBBLICITÀ SOCIALE

Non sempre però la pubblicità è nemica della donna, della sua immagine e di una società più equa. Infatti quando, all'interno della pubblicità sociale, la forza e l'incisività del linguaggio pubblicitario sono stati messi al servizio della collettività e di finalità sociali si è creato lo spazio per una rivalutazione del ruolo e dell'immagine della donna. La pubblicità sociale d'altronde nacque, sul modello dell'Advertising Council, appunto in risposta alle critiche sociali degli anni 70. Fu proprio nel 1971 che nacque l'organizzazione Pubblicità Progresso, madre in Italia della pubblicità sociale.

Una collezione buona è quella inserita nella mediateca del sito dell'attuale fondazione www.pubblichiprogresso.it/, che raccoglie manifesti e spot finalizzati alle "pari opportunità". I temi sono molto diversi: da problemi riguardanti i paesi più poveri come l'infibulazione, la tratta e lo sfruttamento sessuale delle donne, l'abbandono scolastico femminile, fino a questioni che affliggono anche l'Europa quali la violenza domestica sulle donne o le disuguaglianze nell'ambito lavorativo.

Alcuni di essi sembrano provocatoriamente ribaltare i modelli iconografici che hanno fatto tanto discutere anche le femministe. Ad esempio il manifesto della campagna del 2008 *I peccati dell'uomo contro la violenza sulle donne* di Telefono donna ritrae una donna crocifissa sul letto con l'*headline* posizionata sul pube della donna «Chi paga per i peccati dell'uomo?». Il modello iconografico religioso sembra ribaltare quello della già citata campagna pubblicitaria dei Jeans Jesus.

Altre volte sono intellettuali femministe ad interpretare pubblicità sociali. Si pensi a Rita Levi Montalcini testimonial del messaggio contro la droga del 1992 per la settimana europea

della prevenzione dalla droga, ma anche tra gli altri di uno spot istituzionale della Telecom Italia del 2001.

Queste pubblicità, create in realtà per rimediare alle eccessive critiche sociali, anche femminili, nei confronti della pubblicità, mostrano dunque come la pubblicità possa presentare anche un volto buono che diffonde valori positivi per una migliore civiltà e qualità della vita anche per le donne.

CONCLUSIONI

Il rapporto tra scrittrici e pubblicità è un rapporto molto più complesso e variegato di quanto possa apparire a prima vista. Se infatti la condanna delle derive della pubblicità soprattutto nei confronti dell'immagine della donna è pressoché unanime, bisogna considerare che il linguaggio pubblicitario è stato anche una preziosa fonte di ispirazione letteraria e di espressione. Poiché la pubblicità, sia quella di qualità che quella degna di condanna, è divenuta un elemento importante della realtà quotidiana e di costruzione dell'immaginario collettivo, le scrittrici non hanno potuto fare a meno di prenderla in considerazione. Evidenziando luci e ombre di una realtà allo stesso tempo vicina e lontana dal mondo letterario e che insieme a questo costruisce la cultura in senso lato del cittadino contemporaneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRUZZESE, A., COLOMBO, F. (a cura di), *Dizionario della pubblicità. Storie tecniche personaggi*, Bologna, Zanichelli, 1994
- BOGGIO, M. (a cura di), *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, 1-2, Nardò (Lecce), Besa, 2002
- CAVARERO, A., Franco, R., *Le filosofe femministe*, Milano, Paravia-Bruno Mondadori, 2002
- BARTHES, R., “Società, immaginazione, pubblicità”, in Codeluppi, V. (a cura di), *La sfida della pubblicità*, Milano, FrancoAngeli, 2003, pp. 81-95
- BRANCATI, D., *La pubblicità è femmina. Ma il pubblicitario è maschio*, Milano, Sperling & Kupfer, 2002
- DEAN N. L., *The Man Behind the Bottle. The origin and history of the classic Contour Coca-Cola bottle As told by the son of its creator*, Usa, Norman Lean, 2010
- DE MARTINO, D., “Spot, etica e letteratura”, *La nuova ricerca. Pubblicazione annuale del Dipartimento di Linguistica, Letteratura e Filologia moderna dell'Università degli studi di Bari*, XIX-XX - n. 19, 2010, pp. 121-129
- DE MARTINO, D., *Io sono Giulietta. Letterature & miti nella pubblicità di auto*, Bari, Levante, 2011
- ECO, U., “Il messaggio pubblicitario”, in Baldini, M. (a cura di), *Il linguaggio della pubblicità. Le fantaparole*, Roma, Armando editore, 1996, pp. 67-71
- FALABRINO, G.L., *Storia della pubblicità in Italia dal 1945 a oggi*, Roma, Carocci, 2007
- FRIEDAN, B., *La mistica della femminilità*, Milano, Edizioni di comunità, 1964
- GADOTTI, G., *Pubblicità sociale. Lineamenti, esperienze e nuovi sviluppi*, Milano, FrancoAngeli, (1992¹), 2003
- GADOTTI, G., Roberto B., *La pubblicità sociale. Maneggiare con cura*, Roma, Carocci, 2010
- GHELLI, F., *Letteratura e pubblicità*, Roma, Carocci, 2005

GIUSTI, M., *Il grande libro del Carosello. E adesso tutti a nanna...*, Milano, Frassinelli, 2004² (Sperklking & Kupfer, 1999¹)

MARAINI, D., *Ho sognato una stazione: gli affetti i valori, le passioni. Conversazione con Paolo di Paolo*, Roma-Bari, Laterza, 2005

MARAINI, D., "Donne, meno lamenti e più solidarietà", *Corriere della Sera*, 8 settembre 2009

MARINELLI, G., Matassa, A. *Dacia Maraini in scena con Marianna, Veronica, Camille e le altre*, Pescara, Panieri editore, 2008

MORANTE, E., *Opere*, a cura di Cecchi C., Garboni, C., Milano, 1-2, Mondadori, 1990

PASOLINI, P.P., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di De Siti, W., De Laude, S., Milano, Mondadori, 1999

PIRELLA, E., *Il copywriter*, Milano, Il Saggiatore, 2001

RAME, F., *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame. Tutta casa, letto e chiesa*, fascicolo abbinato a *la Repubblica-L'Espresso*, Milano, Rcs, 2010

TERMINE, L. (a cura di), *Lo specchio e le brame. Immaginario femminile e pubblicità*, Torino, Fionovelli, 1996

TERMINE, L., *Pubblicità con giudizio. 40 anni di pubblicità vista dal Giurì*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzetta, 2006

ZANACCHI, A., *Il libro nero della pubblicità, Potere e prepotenze della pubblicità sul mercato, sui media, sulla cultura*, Pavona di Albano Laziale (Castelli Romani, Roma), Iacobelli, 2010

INTERNET

<http://www.archivio.francarame.it/>

<http://www.pubblicitaprogresso.org/>

<http://www.pubblicitaitalia.it/>

DVD

Tutta casa letto e chiesa, il teatro di Repubblica l'Espresso, Milano, Fabbri Editori, 2010

QUERELLAS DECIMONÓNICAS: CONCEPCIÓN GIMENO DE FLAQUER Y LAS MUJERES DE REGIA ESTIRPE

*Ana María DÍAZ MARCOS
Universidad de Connecticut*

La *querella de las mujeres* fue un “complejo y largo debate filosófico, político y literario” (Rivera Garretas 27) que se desarrolló en Europa a lo largo de varios siglos¹ durante los cuales se discutió sobre la supuesta “inferioridad natural” de las mujeres. Esta controversia se supone finiquitada en el siglo XVIII² pero lo cierto es que todavía presentaba poderosas resonancias un siglo más tarde. El debate decimonónico sobre la cuestión femenina transformó de manera radical las implicaciones temáticas de esta larga e intensa polémica (Kelly 6) y, según esto, la antigua *querella* conforma la base ideológica del feminismo histórico al que aporta no sólo un amplio repertorio discursivo sino también numerosas estrategias para la reivindicación feminista. Margarete Zimmermann ha subrayado que el *historicismo* (en vez del *retoricismo*) es un rasgo inherente a esta polémica que tuvo numerosas variaciones e imitaciones (31) hasta entrado el siglo XX y, de hecho, la “cuestión feminista” decimonónica no hizo sino reavivar el espíritu del antiguo litigio entre los sexos en un marco de activismo civil y no exclusivamente intelectual, como ejemplifica el caso de las sufragistas inglesas.

Lo que había empezado siendo un discurso misógino se convirtió en “querella” cuando los escritores favorables a la mujer empezaron a responder a esos escritos que proclamaban la incuestionable superioridad masculina. La disputa se agudizó

1) María Milagros Rivera-Garretas menciona que el debate existe desde el siglo XIII en tanto que se empiezan a publicar textos escritos por hombres, pero la inauguración “formal” de la *querella* suele ubicarse en el siglo XIV al entrar en el debate voces femeninas (28).

2) Mónica Bolufer Peruga ha estudiado los ecos de la disputa en el siglo ilustrado.

al incorporarse las mujeres al debate con objeto de defender su posición. La obra de Christine de Pizan *La ciudad de las damas* (1405) inaugura una larga tradición en la historiografía feminista al dibujar un espacio urbano habitado por grandes protagonistas del pasado que supone un tajante contrapunto a la literatura misógina que desestimaba el potencial de las mujeres. Las voces feministas de la querella supieron aprovechar el hecho de que las mujeres habían sido diligentes gobernantes y utilizaron el ejemplo histórico para proponer su visión alternativa de la “verdadera naturaleza” de éstas vinculándolas al poder y a la razón (Kelly 21). En el ámbito español la tradición apologética tuvo menos arraigo que la misógina, aunque existen textos muy representativos como el *Libro de las virtuosas é claras mujeres* de Álvaro de Luna, el *Tratado de las virtuosas mujeres* de Diego de Valera o *El triunfo de las donas* de Juan Rodríguez de Cámara. Ya en el siglo XVIII sobresale el discurso del padre Feijoo “En defensa de las mujeres” incluido en el primer tomo de su *Teatro crítico universal* (1726) donde se destacaba que “ocurren tantas mujeres de heroico valor, y esforzada mano, que en tropel se presentan en el teatro de la memoria” (30). Lo cierto es que, si comparamos con la vecina Francia, en la península no sólo hubo menos apologías sino que muy pocas mujeres participaron en la disputa³. Un hito tardío lo constituye sin duda el “Discurso en defensa del talento de las mujeres” (1786) de Josefa Amar y Borbón que argumenta de forma convincente sobre la necesidad de educar a la mujer al tiempo que defiende el talento natural del sexo. Esta escritora apoya su estrategia discursiva en dos ideas: que las reinas habían resultado ser excelentes gobernantes y que la valentía no era patrimonio exclusivo de los hombres. Su argumentación reitera el tópico de las mujeres ilustres al aportar una nómina extensa de mujeres audaces y notables al tiempo que se esfuerza en negar la diferencia sexual que adscribe la cualidad de la hermosura a la

3) Maeso Fernández estudia la justificación de la autoría intelectual femenina llevada a cabo por la religiosa Teresa de Cartagena en su obra *Admiración de la obra de Dios y la Vita Christi* (1497) escrita en catalán por la abadesa Isabel de Villena.

mujer (el bello sexo) frente al valor de los hombres (los machos aguerridos):

El valor se tiene regularmente por prenda particular, y genérica de los hombres; con todo tiene sus excepciones, como la hermosura en las mujeres: Vemos hombres hermosos, y mujeres feas, mujeres valientes y hombres cobardes, para que se verifique que no hay prenda, que no sea común a entrambos sexos. En cuanto a la valentía, si no ha habido tantas mujeres como hombres, que se han distinguido en ella, ya se ve que consiste en la diferente crianza de los unos, y de los otros [...] tenemos en las mujeres de los Persas, a quienes se debió principalmente la victoria, que ganaron éstos contra Ciro; en las Sabinas que decidieron el triunfo a favor de los Romanos [...] y para decirlo de una vez, en casi todas las historias, pues apenas hay una que no conserve la memoria de algunas hazañas de las mujeres [...] En España tenemos el ejemplo de Juliana de Cibo, que sirvió como soldado en la guerra de Granada contra los Moros; de María de Estrada, que militó en las tropas de Hernán Cortés; de María Zontano, que asistió en el ejército destinado para la conquista de Argel, en tiempo de Carlos V.; y de María Pita, que tanto se señaló en el sitio que pusieron los Ingleses a la Coruña, omitiendo otras muchas, por no ser posible mencionarlas todas en tan corto volumen. (151)

Esta cita ilustra a la perfección cómo la querella generó un reiterado y persistente tópico literario *feminista* que va a circular ampliamente hasta el siglo XX: el listado de mujeres ilustres (reinas, santas, heroínas o damas notables) como argumento irrefutable de la capacidad intelectual femenina y de su aptitud para tareas más complejas y elevadas como la política o el gobierno. La tradición apologética que Marc Angenot denomina “les champions des femmes” (los adalides de las damas) se remontaba al mundo clásico (*Moralia* de Plutarco, por ejemplo) y contaba con textos emblemáticos como *De claris mulieribus* (1361) de Boccaccio pero, además, constituía una herramienta eficaz (el *exemplum*) para impulsar el

proyecto feminista dando a conocer una genealogía matriarcal y una saga inmemorial de mujeres ejemplares: la “gran turba de las que merecieron nombres” (78) como las denominó Sor Juana Inés de la Cruz en su *Respuesta a sor Filotea* a finales del siglo XVII. Estas biografías de mujeres notables fueron sin duda un género en auge en la Europa decimonónica⁴ y Pilar Sinués, por ejemplo, había publicado nueve volúmenes de una *Galería de mujeres célebres*. Estas publicaciones documentan que existía un interés específico de las lectoras por las semblanzas de mujeres notables del pasado, como muestra la publicación de esbozos biográficos de figuras como Safo, Sor Juana Inés de la Cruz o Santa Teresa de Ávila en revistas ilustradas y publicaciones femeninas del momento (Kirkpatrick 326).⁵ Esta predilección de las escritoras decimonónicas por las vidas de damas ilustres responde no sólo a la necesidad de justificar el talento de la mujer con ejemplos de excelencia femenina sino que permitía también establecer conexiones explícitas entre esas vidas pasadas y el movimiento de mujeres del presente haciendo visibles los cambios que era preciso implantar. La acción de mirar al pasado en busca de una genealogía de madres simbólicas contribuyó notablemente al desarrollo del feminismo histórico:

4) Se publicaron obras como *Mujeres de la revolución francesa* de Michelet (1855), *Les étoiles du monde* de Eugene D’Araquy (1858), *Memoirs of Queens* de Mary Hay (1821) o los ocho volúmenes de la *Galería histórica de mujeres célebres* de Emilio Castelar (1886). Ya en el siglo XX Edmond Rossier publica sus *Profils de reines* (1908) centrado en las monarcas europeas y en 1931 Armando Palacio Valdés edita su ensayo *El gobierno de las mujeres* donde dibuja a éstas como las gobernantes ideales y ofrece numerosas semblanzas de monarcas que ejercieron con éxito su oficio estableciendo que “las escasas veces que las mujeres han tenido en sus manos las riendas del gobierno las han manejado mejor que los hombres” (207).

5) Nina Scott ha subrayado que la publicación fundada en Cuba por Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1860 con el título de *Album cubano de lo bueno y lo bello* dedicaba un apartado específico a la “Galería de mujeres célebres” en el que se publicaron semblanzas de un buen número de personajes históricos de diferentes períodos y culturas como Aspasia, Catalina de Rusia, Safo o Isabel la Católica (50).

Las feministas del siglo XIX miraban al pasado para describir su vínculo común como mujeres y para explicar su situación presente [...] Las escritoras del XIX ampliaron su perspectiva de análisis haciendo explícitas las conexiones entre las vidas individuales y los movimientos sociales por la emancipación, ofreciendo así a las mujeres definiciones de los cambios que eran necesarios para mejorar sus vidas (Gordon; Buhle 4, mi traducción)

Los ensayos históricos de Gimeno de Flaquer⁶ beben precisamente de esa tradición apologética y biográfica de mujeres célebres en la que se apoya para alzar una airada voz feminista que denuncia el sometimiento de la mujer y los prejuicios contra el sexo. Sus ensayos *Mujeres de la revolución francesa*, *Mujeres: vidas paralelas*, *La mujer juzgada por una mujer*, *Madres de hombres célebres* y *Mujeres de regia estirpe* ilustran el esfuerzo de la autora por recuperar una extensa lista de eximias mujeres de todos los tiempos (las “madres de la patria”) para reclamar su puesto en la historia, llevando a cabo una empresa intelectual comprometida que se centra en la existencia de la mujer y busca rescatarla del olvido. La narración histórica se convierte así en una herramienta feminista que permite a la autora celebrar los logros de las mujeres del pasado, impugnar los argumentos que rebajaban al sexo e inspirar a la mujer objetivos más elevados ampliando su campo de acción. Se utiliza así

6) Concepción Gimeno de Flaquer (Alcañiz 1850? -Madrid 1919) se inició temprano en el periodismo publicando el artículo “A los impugnadores del bello sexo” en un periódico local. Se mudó a Madrid luego para completar su educación y allí se movió en círculos literarios. En 1873 fundó el periódico *La ilustración de la mujer*. Tras casarse con el periodista Francisco de Paula Flaquer se mudaron a México donde vivió seis años y allí fundó y dirigió el periódico *El álbum de la mujer*. Tras volver a España se hizo cargo de la dirección de *El álbum hispano-americano* y siguió publicando artículos, ensayos y novelas, además de impartir numerosas conferencias. En su ingente producción sobresale el tono feminista al mismo tiempo vehemente y moderado –su “feminismo sensato”– con el que muestra su preocupación por la situación de la mujer y efectúa una ardorosa defensa del sexo abogando por sus derechos. La biografía de esta autora ha sido estudiada en profundidad por Bieder (1993) y Bianchi.

la estrategia de mostrar mediante ejemplos históricos la verdadera naturaleza del sexo poniendo de evidencia que las mujeres en el pasado habían sido capaces de educarse, de gobernar y de ejercer un patriotismo activo.

MUJERES MÍTICAS Y DE ESTIRPE REGIA

El primer capítulo de la obra de Gimeno *Mujeres: vidas paralelas* propone una lectura de la teogonía clásica y azteca al estudiar los mitos de Minerva y Xochiquetzal, divinidades asociadas a la inteligencia y las bellas artes, para establecer una especie de “marco poético” para este compendio de biografías femeninas insistiendo en que incluso en culturas marcadamente misóginas existe una valoración de la mujer a nivel mítico-poético. Gimeno convierte esta idea en un argumento pro-feminista al interpretar este tipo de deidades como ejemplo de una valoración efectiva de la mujer: “En la teogonía griega, como en la azteca, la mujer tiene buena representación: tal importancia concedida a la mujer mítica revela respeto a la mujer real” (11). Semejante idea puede parecer un tanto ingenua ya que supone una interpretación literal de la mitología pero la referencia a deidades femeninas en una cultura patriarcal en la que la mujer “real” gozaba de un estatus de segunda fila constituía un buen pilar para sostener un encuadre alternativo y, por esa razón, el libro se abre con la semblanza de dos deidades intelectuales provenientes de ambos lados del Atlántico, estableciendo un soporte mítico-feminista para el estudio histórico posterior de las damas ilustres. De esta forma el prestigio de esas dos diosas anticipa el tono general del libro que recupera y destaca el valor de numerosas mujeres que fueron capaces de superar el obstáculo central de su existencia: estar destinadas a ser un personaje subalterno en la historia contada y manejada por los hombres. En esta obra Gimeno estudia a las mujeres por parejas con el fin de subrayar las coincidencias, como en el caso de las cultas Aspasia y Safo, pero también su contraste como ocurre al mencionar las diferencias entre la esposa y la amante de Marco Antonio: Octavia y

Cleopatra. Es significativo que cuando Gimeno analiza la oposición entre ambas utiliza en principio el paradigma misógino tradicional que se limita a representar a la mujer como ángel o demonio, santa o puta, vestal o sirena: “Cleopatra y Octavia ofrecían gran contraste: la egipcia era astuta, altanera; la romana humilde, candorosa. Casta como Diana, púdica como una vestal, la mujer del triunviro, lasciva como Venus, la sirena que habría de fascinarle” (*Mujeres: vidas* 97). No obstante, a la hora de comparar sus atributos, Gimeno incide en los rasgos positivos de ambas y en aquellas características que pueden contribuir a resaltar positivamente la figura de la última reina de Egipto, llegando a defender el triunfo de la egipcia sobre la romana en el corazón de Marco Antonio al presentar a la primera como una mujer sofisticada y culta que hace sombra a su doméstica rival:

Cleopatra no sólo es inteligente, sino que es sabia cual aquella otra egipcia llamada Hipatia. Brilla por su ilustración en la tierra que es emporio de las ciencias y de la filosofía [...] Ella se expresa elegantemente en las lenguas etiópica, troglodita, hebrea, árabe, siríaca [...] reúne la sagacidad de Mitrídates, el valor de Alejandro, la ambición de Napoleón, la energía de Semíramis y la temeridad de las amazonas que conquistaron Asia. Con tales condiciones, ¿cómo no había de vencer la sirena del Nilo, la fascinadora Circe a la púdica sacerdotisa de los dioses lares? (98)

En sus ensayos históricos Gimeno estudia diferentes mujeres de todas las épocas y países pero hay un predominio abrumador de mujeres europeas y, además, se encomia especialmente el “heroísmo de las mujeres de raza latina” (*Evangelios* 79) lo que la incita a trabajar con singular ahínco en una narración de la historia de España que destaca la acción de las mujeres desdénando los prejuicios misóginos y, en este sentido, aparecen en sus ensayos multitud de figuras históricas peninsulares:

España es la patria de Ximena, la viuda del Cid, que peleó contra los moros, cual Isabel la Católica; la patria de Berenguela, defensora de Toledo; la patria de Catalina Erauso,

de María Estrada, María Pita y Mariana Pineda, la cual subió al cadalso valerosamente por no revelar los nombres de los que proyectaban enarbolar la bandera de la libertad [...] Algunos extranjeros no saben el lugar geográfico que ocupa Aragón, pero todos conocen el nombre de Agustina [...] Si el nombre de Numancia vive en la historia, se debe al heroísmo de las numantinas, que han sabido hacerlo inmortal (*Evangelios* 73-74)

Esta extensa nómina busca convencer de la actividad de las mujeres a lo largo de la historia contribuyendo a demostrar que en rigor no podía hablarse de *excepcionalidad*. Gimeno disienta así de las propuestas que sugerían que la heroicidad femenina era una aberración de la naturaleza y una desviación de la femineidad al uso: “los monstruos de talento y sensibilidad, las grandes mujeres Proteos como Teresa de Cepeda y Concepción Arenal, que fueron a la par santas y sabias, hombres superiores por el cerebro, mujeres admirables por el corazón, no llegan a media docena en la historia” (Santacruz 81). Este énfasis en la “monstruosidad” de esas mujeres notables era un recurso que permitía estigmatizar cualquier síntoma de ambigüedad sexual por considerarlo una aberración que atentaba contra el paradigma sexual establecido⁷ como planteaba Gregorio Marañón en *Tres ensayos de la vida sexual* (1926) donde se ponía de manifiesto que estas mujeres, en realidad, no eran tales sino seres “anormales” en quienes prevalecían los rasgos del sexo masculino:

agitadoras, pensadoras, artistas, inventoras: en todas las que han dejado un nombre ilustre en la Historia se pueden descubrir los rasgos del sexo masculino, adormecido en las mujeres normales, y que en ellas se alza con anormal

7) Una de las tesis que propone Cohen para interpretar la creación de “monstruos culturales” es que encarnan el temor a la diferencia que toma cuerpo bajo la forma de *monstruos aberrantes* y, según esto, cualquier forma de orientación sexual no convencional se percibía como aberrante y perversa (7-9). En el contexto del cambio de siglo en el que escriben Marañón y Gimeno palpita el temor a la figura del andrógino o la mujer *machorra*.

pujanza aunque sean compatibles con otros aspectos de una feminidad perfecta. (102)

Gimeno, por el contrario, calificaba de errónea semejante marcación de género y postulaba que el valor también era patrimonio de las mujeres. Al mismo tiempo, exaltaba la feminidad de estas protagonistas de la historia, razonando que, salvo excepciones, todas ellas eran *mujeres* que exhibían virtudes “masculinas” y, en este sentido, describe a María Teresa de Austria como una “mujer templada para todo lo grande, alma vigorosa, viril” (*Mujeres de regia* 122) y considera que Catalina II de Rusia poseía “una virilidad de carácter, un vigor de espíritu igual al de Catalina I” (ibíd. 131). En este sentido toda mujer notable albergaba ciertas cualidades “viriles” históricamente asociadas al otro sexo, lo que venía a probar que no eran en realidad exclusivas de éste sino que habían sido atribuidas a las gestas masculinas y a los protagonistas de la historia mientras que se omitían las acciones gloriosas de la mujer quien, no obstante, era capaz de idéntica valentía, patriotismo y entusiasmo ya que “el heroísmo, el genio y el alma no tienen edad ni sexo” (*Mujer española* 148). Gimeno en sus ensayos apenas establece excepciones a esta idea y menciona únicamente dos personajes históricos que no considera verdaderas “mujeres” sugiriendo una visión de éstas como seres andróginos: Isabel de Inglaterra en quien “se encuentra al estadista, al diplomático, al guerrero, nunca a la mujer” (ibíd. 59) y Cristina de Suecia por tratarse de “una mujer dotada de alma masculina” (ibíd. 95). Resulta significativo que se trate en este caso de una reina inglesa y otra nórdica porque la ensayista nunca cuestiona la feminidad de las numerosas reinas españolas. El esfuerzo por no atentar contra las barreras de género para efectuar una tarea feminista *posibilista* se hace palpable en las palabras de la autora que absuelven al feminismo negando que éste implique la guerra sexos o sea síntoma de indefinición sexual en la mujer: “No es el feminismo, como creen los impugnadores que no lo han estudiado, una guerra declarada a los hombres por algunas viragos o marimachos, Herodes con faldas o vírgenes fuertes, como se dice hoy por eufemismo.” (*Mujer intelectual* 265)

En el ensayo *Mujeres de regia stirpe* se produce un diálogo entre el pasado y el presente históricos ya que los modelos de excelencia suponían un argumento poderoso para impulsar los derechos de la mujer de forma que la historia pretérita legitimaba la lucha feminista del presente vinculando de manera efectiva el fluir temporal. No es casual, por tanto, que Gimeno realice varios esbozos biográficos encomiásticos de Isabel la Católica, una figura que sobresale en esa galería de grandes mujeres y cuya personalidad se relaciona intensamente con el valor y el poder pero también con ideales femeninos tradicionales asociados a la devoción, la maternidad y el matrimonio. El personaje de la reina Isabel permite subrayar una unión entre religión y monarquía que se ve positiva para la nación ofreciendo un retrato histórico que aúna ideales imperialistas y pro-católicos identificados con nociones de progreso, moralidad y patriotismo. Se hace palpable en los textos una visión nostálgica de la pretérita grandeza imperial:

Inconmensurable es el pedestal histórico sobre el que grandiosos sucesos sincrónicos colocaron a esta Reina, encarnación de nuestro glorioso pasado. Pertenece a esa época en que, cayendo desmoronado todo lo caduco, se abrió senda al progreso, desenvolviéndose el espíritu nacional en importantes conquistas científicas, políticas y navales. (*Mujeres de regia* 36)

La figura de Isabel la Católica permitía recobrar gestas gloriosas en las que se buscaba el impulso para sacar a la patria del abatimiento. Esta querencia por la figura de la reina católica no era atípica pues en esa época se ensalza con frecuencia su figura.⁸ En

8) El retrato presente en la *Historia general de España* de Modesto Lafuente demuestra el atractivo simbólico adscrito a su imagen en el siglo XIX: "(Isabel) acomete la empresa de hacer de un cuerpo cadavérico un cuerpo robusto y brioso, de una nación desconcertada una nación compacta y vigorosa, de un pueblo corrompido un pueblo moralizado" (122). Pardo Bazán se hacía eco de ideas similares: "sabe que tiene que sustentar un inmenso edificio: el imperio español, que ella dilató más allá del Océano, y que sus hombros femeniles son hombros de Atlante. Moralmente, cuando ella muere empieza a desmoronarse España." (2)

Mujeres: vidas paralelas Gimeno esboza semblanzas biográficas de Isabel la Católica y a María de Molina considerándolas prototipos por excelencia de grandes gobernantes:

Isabel la Católica, como María de Molina, poseía virtudes femeninas y viriles. Enérgicas y valientes, se armaron de espada y coraza para defender sus dominios [...] A sus méritos de heroínas, reunían ciencia de gobierno, gran golpe de vista para los asuntos diplomáticos, genio organizador, alto criterio, incansable actividad, energía y perseverancia. (186-87)

La historiadora reconoce la singularidad de estas mujeres y encuadra sus retratos dentro de una larga tradición de literatura encomiástica que subraya lo que hay de extraordinario en el comportamiento y el talento de unos personajes que se distinguen del resto de sus congéneres, como ella misma admite al subrayar que estas dos reinas poseían “una fuerza moral que las libró siempre de las debilidades que aquejan a las demás mujeres” (*Mujeres: vidas* 187). Esta idea de que existe una debilidad femenina intrínseca documenta una fisura por la que se cuelan algunos elementos interiorizados del discurso patriarcal y resulta especialmente llamativa si se tienen en cuenta las numerosas ocasiones en que Gimeno rechazó que la debilidad fuera una característica de la mujer por considerar a ésta el prototipo perfecto de *sexo fuerte* capaz de regenerar a la sociedad y la nación:

Ya no es exacto el calificativo de fuerte, aplicado al sexo masculino, ni el de débil al femenino, porque a medida que los hombres se han hecho débiles, las mujeres se han hecho fuertes. [...] La degeneración de la raza masculina no es solamente física, también es moral. (*Mujer juzgada* 76, mi énfasis)

Esta fluctuación pone de manifiesto el conflicto que se crea en la conciencia de Gimeno como resultado de la imposibilidad de armonizar las asunciones patriarcales y los deseos de conseguir autonomía y emancipación para el sexo (Lerner 13). Es cierto también que, a pesar de hacer alusión a la supuesta excepcionalidad

de ambas reinas, la acumulación reiterada de personajes históricos femeninos, gobernantes y heroínas viene a demostrar justamente lo contrario: que esos rasgos “viriles” de la personalidad eran predominantes al menos entre las mujeres de estirpe regia que habían tenido acceso a la educación y cuyo poder y prestigio resultaban inherentes a su posición. La reina Isabel la Católica es presentada como una “gran conquistadora y descubridora” (*Mujeres de regia* 37), mujer instruida, amante del progreso e impulsora de una política imperial, protectora de la cultura y representante de un modelo femenino en el que se superponen planos y tareas ya que es capaz de compatibilizar “el cetro, la espada y la aguja” (*Mujeres: vidas* 190) lo que implica una acumulación de funciones y no un indicio de anormalidad, como suponían Marañón o Santacruz que veían en este tipo de mujeres notables al monstruo andrógino. Gimeno, por el contrario, propone que “Isabel era muy mujer [...] en su tienda de campaña se encontraba el tríptico ante el cual oraba y labores femeninas. Poseía ciencia de gobierno, gran golpe de vista para los asuntos diplomáticos, genio organizador” (*Mujeres de regia* 41) y esta descripción la vinculaba con la habilidad política y la facultad de mando pero también con la devoción y la domesticidad. en este sentido la descripción física de Isabel encarna un ideal de femineidad pujante y poderosa que aúna los ideales de *gracia* –más duradera que la belleza– y *músculo* –frente a la cacareada debilidad femenina– como se pone de manifiesto en la cita que Gimeno ofrece entrecorrida y procedente del retrato de un historiador: “La indecible *elegancia* de sus formas no parecía cosa de la tierra: tras de la *flexibilidad* de aquel gracioso cuerpo se ocultaba la *insólita fuerza de sus músculos* y la *majestad* sola de su porte” (*Mujeres: vidas* 191, mi énfasis). Esta unión de *gracia* y *músculo* permitían configurar un modelo femenino transgresor y pujante delimitando “un concepto de *mujer* que combina destreza moral, física y mental pero mantiene al mismo tiempo una femineidad inexpugnable” refutando así la creencia de que las mujeres excepcionales eran *masculinas* (Bieder “Women” 32, mi traducción).

MONÁRQUICAS Y MODERNAS

Gimeno mostró contraria a la Ley Sálica que hacía prevalecer los derechos hereditarios de los hombres (*Mujeres de la revolución* 20) y su ideología monárquica se hace presente en su reiterada referencia a miembros de las casas reales europeas del momento, subrayando con frecuencia la popularidad y ascendencia que tienen sobre sus súbditos. Resulta destacable que la ensayista presente toda una serie de mujeres coetáneas de sangre azul que se identifican con ideales artísticos y estéticos, haciendo alusión a su mecenazgo de las artes o al ejercicio de éstas. Esta técnica permitía no sólo retratar a las mujeres de regia estirpe como artistas sino que también actuaba en la dirección opuesta confiriendo autoridad a las mujeres letradas al presentar el talento como indicio de estatus: “la corona del genio vale más que una corona imperial” (*Mujeres de regia* 198). En este sentido es relevante que Gimeno de Flaquer dedique varias páginas a resaltar la labor literaria de mujeres como la princesa Ratazzi, Isabel de Rumanía o Paz de Borbón⁹ destacando los múltiples intereses de un buen número de contemporáneas suyas:

Las emperatrices de Alemania y Austria escriben y pintan. La Reina de Bélgica dirigía ha poco tiempo un periódico titulado *La Jeune fille*, contando entre sus colaboradores a la Princesa Estefanía y a la Archiduquesa Victoria [...] Valeria, hija del Emperador de Austria, ha estrenado comedias; la princesa de Metternich obtuvo premio en un certamen con su novela *No me atrevo*; la Princesa Clementina de Orleans escribe artículos de costumbres; la Princesa Seilla firma sus cuadros con el nombre de Rufo, la Czarina es notable

9) Todas ellas mujeres de sangre real dedicadas a actividades intelectuales: Ratazzi (1833-1902) fue periodista, dramaturga y novelista, Isabel de Rumanía (1843-1916) firmó con el nombre de Carmen Silva numerosas novelas, obras teatrales y poemas escritos en distintos idiomas. Paz de Borbón (1862-1946) escribió poesías y un libro de memorias titulado *Cuatro revoluciones e intermedios: setenta años de mi vida*.

caricaturista [...] la aristocracia del talento es la verdadera aristocracia de nuestro siglo (*Mujeres de regia* 199-200)

En sus ensayos Gimeno de Flaquer asocia a la monarquía en general y a los Borbones en particular con nociones de modernidad, progreso y feminismo. La autora dedicó su ensayo *La mujer española* al rey Alfonso XII comentando que el monarca saluda la “bandera de progreso que ha de regenerar a la mujer” (5), vinculando así el lustre monárquico con los ideales feministas con el fin de reforzar y dar prestigio a la causa. En *Mujeres de regia stirpe* se ofrece una semblanza de las mujeres de la monarquía española del período: las infantas Isabel, Paz, Eulalia y María Teresa de Borbón, así como las reinas María Cristina y Victoria Eugenia. Todas ellas aparecen retratadas como mujeres cultas y protectoras de las artes destacándose el talento de las infantas y su labor de apoyo a la cultura. La escritora dedica también a la infanta Eulalia de Borbón su breve ensayo *El problema feminista*, comentando que fue una de las asistentes a la conferencia,¹⁰ una estrategia textual que le permitía afianzar su proyecto feminista al presentarse éste auspiciado y favorecido por una mujer de la realeza española: “Al tener S.A. la feliz idea de honrar con su presencia mi disertación en el Ateneo, asociándose entusiastamente a la manifestación feminista, demostró que su elevado espíritu se halla abierto a los modernos ideales” (4). De la infanta Paz de Borbón –hermana de Eulalia– destaca también su cooperación activa con el “centro de cultura femenina que ha establecido en Madrid la Unión Ibero-Americana” (*Mujeres de regia* 205). Estas dedicatorias al monarca junto con las alabanzas dirigidas a mujeres de la familia real constituyen una estrategia narrativa que

10) La infanta Eulalia (1864-1958) fue considerada una “oveja negra” dentro de la familia real. Resulta de interés subrayar su faceta intelectual puesto que publicó sus memorias –al igual que su hermana– y un libro titulado *El hilo de la vida* que apareció en francés e inglés en 1911 y 1912 respectivamente pero que no fue traducido al español. Uno de los capítulos de ese libro está dedicado al tema de “La completa independencia de la mujer” (Eulalia 73) lo que ilustra las motivaciones de Gimeno al dedicarle la obra a un miembro de la realeza que gozaba de una posición prestigiosa y era defensora de los derechos de la mujer.

busca autorizar la causa de la mujer a través de apoyos respetables e ilustres, algo que funcionaba como un magnífico antídoto frente a las acusaciones de “agitación feminista” o “marimachismo” que se dirigían con tanta frecuencia al movimiento feminista:

Si las mujeres conocieran la inmensidad del horror y del desprecio que nos inspiran cuando pretenden equipararse a nosotros, si pudieran comprender todo lo que hay de odioso y de ridículo en la mujer varonil, ¡qué pronto renunciarían a sus pretensiones, y qué maldiciones lanzarían a los defensores de su emancipación! (Revilla 459-460)

En este sentido las figuras monárquicas de infantas como María Teresa de Borbón –la hija de Alfonso XIII– le sirven a la autora como ejemplos sobresalientes del *feminismo sensato* que ella había propuesto repetidas veces: “Plácele a María Teresa el nuevo carácter que ha tomado el feminismo, desprendiéndose de excentricidades, haciéndose sensato, sano, moralizador” (*Mujeres de regia* 233). Las mujeres de la realeza europea del momento resultaban muy útiles a la hora de esbozar una imagen de *mujer moderna* cuya feminidad era incuestionable como consecuencia de su estirpe regia, posición privilegiada y selecta educación. Infantas y princesas se convertían así en emblemas del *feminismo femenino* promovido por la autora. Esta vinculación del prestigio monárquico y el movimiento feminista no era fortuita y en su última novela *Una Eva moderna* la protagonista expresa su rechazo ante la actitud de *histerismo* de las sufragistas inglesas que habían pasado a la movilización radical. Gimeno, por el contrario, prefería recurrir a maniobras narrativas sutiles por estar convencida de que “para que se acepten los nuevos ideales deben rodearse de respeto” (7). Las prolijas galerías de mujeres de regia estirpe del pasado y del presente retratadas en sus ensayos le permitían precisamente infiltrar un aura de *respeto* a la causa de la mujer con el propósito de prestigiarla y defenderla de los ataques y prejuicios anti-feministas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMAR Y BORBÓN, J., “Discurso en defensa del talento de las mujeres”, *Dieciocho* 3.2 (1980), pp. 144-159.
- ANGENOT, M., *Les Champions des Femmes: Examen du Discurs sur la supériorité des femmes 1400-1800*, Montreal, Les Presses de l’Université du Québec, 1977.
- ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.
- BIANCHI, M., “La lucha feminista de María Concepción Gimeno de Flaquer: Teoría y actuación.” *Escritoras y pensadoras europeas*. Ed. Mercedes Arriaga Flórez; Ángeles Cruzado Rodríguez et alii, Sevilla, Arcibel, 2007, pp. 89-114.
- BIEDER, M., “Women, Literature and Language: The essays of Emilia Pardo Bazán”, *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics and the Self*, Eds. Kathleen Glenn; Mercedes Mazquiarán, Columbia, University of Missouri Press, 1998, pp. 25-54.
- BIEDER, M., “Concepción Gimeno de Flaquer.” (1852?-1919.)” *Spanish Women Writers: a Bio-bibliographical Source Book*, Eds. Linda Gould Levine; Ellen Engelson Marson, Gloria Feiman Waldman, Westport, Greenwood Press, 1993, pp. 219-229.
- COHEN, J.J., *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- EULALIA, INFANTA DE ESPAÑA, *The Thread of Life*, New York, Duffield and Company, 1912.
- FEIJÓO, B.J., *Defensa de la mujer*, Ed. Victoria Sau, Barcelona, Icaria, 1997.
- GIMENO DE FLAQUER, C., *Una Eva moderna*. Madrid, El Cuento Semanal (152), 26 Noviembre 1909. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/una-eva-moderna--0/html/>>
- GIMENO DE FLAQUER, C., *Mujeres de regia stirpe*, Madrid, Tip. Española, 1907.
- GIMENO DE FLAQUER, C., *Mujeres de raza latina*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1904.

- GIMENO DE FLAQUER, C., *El problema feminista*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1903.
- GIMENO DE FLAQUER, C., *La mujer intelectual*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1901.
- GIMENO DE FLAQUER, C., *Evangelios de la mujer*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1900.
- GIMENO DE FLAQUER, C., *Mujeres: Vidas paralelas*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, [1893?]
- GIMENO DE FLAQUER, C., *Mujeres de la revolución francesa*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Alfredo Alonso, 1891.
- GIMENO DE FLAQUER, C., *La mujer juzgada por una mujer*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1887.
- GIMENO DE FLAQUER, C., *Madres de hombres célebres*, México, Imprenta del Gobierno, 1885.
- GIMENO DE FLAQUER, C., *La mujer española*, Madrid, Imprenta y Librería de José Guijarro, 1877.
- GORDON, A.; BUHLE M.J.; SCHROM, N., "Women in American Society: an Historical Contribution", *Radical America* 5.4 (1971), pp. 3-66.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, *The answer. La respuesta*, Eds. Electa Arenal, Amanda Powell, New York, The Feminist Press at the City University of New York, 2009.
- KELLY, J., "Early Feminist Theory and the Querelle des Femmes, 1400-1789", *Signs* 8.1, Otoño 1982, pp. 4-28.
- KIRKPATRICK, S., *Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- LAFUENTE, M., *Historia general de España desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. Vol. 1. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1850.
- LERNER, G., "Placing Women in History: Definitions and Challenges", *Feminist Studies* 3.1/2, 1975, pp. 5-14.
- MARAÑÓN, G., *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Época, 1932.

PALACIO VALDÉS, A., *El gobierno de las mujeres: ensayo histórico de política femenina*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1931.

PARDO BAZÁN, E., “Cuatro españolas”, *Blanco y negro*, 27-V-1893, pp. 2-3.

REVILLA, M., “La emancipación de la mujer.” *Revista Contemporánea* 74, (30-12-1878), pp. 447-463.

REVILLA, M. “La emancipación de la mujer” (Continuación), *Revista Contemporánea*, 76, (30-01-1879), pp. 162-181.

<<http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/0180447.htm>>

RIVERA GARRETAS, M.M., “La querella de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual”, *Política y Cultura* (Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco), 006, pp. 25-39.

SCOTT, N., “Shoring up the ‘weaker sex’: Avellaneda and Nineteenth-Century Gender Ideology”, *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics and the Self*. Eds. Kathleen Glenn; Mercedes Mazquiarán, Columbia, University of Missouri Press, 1998, pp. 57-67.

ZIMMERMANN, M., “The Old Quarrel: More Than Just Rhetoric?”, *The Querelle des Femmes in the Romania: Studies in Honour of Friederike Hassauer*, Viena, Turia y Kant, 2003, pp. 27-42.

EL PAPEL DE MODERATA FONTE EN LA 'QUERELLA DE LAS MUJERES' DEL S. XVI

Ana M^a Domínguez Ferro
Universidad de Santiago de Compostela

1. INTRODUCCIÓN

La tradicionalmente conocida como 'querella de las mujeres' o 'querella de los sexos' hace referencia a una polémica iniciada en Francia, en el s. XV cuando la prehumanista Christine de Pisan, en el primer capítulo de su libro *La Cité des Dames*¹, denuncia la injusta situación de inferioridad a la que ella y sus congéneres se ven sometidas por su natural condición femenina. Esta toma de conciencia va a caracterizar los inicios de la Edad Moderna puesto que en este período se van a multiplicar las voces que intervendrán en este debate planteado, en ocasiones, como una protesta y demanda judicial —de ahí el término *querelle*— sobre las diferencias entre los sexos. Sin embargo, el caldo de cultivo de la concepción de la mujer como fuente del mal se había creado en los siglos anteriores a través de los discursos eclesiástico, jurídico y científico. Aunque entre ellos existan diferencias y matices dependiendo de los autores y las épocas es común y constante la premisa de la supuesta superioridad del hombre sobre la mujer. Muy brevemente podemos señalar que la inferior condición de la mujer parte de la interpretación y exégesis bíblica que realizan San Pablo y, más tarde, los Padres de la Iglesia, basada en la creación secuencial de Adán y Eva (Génesis, 2, 7, 21-22) y no en la creación simultánea (Génesis, 1, 26-27) (Lacarra, 1995: 22). Esta valoración jerárquica va a marcar a todas las descendientes de Eva e implicará la inferioridad de la mujer con respecto al varón. La diversa naturaleza de ambos supondrá una asignación diferenciada de funciones que, en el caso de la mujer, quedarán

1) Christine de Pisan, *La Cité des Dames*, trad. e int. de Eric Hicks y Thérèse Moreau, París, Stock/Moyen Âge, 1986, p. 37-38

reducidas al ámbito privado y doméstico. Los discursos jurídico y científico abundan en los argumentos de matriz eclesiástica, aunque con algunos matices, e intentan adaptarse a la ortodoxia cristiana. Aunque, tímidamente, no se hicieron esperar las voces femeninas que rebatían y se oponían a este vituperio (Bock 2001: 19) pero a acrecentar este pensamiento dominante y misógino e incentivar el posterior debate contribuyó enormemente una extensa obra literaria que en la actualidad conocemos con el título de el *Roman de la Rose*, aunque durante mucho tiempo se aplicó a una obra más breve, escrita por Guillaume de Lorris, un autor de la primera parte del siglo XIII. Éste dejó sin finalizar el proyecto y fue, cuatro décadas más tarde, otro escritor, Jean de Meun, quien lo continuó retomándolo en el mismo punto donde lo había dejado el primero. Las dos partes se diferencian claramente, entre otras razones, porque en este lapso de tiempo el mundo cortés en el que se había creado el primer texto había iniciado su decadencia y la sociedad atravesaba un período convulso debido a los continuos enfrentamientos entre el poder imperial y el papado, las luchas internas en la Iglesia y una sociedad feudal cuyos ideales están muy alejados de sus inicios. La primera parte del texto podemos resumirla, a grandes rasgos, como una guía o manual para enamorados dentro de la corriente didáctica medieval que remonta al *Ars Amatoria* de Ovidio; pero la gran difusión y el éxito alcanzado por El *Roman de la Rose* se debe a su continuador, Jean de Meun, que aborda la segunda parte con un carácter enciclopédico y satírico alejado del lirismo inicial y abriendo un debate entre los años años 1399 y 1402 en el que participaron, como decíamos al principio, como sus detractores, por una parte la poetisa Christine de Pizan, el predicador Jean Gerson y Jean le Maingre, mariscal de Francia, mientras que los seguidores de Jean de Meun estaban representados por los hermanos Gontier y Pierre Col, secretario del rey y canónigo de Notre-Dame respectivamente, y por Jean de Montreuil, preboste de Lille que cruzaron cartas, sermones y poemas que son “los primeros titubeos de un nuevo espíritu, el Humanismo” (Alvar 1985: 26).

Si Christine de Pizan es la voz femenina más significativa en la antesala del Renacimiento, otra italiana, Modesta dal Pozzo, también veneciana, tomará el relevo, en el siglo siguiente, para continuar el discurso crítico y reflexivo sobre la difícil situación de la existencia de la mujeres en un mundo dominado por los hombres (King 1993: 276)

2. DATOS BIOGRÁFICOS

Nuestra autora, Modesta dal Pozzo (1555-1592), perteneciente a una familia veneciana originaria, educada en el estudio de las letras y de la música, mostró desde muy joven una precoz vocación literaria interesándose por la poesía y el estudio. Su educación tuvo lugar en el ámbito doméstico, gracias al contacto con una hermanastra de su madre y con el marido de ésta, con los que convivió hasta su matrimonio -ya que era huérfana de padres- tras unos años en el monasterio de Santa Marta, donde su amor por la cultura y su excepcional memoria eran objeto de admiración². Giovanni Nicola Doglioni, marido de su tía, consciente de las inquietudes intelectuales de su sobrina la toma bajo su protección y fomentará su vocación ayudándola a completar su formación y dándole consejos sobre el arte de escribir. El interés por su pupila no se redujo a animarla en sus estudios sino que le facilitará la publicación de algunos de sus textos que firmaba con el pseudónimo de Moderata Fonte. En el año 1572 contrae matrimonio con el abogado Filippo Giorgi, de cuya unión nacerán cuatro hijos. Su nuevo estado civil no frena su pasión literaria y continúa escribiendo obras de carácter religioso y profano, de las que solo algunas verán la luz. Muere en Venecia de parto en 1592.

2) La biografía de Modesta Dal Pozzo puede consultarse en M. Vigilante, s.v. 'Dal Pozzo, Modesta,' *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1986.

3. OBRA

En el curso del s. XVI, en la península italiana, crece considerablemente el número de mujeres que cultivan, bajo diversos géneros, la actividad literaria (Trigila 2004: 55). La época renacentista reconoce a la mujer una cierta emancipación ligada a la sociedad de corte. No es casualidad, como veremos, que muchas de ellas sean venecianas, o al menos, vean publicada su obra en la república de Venecia. En la primera mitad del siglo nombres como los de Vittoria Colonna, Tullia D'Aragona, Lucrezia Gonzaga, Laura Terracina, Veronica Gambaro o Gaspara Stampa firman una producción lírica en la órbita petrarquesca. Un segundo grupo de autoras como Isabella Andreini, Maddalena Campiglia, Isabella Cervoni, Veronica Franco, Modesta dal Pozzo, Lucrezia Marinella y Chiara Matraini desarrollarán una labor literaria entre los últimos años del siglo y principios del *Seicento*. En este segundo grupo se amplían los temas y las formas de producción literaria puesto que a la lírica se suma el tratado, la fábula pastoral, el poema cabalresco o la literatura religiosa. El hecho de que la mayoría de estas autoras estén relacionadas con Venecia, bien por nacimiento, bien por motivos editoriales se debe a varios motivos relacionados con el marco cultural de la ciudad como señala Marina Zancan:

l'importanza progressivamente maggiore della cultura e l'allargamento della società letteraria; la centralità del concetto d'amore nella codificazione del volgare e, più in generale, la centralità della figura femminile nella cultura rinascimentale” (Zanzan 1988: 705 y ss.).

A pesar de ello, esta segunda generación de mujeres intelectuales desarrolla su obra en un ambiente cultural marcado por el espíritu de la Contrarreforma y por un discurso misógino y despreciativo que van a cuestionar y a criticar con la publicación de varias obras. Junto con el tratado de Moderata Fonte, que veremos a continuación, también Lucrezia Marinella intentará contrarrestar

el discurso oficial con la publicación de *La nobiltà et eccellenza delle donne*³.

La primera de las obras de nuestra autora, *I Tredici canti del Floridoro*, publicada en el año 1581 en Venecia, bajo el pseudónimo de Moderata Fonte, es un poema caballeresco en octavas, dedicado a los grandes duques de Toscana, Francesco de' Medici y Bianca Capello donde se narran, a la manera ariostesca, historias amorosas y guerreras de paladines y caballeros en busca de hazañas y aventuras. En el inicio del canto IV, la autora se pregunta por las razones que llevan a considerar a la mujer como ser inferior al varón y reflexiona sobre la necesidad y el derecho de ésta a acceder a la educación, adelantando el tema que desarrollará más tarde en *Il merito delle donne*:

Le donne in ogni età fur da natura
Di gran giudizio e d'animo dotate,
Né men atte a mostrar con studio e cura
Senno e valor degli uomini son nate;
E perché se comune è la figura,
Se non son le sostanze variate,
S'hanno simile un cibo e un parlar, denno
Diferente aver poi l'ardire e 'l senno?
(...)
Se quando nasce una figliuola al padre,
La ponesse col figlio a un'opra eguale,
Non saria nelle imprese alte e leggiadre
Al frate inferior né disuguale,
O la ponesse in fra l'armate squadre
Seco o a imparar qualche arte liberale,
Ma perché in altri affar viene allevata,
Per l'educazion poco è stimata.
(IV, 1-4, vv.1-32)⁴.

3) L. Marinella, *La nobiltà et eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti de gli huomini*, Venezia, 1600.

4) Cfr. M. Fonte, *I Tredici canti del Floridoro* a cura di V. Finucci, Modena, Muc-

A la literatura religiosa pertenecen otras dos obras: *Le feste e la passione di Cristo* y la *Resurrezione di Giesú Christo nostro Signore* del 1592, año de su muerte. Además en la pequeña biografía elaborada por el Doglioni se dice que escribió:

“Sonetti, Canzoni, Madregali in varie materie e seco insieme alcune rapresentazioni che recitate davanti Serenissime Principi di Vinegia sono anche stampate, se ben per lo piú senza nome”.⁵

La combinación de temas y géneros sacros y profanos responde a una trayectoria perfectamente coherente con la imagen de una mujer de la época que, en sintonía con la cultura de su tiempo, practica una literatura en la que tradicionalmente habían intervenido algunas mujeres pero además renueva las tipologías convencionales y se adentra en el género épico-caballeresco. Pero no sólo ya que además interviene en el debate “proto-feminista” de la querella para desarrollar, bajo el género del tratado dialogado tan presente en el Humanismo y Renacimiento, una defensa de la mujer.

4. IL MERITO DELLE DONNE

Il merito delle donne fue compuesto probablemente entre los años 1587 y 1592 y publicado póstumamente por sus hijos y Giovanni Nicola Doglioni en el 1600, precedido de la *Vita della Sig.ra Modesta Pozzo de Zorzi nominata Moderata Fonte* en la que éste último traza brevemente su biografía.

El tratado, concebido como un diálogo entre siete damas venecianas y estructurado en dos jornadas, reclama el reconocimiento de la capacidad femenina y el derecho a la educación de las mujeres.

chi, 1995; Liber Liber <http://www.liberliber.it/> - Progetto Manuzio, p. 2

5) Fonte, M., *Il merito delle donne : ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e piu perfette de gli uomini*, en http://www.liberliber.it/mediateca/ebook/ml/moderata_fonte/il_merito_delle_donne/pdf/il_mer_p.pdf (15-09-2011), p. 2. La referencias al texto remitirán a esta página.

Esta conversación doméstica entre amigas se desarrolla en una villa rodeada por un hermoso jardín perteneciente a Leonora, que representa a la mujer viuda, joven y rica sin deseo de volver a contraer matrimonio. El lugar y el retiro de las damas retoma la idea de un espacio para la mujer fuera del mundo de los hombres, ya presente en la obra de Christine de Pizan. Un jardín idílico, *un locus amoenus*, un lugar irreal en el que varias mujeres que representan diversos arquetipos femeninos reflexionan sobre temas diversos. Adriana, una viuda madura, su hija Virginia, la ya citada Leonora, Lucrecia mujer casada y con experiencia, Cornelia, joven también casada, Corinna, una dama soltera e independiente⁶ y Elena una recién casada que se incorporará más tarde a la reunión porque no ha regresado aún de su viaje de novios.

El texto comienza con un panegírico de la ciudad de Venecia en el que se describen tanto sus condiciones físicas y geográficas como las maravillas y las virtudes que la adornan. La ambientación del lugar en el que se reúnen las damas recrea un paraje bucólico, un jardín edénico mediante una lengua escrita en un estilo artificioso siguiendo la estela de autores como Sannazzaro en el prólogo de la *Arcadia*.

La primera de las jornadas en las que se divide el texto introduce, tras los preliminares dedicados al espacio y los personajes, la conversación, que versa sobre las desventajas de las mujeres que tienen la condición de casadas puesto que están sujetas al yugo masculino. Como contrapunto intervienen Leonora, la anfitriona, viuda y rica y Corinna, *alter ego* de la autora y admirada por sus compañeras por su condición de mujer libre dedicada al mundo de las letras. La primera se alegra de su condición de viuda:

6) El término que se aplica a esta joven 'dimnessa' ha tenido diversas interpretaciones aunque parece que la más fiable alude a su condición de mujer soltera y respetable con intención de continuar conservando su independencia. Vid. Fonte, M., *The worth of woman*, ed. de Virginia Cox, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 45, n. 5.

“Parmi - soggiunse Leonora - che io mi viva in riposo e che io senta una somma felicità nel ritrovarmi senza, considerando quanto sia bella cosa la libertà” (Fonte, p. 11).

Lucrezia, en nombre de todo el grupo, muestra la admiración por Corinna no sólo por su condición de mujer independiente que no está a la expectativa de marido sino por su talento y la posibilidad de cultivar su espíritu:

“O felice Corinna - disse allora Lucrezia - e quale altra donna al mondo è che vi si possa agguagliare? Certo niuna: non vedova, poiché non può vantarsi di non aver prima pennato un pezzo; non maritata, poiché stenta tuttavia, non donzella che aspetti marito, poiché aspetta di penare e si suol dir per proverbio che marito è mal’anno non manca mai. Felice e beatissima dunque voi e chi segue il vostro stile e molto più poiché vi ha Dio dato così sublime ingegno che vi dilettrate ed essercitate nelle virtuose azioni e impiegando i vostri alti pensieri nei cari studi delle lettere, così umane, come divine, cominciate una vita celeste, essendo ancora nei travagli e pericoli di questo mondo, li quali voi rifiutate, rifiutando il commercio delli fallacissimi uomini, dandovi tutta alle virtù che vi faranno immortale. E certo che voi, mediante il vostro sublime intelletto dovereste scriver un volume in questa materia, persuadendo per carità alle povere figliuole che non sanno ancora discernere il mal dal bene, quello che sia il loro meglio e così voi diverreste a doppio gloriosa e fareste servizio a Dio ed al mondo intieramente” (Fonte, p. 12).

A lo largo de la tertulia sus amigas le solicitarán en varias ocasiones la composición de algún poema a propósito del tema del que discuten o la recitación de algún soneto de su repertorio que permitirá a la autora mostrar la capacidad y preparación de la mujer para otras tareas distintas a las que le han sido asignadas tradicionalmente. Corinna podrá no sólo demostrar sus aptitudes para la creación literaria; a lo largo de los dos días de conversación ilustrará a sus amigas sobre temas diversos y citará, para mostrar sus conocimientos y apoyar sus argumentos versos de *I Trionfi* y del

Canzoniere de Petrarca, octavas del Orlando Furioso de Ariosto⁷, o reproduce rimas de Ovidio (Fonte, p. 42).

Tras la presentación inicial en la que intervienen todas las damas, por iniciativa de Corinna se decide organizar el encuentro eligiendo una reina, que por consenso será Adriana dada su edad e ingenio, que moderará y decidirá los temas alrededor de los cuales girará la charla. Inicia así el debate sobre la situación de la mujer que se remonta a la Creación:

“Sono nati inanzi di noi - rispose Corinna - non per dignità loro, ma per dignità nostra; poiché essi nacquero dell’insensata terra perché noi poi nascessimo della viva carne e poi, che rileva quel nascer inanzi? Prima si gettano le fundamenta in terra di niun valore o vaghezza, e sopra vi s’ergono poi le sontuose fabbriche, con gli adorni palagi; in terra si nutriscono prima vili semente, donde poi s’aprono i soavissimi fiori ed apparono le vaghe rose e gli odorati narcisi. E di più si sa che Adamo primo uomo fu creato nel mondo nei campi Damasceni, dove la donna per maggior sua nobiltà, volse Dio crearla nel Paradiso terrestre; e noi siamo loro aiuto, onor, allegrezza e compagnia; ma essi conoscendo molto bene quanto vagliamo, invidendo al merito nostro, cercano distruggerci, non altramenti che si faccia il corvo che essendogli nati i figliuoli bianchi, ne ha tanta invidia, veggendosi esso così negro, che per gran dispetto gli uccide” (Fonte, pp. 16-17).

Los diversos argumentos esgrimidos para defender el mérito de las mujeres se apoyan en ejemplos extraídos de la Biblia como Judit, de la mitología como Pantasilea, Carmenta, o Hipólita, reina de las Amazonas, mujeres ilustres como Safo, famosas damas romanas como Sulpicia, las Sibilas, y se intercalan narraciones históricas que muestran el valor y capacidad de la mujer.

7) Entre otros muchos ejemplos cita F. Petrarca, *Il Trionfo della fama*, (II, v. 102); *Canzoniere* (XC, v. 14); L. Ariosto, *Orlando Furioso* (X, 7, vv. 5-8).

El día acaba y la reina las emplaza para continuar la charla la mañana siguiente. En la segunda jornada se retoma el debate pero, a pesar del gobierno de la reina, la conversación discurre por temas muy dispares como la historia, la astrología, la zoología, la medicina, geografía, viajes o la cultura en general. También entorno a estos temas se intercalan las citas y menciones de la tradición clásica y vulgar con el objetivo de mostrar la preparación y cultura, en algunos casos de manera un poco forzada como cuando, hablando de las características de algunos animales, se menciona a las aves de caza y del hecho de si son o no comestibles se hace referencia al famoso cuento del *Decameron* en el que el noble Federigo degli Alberighi, venido a menos, ofrece como almuerzo un halcón a su dama (Boccaccio, *Decameron*, V, 9).

“Del falcone - disse Lucrezia - non direte così, poiché se non fusse altro, il Bocacio ci afferma, che fu mangiato e fu anco delicatissimo al gusto e pur anch'egli è uccel di rapina” (Fonte, p.47).

Las disertaciones combinan la información científica y técnica de la época con el saber enciclopédico de autores clásicos como Plinio e incluso se citan las propiedades de algunos animales según las creencias que se recogen en los bestiarios medievales, fruto de una interpretación simbólica y fantástica de la realidad, como la leyenda del ave fénix, del cisne o del unicornio.

Tras tratar temas y asuntos tan variados como los que hemos citado se retoma el discurso inicial sobre la condición de la mujer y la conveniencia de permanecer soltera o buscar marido. Con respecto al primer debate, Leonora dama juiciosa y madura, resume en pocas líneas la clave para avanzar y mejorar la situación de la mujer, unas palabras que, sin duda, no han perdido actualidad:

“Sogliono anco molti a questo proposito - seguì Leonora - proibir alle lor donne l'imparar a legger e scriver, allegando ciò esser ruina di molte donne, quasi che dalla virtù ne segua il vizio suo contrario; e pur non si aveggiono che, come voi avete detto del pulirsi, così, e con più ragione si dee dir dell'imparar alcuna scienza, poiché è da creder che più

facilmente possi cascar in errore un ignorante, che un saputo ed intelligente; poiché si vede per esperienza, esser molto più le impudiche ignoranti, che le dotte e virtuose. Quante serve che non sanno leggere, quante contadine e femine plebee sono che si lasciano con poca guerra vincere da gli amanti loro, per esser in esse la semplicità maggiore che in noi, che per li essempli letti, per li avvertimenti raccolti e per amor della virtù, se ben avessimo qualche tentazione dai sensi, si sforzamo di astenersene, e rare si lasciano trasportar da loro appetiti e quelle poche che traboccano, così farebbono anco non sapendo leggere, come sapendo, poiché non mancano mai mezi facili per mal operare a chi vuole e si dispone di satisfar i suoi desideri” (Fonte, p. 88)

En relación al segundo punto de la discusión, el estado ideal de la mujer, dos son las posturas: Por una parte, Adriana, la mujer madura con una hija en edad de contraer matrimonio defiende la necesidad femenina de buscar compañía:

“Non dir così figliuola mia –disse la Regina- che egli è forza che io ti mariti. Ben ti prometto che quando sia il tempo, cercherà tanto che vedrò di trovarti compagnia, con la quale tu viverai consolata; perché studierò di trovar uno nobile, savio e virtuoso più tosto che ricco, delicato e vagabondo” (Fonte, p. 89).

Corinna sin embargo opina:

“che egli è assai meglio star ben sola che male accompagnata” (Fonte, p. 90).

El debate se cierra con la intervención conciliadora de Leonora, frente a la animosidad inicial contra los hombres:

“Anzi - disse Leonora - c’hanno causa di onorarmi e favorirmi, perché tutto quello in somma ch’io ho detto, non è stato per offender i buoni, ma per convertire i cattivi, se essi mi udissero; di che dovriano anzi avermene obbligo, poiché non

ho detto per odio che lor porti, ma per zelo di carità e per la compassion che mi fanno molte tribolate donne, che io conosco, le quali si trovano mal satisfatte, chi di padre, chi di fratello, chi di marito, chi di figliuolo e così di ciascuna sorte di compagnia d'uomo con cui pratica e vive. Poiché molti avendo solamente questa mira, per tale indebito abuso che son fatti superiori alle donne, né pensando più oltra, par loro che sia lor lecito di usarci ogni sorte di tirannia e crudeltà; ma restando con ciò avvertiti del loro errore forse che potriano emendarsi, perchè si deve considerare esser l'uomo non meno obligato a giovar altrui che a se stesso, essendo nati così l'uno per l'altro in questo mondo, come si è detto inanzi. Di modo che io non penso con ciò aver offeso alcun di loro, quando ben anco avessi parlato pubblicamente in loro presenza»." (Fonte, p. 97).

Finaliza la segunda jornada y las damas se retiran no sin antes cantar un madrigal que condensa la intención de valorar a la mujer y situarla en el lugar que merece:

“S’ornano il ciel le stelle,
Ornan le donne il mondo,
Con quanto è in lui di bello e di giocondo.
E come alcun mortale
Viver senz’alma e senza cor non vale,
Tal non pon senza d’elle
Gli uomini aver per sé medesmi aita;
Che è la donna de l’uom cor, alma e vita”
(Fonte, p. 98).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1986.
- LACARRA, M^a E., "Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II *La mujer en la literatura española*, I. M. Zavala (coord.), Madrid, Anthropos, 1995, pp. 21-68.
- FONTE, M., *Il merito delle donne : ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e piu perfette de gli uomini* a cura di Adriana Chemello, Milano, Eidos, 1988.
- FONTE, M., *The worth of woman*, ed. de Virginia Cox, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- FONTE, M., http://www.liberliber.it/mediateca/ebook/m/moderata_fonte/il_merito_delle_donne/pdf/il_mer_p.pdf (15-09-2011).
- KING, M. L., *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, (trad. A. Lauzardo), Madrid, Alianza, 1993.
- RICALDONE, L., *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, París, Honoré Champion, 1996.
- TRIGILA, M., *Letteratura al femminile*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2006.
- ZANCAN, M., "La donna" in *Letteratura italiana. Le Questioni* (dir. A. Asor Rosa), Torino, Einaudi, 1986, pp. 765-827.
- ZANCAN, M., "Venezia e il Veneto" en *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età moderna*, (dir. A. Asor Rosa), Torino, Einaudi, 1988, vol. II, pp. 619-695.
- ZANCAN, M., "Il doppio itinerario della scrittura", Torino, Einaudi, 1998.

EL MANIQUÍ: SIMBOLISMO Y FUNCIONALIDAD EN LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DEL CUERPO FEMENINO

Pablo García Calvente
Fotógrafo

En este trabajo se pretende indagar sobre los modos de representación del cuerpo femenino a través del maniquí como elemento escultórico, reflexionando sobre la diversidad de representación de las diversas partes del cuerpo (concretamente, “cabeza/retrato” y “cuerpo/actitud”) y su funcionalidad en relación a los intereses de cada época. En este sentido, forma y función son las palabras clave en el análisis del maniquí como contenedor de los distintos estereotipos no sólo del cuerpo de la mujer, sino incluso de su personalidad.

1. EL MANIQUÍ

Un maniquí, palabra que proviene del holandés *manneken* (que significa “hombre pequeño”) es, al menos como lo conocemos hoy en día, un modelo del cuerpo humano, que puede a veces presentarse más o menos articulado, y su funcionalidad se debe a que es la herramienta de trabajo de artistas y escaparatistas. Su representación más común es la de la figura de tamaño natural que se exhibe en los escaparates o en el interior de los centros comerciales de todo el mundo para mostrar, de una manera realista, los productos de la moda textil y complementos en la industria del *visual merchandising*. Pero el maniquí es mucho más. Ya sea de modo consciente o inconsciente, este objeto encierra de manera casi enigmática, elementos que lo configuran como una pieza artística contemporánea que evoluciona en su concepción continuamente, por lo que se configura como uno de los elementos escultóricos más desarrollados desde su creación hasta las últimas décadas. Como cualquier otra expresión artística (o incluso de manera más

fidedigna que otras), con el paso del tiempo el maniquí ha sabido adaptarse y reflejar el cambio o la evolución de los ideales de belleza y de las condiciones sociales de su entorno. El maniquí no sólo se ha convertido en una patrón de belleza a seguir, sino que también representa todo aquello que nos gustaría ser, cómo nos gustaría vivir y cuáles son nuestras aspiraciones sociales. En resumidas cuentas, con la potenciación de su función de expositor de las últimas tendencias en moda y arte, son el reflejo de la época en la que vivimos (Minguet 2008: 135).

Aunque su uso en los escaparates de las tiendas de ropa es relativamente reciente, la existencia de los maniqués se remonta a hace miles de años, incluso al antiguo Egipto¹. La preocupación por la apariencia ha obsesionado siempre a la clase gobernante desde los antiguos faraones hasta la actualidad, si bien no existen documentos o ejemplos físicos de maniqués hasta los albores de la revolución industrial. Sí se tiene constancia, en cambio, de la existencia de muñecas que desde el siglo XIV eran enviadas desde los centros de moda de Francia, Italia y Holanda al resto de las cortes europeas con los peinados y los vestidos más novedosos². Más tarde, extendida ya su difusión fuera de los ambientes aristocráticos a través de los vendedores ambulantes, se las conocerá como “muñecas de viajante”, no medían más de cincuenta centímetros, pero tenían la capacidad de hacer llegar la moda europea a lugares tan recónditos como América o la India. Pero además, estos comerciantes no sólo transportaban las ya mencionadas muñecas de tipo genérico, sino que también llevaban consigo otras figuras totalmente personalizadas, es decir, miniaturas de proporciones exactas a las mujeres de la alta sociedad que previamente las habían enviado a distintos sastres para que estos, extrapolando las medidas a sus cuerpos reales, crearan para ellas

1) Para una visión más completa del tema, véase el ensayo de Nicole Parrot (1981).

2) Era conocida la afición de María Antonieta de enviar estas “muñecas” a su madre y sus hermanas a Austria para que estuvieran al día de lo que estaba de moda en Versalles.

un variado y novedoso armario a su medida. Estas figuras realistas que se acercan ya conceptualmente a lo que serán los maniqués comenzarán a ejercer un poder superior al de los más genéricos bustos de sastre, puesto que “poseían las marcas del Doble (...) se trataba de una cercanía de relación entre la mujer y su doble, una tranquilidad del ser con su retrato” (Schwartz 1998: 100-101).

Al tiempo que los maniqués iban adquiriendo popularidad se fueron adaptando al tamaño natural para satisfacer las demandas comerciales. Los primeros maniqués, cuya fecha de fabricación se suele fijar a mediados del siglo XVIII, se realizaron con estructura de mimbre cubierta probablemente de cuero. Con posterioridad, a partir de 1810 aproximadamente, estas estructuras, mucho más compactas, se confeccionarán con alambre flexible forrado de papel y más tarde de tela, o de caña (hacia 1848) o incluso de cartón a partir de 1860. Sin poseer aún la consideración de maniqués, el uso de estas piezas se destinará exclusivamente a la confección de trajes.

Con la revolución industrial y la expansión de una clase media con poder adquisitivo para gastar en lo que antes sólo estaba reservado a las clases acaudaladas, se desarrolla también el potencial comercial del maniquí que, en la década de 1880, coincidiendo además con la implantación del alumbrado público por electricidad en las más importantes capitales del mundo occidental, empezó a apoderarse de los escaparates de las tiendas de ropa al por menor para mostrar la última moda. Con anterioridad, hacia 1850, un profesor parisino, Lavigne, fundó la primera empresa que producía maniqués con un tronco completo. Un aplicado discípulo suyo, el escultor belga Frédéric Stockman que aprendió de Lavigne a conseguir el color carne y la superficie de percalina de sus bustos, incorporó a sus creaciones la articulación de la cadera y de la rodilla. Mediante un proceso de modelado por separado (por un lado, él ejecutaba el modelado del torso a partir de modelos vivos y por otro encargaba las cabezas a distintos fabricantes de máscaras) Stockman creó junto a su hijo una industria que a finales del siglo XIX producía más de un millón de figuras completas a tamaño natural.

Se trataba, en un principio, de maniqués de cera, madera y tela gruesa, modelados con cartón maché y rellenos de serrín, que se mantenían de pie gracias a un soporte metálico. Eran, en consecuencia, objetos caros, pesados y de difícil mantenimiento, pero debido a su flexibilidad y a sus muchas mejoras, empezaban ya a tener carácter. Tuvieron una enorme repercusión, por su aspecto imponente, las figuras de cera con cabello humano y ojos de cristal, articulaciones en cuello, cintura, cadera, brazos y muñecas, que fueron expuestas engalanadas con una espectacular bisutería en la Exposición de París de 1894. Podríamos afirmar que es a partir de ese momento cuando el proceso se invierte, es decir, en vez de adaptar el maniquí al estilo concreto, será al contrario: “cada maniquí femenino, maquillado y peinado, poseía una personalidad duradera a la que los trajes y accesorios debían adaptarse” (Schwartz 1998: 102).

Sin embargo, el creciente interés por la moda propició que a principios del siglo XX el maniquí fuese uno de los indiscutibles protagonistas de la incipiente industria del *visual merchandising*. Así mismo, con la implantación de los grandes almacenes y sus escaparates, visitados y admirados por la multitud, se empieza a desarrollar una pequeña revolución artística en la concepción del maniquí, que pasará de ser un simple soporte para mostrar la mercancía, a adoptar una forma más realista tanto en las facciones como en su actitud, en su personalidad. Un realismo que se agudiza con la Primera Guerra Mundial, pues supuso una revolución en la ropa de las mujeres, que se hizo más práctica, fluida y más flexible, conforme además al nuevo culto a la perfección de las formas del cuerpo, partidario del peso ideal y contrario al exceso de grasa. Y el maniquí femenino pasó a representar esa perfección, “con sus formas perfectamente delimitadas, su estructura infatigable, su cuerpo en consonancia con la moda y con el medio” (Schwartz 1998: 102).

Ahora bien, el verdadero realismo llegará al mundo de maniquí en la década de 1930 de la mano de Lester Gaba, un escultor que creó para un centro comercial de Nueva York seis figuras de escayola, de asombrosa precisión y calidad, que se conocen con el nombre de

“Gaba girls” (las chicas Gaba). Cada una con su nombre, fueron presentadas a la alta sociedad neoyorquina elegantemente vestidas y enjoyadas con motivo de una fiesta en un prestigioso hotel³. A partir de ese momento, su popularidad se extendió sobremanera (todas las tiendas exponían las chicas Gaba o sus imitaciones), acrecentada por la excéntrica costumbre del escultor de pasearse con una de ellas, en concreto la maniquí Cynthia (a veces con un cigarrillo en la mano) por los lugares más concurridos (la ópera, conocidos clubes como el Stork Club, etc.) de la gran urbe norteamericana. Este artista estadounidense cuidó hasta el mínimo detalle sus escultóricos maniqués y, por ello, podemos considerar a las “Gaba Girls”, en su momento y durante varias décadas, como la cumbre del hiperrealismo de los maniqués. Por otra parte, no hay que olvidar que la maniquí femenina será una de las ficciones que se incorpore con más brío al movimiento artístico surrealista protagonizando, sobre todo, el lado onírico, el de los sueños. En 1938, en la Exposición Internacional sobre el Surrealismo en París se exponían maniqués femeninos vestidos por André Masson, Max Ernst, Marcel Duchamp, Jean Arpa, Yves Tanguy, Man Ray, Hans Bellmer y Joan Miró (Rubin 1985: 63-64)⁴. Así pues, en pleno auge del movimiento surrealista, con Marcel Duchamp revolucionando el mundo del arte y André Bretón difundiendo su manifiesto surrealista, “la maniquí femenina se convertía en arte” (Schwartz 1998: 106).

En 1925, en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas de París se exhibía un modelo de maniquí modelada haciendo caso omiso a los modelos vivos

3) Su popularidad fue tan relevante que parece ser que incluso Cartier y Tiffany llegaron a prestarles sus joyas y una de ellas, Cynthia, fue portada de la revista *Life*.

4) En esa misma exposición Dalí exhibió su obra “El taxi lluvioso”, donde aparecía un maniquí en el asiento de atrás de un coche con el pelo lleno de caracoles. Además, es conocido que Dalí se describió a sí mismo como el doble (una especie de maniquí) de su hermano, que murió antes de que él naciera y con el que compartía incluso el nombre: “Mi hermano y yo nos parecíamos como dos gotas de agua, pero desprendíamos reflejos diferentes” (Dalí 2003: 243). En parecidos términos se expresa en Dalí 2003b: 274-275.

y basándose, en cambio, en los dibujos de moda que ilustraban las revistas con cuerpos alargados de mujeres en actitudes poco convencionales, muy cercana al estilo *Art déco*. La satisfacción por los nuevos resultados era palpable en el mundo de la industria del maniquí como expresaban los socios de la firma Stockman, por un lado, el empresario Victor-Napoleón Siègel (“Las viejas maniqués de cera eran demasiado realistas para responder a la forma abstracta asumida por la arquitectura y la decoración”) y, por otro, el artista André Vigneau (“Lo sorprendente es que ahora que el maniquí no es una copia exacta de la naturaleza, tiene más vida”). Y continuando con el mundo de la empresa que se había dado cita en el evento parisino, Pierre Imans señalaba en el catálogo de su colección: “Las reproducciones fotográficas de nuestros catálogos captan sólo de forma imperfecta la impresión que causa el ver a nuestras maniqués en carne y hueso”, una impresión que provenía de la intensidad que desprendían las figuras altamente estilizadas, que respondían al ideal corporal de la mujer moderna.

Tras la escasez y los sombríos escaparates de la Segunda Guerra Mundial, se produce el verdadero renacimiento del maniquí debido al uso en los años 50 de nuevos materiales, fundamentalmente plástico, y la producción industrial a partir de los años 60. En 1944, Maury Wolf cansado de la poca calidad formal, la escasa resistencia de sus maniqués de papel maché y de la huería expresividad de los maniqués europeos con cabezas de cera y ojos de cristal, se lanzó a la elaboración de vívidas figuras hechas de plástico. Y si bien al principio fue un éxito, rápidamente tuvieron que perfeccionar el material ante el rápido deterioro cromático del plástico, pasando a usar una resina de poliéster. Además, un paso adelante a tener muy en cuenta partió de la diseñadora neoyorquina Cora Scovill y la escultora Lilian Greneker que recompusieron y reconstituyeron la maniquí femenina para que ganara en expresividad y se adaptara de manera más convincente al espíritu atlético de la nueva mujer de la posguerra. Para ello seleccionaron los rostros de sus maniqués de famosas actrices de cine favoreciendo su manipulación al hacerlas más ligeras y esbeltas, marcando el final de la era de los maniqués de

cera y su variedad de tamaños corporales, pasando a fabricar cuerpos más delgados y altos, pero también menos personales. A todo ello contribuyó, sin duda, la revolución que supuso las conquistas sociales del movimiento feminista, por lo que también la industria del maniquí reflejará estos cambios poniendo en los escaparates a una mujer activa, enérgica, posando informalmente y segura de sí misma. Durante los años 70 el panorama se vuelve más variopinto, con la introducción de maniqués con caracteres latinos y de raza negra y asiática, fiel reflejo del aumento de la mezcla étnica en la sociedad urbana, fundamentalmente.

Hoy día además, gracias a los avances tecnológicos, con la incorporación de materiales de última generación como la fibra de vidrio, vinilos de alta tecnología, cristal o cerámica, los artistas pueden materializar cualquier diseño imaginable, por lo que la creatividad en este ámbito no conocerá límites, llegando incluso al campo de la abstracción reforzada con materiales novedosos como el cromo y el aluminio. La moda se ha ido haciendo más cosmopolita y el escultor y el fabricante de maniqués han ampliado también su catálogo y su creatividad tratando de reflejar el universo femenino, más heterogéneo (incluso camaleónico) y relajado, de la mujer y de la sociedad actual. Es ahí donde irrumpe el genio de la diseñadora Adel Rootstein, que defiende que las maniqués “deberían parecer gente de verdad con caras de verdad, incluso con sus defectos”. Con ella y su floreciente empresa llegará la gran revolución en esta industria con maniqués de poses inéditas hasta el momento, como las de Twiggy o Helenka, ésta última representada incluso bailando en una discoteca.

En la actualidad se han superado los viejos cánones de esta industria, por lo que se puede afirmar que, en realidad, todo vale. Paseando por las zonas y los centros comerciales de cualquier ciudad del mundo industrializado encontramos los escaparates llenos de maniqués de colores diferentes, sin cabeza o marcadamente abstractos. Ya no existe un “ideal”, probablemente porque ya no hay un consenso sobre una visión ideal de la belleza. Como señalan algunos críticos, “los maniqués han firmado un contrato faustiano:

vidas más cortas contra mayor personalidad” (Schwartz 1998: 109). Presionados por las exigencias de una sociedad que basa su vitalidad en un cambio constante de tendencias, los fabricantes introducen nuevos estilos de maniqués con una asiduidad antes desconocida, debido no tanto a las novedades casi vertiginosas del mundo de la moda, cuanto a las fuertes imposiciones sociales que se derivan de las nuevas prácticas en medicina (fundamentalmente en dietas y cirugía estética) que transforman el cuerpo de la mujer, y las cambiantes tendencias en el disfrute del ocio, la moda y el arte. Puesto que la función primordial del maniquí femenino es la de captar la atención del cliente, “sin el cuerpo adecuado para llevar la ropa, un maniquí no sirve para nada”. (Schwartz 1998: 110).

Lo que parece indudable es que gracias al vínculo, casi indisoluble, entre los maniqués y el diseño de moda, no deja de ser sorprendente y fascinante comprobar con qué fidelidad estos “muñecos” nos han sabido mostrar la evolución de nuestra historia cultural e incluso de nuestra civilización. El maniquí, un armazón escultórico de la figura del cuerpo humano que se usa para probar, arreglar o exhibir ropa y las nuevas tendencias de la moda, se caracteriza por su constante clonación. Sabemos que el maniquí se remonta a tiempos antiguos, al origen mismo de las religiones, en que el hombre opta por buscar refugio en un objeto inanimado representado en una figura humana. En la actualidad, existen diferentes tipologías de maniqués, con distintos tamaños y proporciones. Asimismo, pueden representar sólo una parte del cuerpo humano: cabeza, busto, tronco, piernas, manos, brazos, etc. Además, a veces los maniqués reflejan edades diferentes, desde adultos a jóvenes, niños e incluso bebés. Por otra parte, la creciente personalización de los maniqués ha hecho que los mismos creadores o fabricantes llamen a su obra por un nombre propio o por el que realmente poseen si se trata del retrato de una persona concreta. Han evolucionado desde la simple y estática muñeca de tamaño natural a los modelos ágiles, que reflejan los ideales de la belleza femenina. En este sentido, los maniqués encarnan las contradicciones del proceso mediante el cual las sociedades modernas deshumanizan la labor

de los productos que ensalzan, y luego celebran la individualidad “hecha a medida” que el trabajo de la fábrica y los productos hechos en masa hacen posible. Por ello la importancia del maniquí de escaparate reside en que, a través de su representatividad de la mujer moderna por su demostrada capacidad de lucir la ropa de moda, se ha convertido en “una enorme autoridad cultural” (Schwartz 1998: 100).

Acierta Camille Paglia en su inteligente disección de la historia de la estética occidental cuando describe a Nefertiti como el primer maniquí de la historia. La civilización egipcia sería, según la estudiosa norteamericana, la convergencia perfecta de nuestra tendencia dionisiaca (ligada al placer, al caos, a las fuerzas ocultas que nos atraen hacia la naturaleza) con nuestra tendencia apolínea (el orden, la geometría, el control: nuestra lucha desesperada contra la naturaleza dominante). Nefertiti, en este fértil entorno, representa la victoria de la racionalidad. Con su cabeza hiperdesarrollada y sus facciones trazadas a escuadra y compás, establece el criterio de la perfección:

Nefertiti es la ritualización de la personalidad occidental, una *cosa* aerodinámica (...) su cara es la de una maniquí, estática, afectada, oferente (...) De ser un modelo de estudio, el busto de Nefertiti se equipararía a los maniqués de una sastrería londinense. En cuanto que reina y maniquí, Nefertiti está constantemente expuesta y encerrada; es al mismo tiempo un rostro y una máscara (...) su perfección es sólo para la exhibición (Paglia 2006: 122)

Efectivamente, es sorprendente lo mucho que este mítico busto nos recuerda a los maniqués que habitan hoy los escaparates:

Antecedente al andrógino *Dux de Venecia* de Bellini, a los bustos-relicario de plata napolitanos, a los figurines de los años cincuenta, con mujeres sonrientes, sin brazos, vestidas con elegantes trajes de noche (...) Con su sonrisa acogedora y misteriosa, Nefertiti es la personalidad occidental en cautiverio ritual. Exquisita y artificial, es la imagen creada y

atrapada para siempre en el radiante marco apolíneo que la inmoviliza (Paglia 2006: 123-124).

Como escribe Paglia: “El rostro de Nefertiti es el sol de la conciencia alzándose en el horizonte, el marco o la cuadrícula matemática de la victoria del hombre sobre la naturaleza. La *cosificación* idólatra del arte occidental es un hurto a la autoridad de la madre naturaleza” (Paglia 2006: 122)⁵.

Para Paglia, los egipcios inventaron la elegancia: “La elegancia es reducción, simplificación, condensación. La elegancia es la abstracción cultivada” (Paglia 2006: 110-111). De hecho, la cultura egipcia es pionera en reivindicar la belleza de los pechos pequeños (“El pecho en cuanto que adorno vernal, juvenil, más que como saco de leche elástico; el contorno más que el volumen”, Paglia 2006: 109) y fue la primera cultura que, en cierto modo, canonizó la belleza femenina al traspasar el valor de la hembra (fecunda, maternal) a la *fémica*, inventando la feminidad y su erotismo artístico, como ocurre, por ejemplo, a la hora de sintetizar la vestimenta de las mujeres aristocráticas en una túnica de lino que se ciñe al cuerpo de forma sinuosa. De la misma manera se acomete la representación de la reina: “Nefertiti es la hembra convertida en matemáticas, la hembra sublimada por el procedimiento de endurecerla y concretarla” (Paglia 2006: 121) . Así pues, en el arte egipcio, más complejo y conceptual de lo que tradicionalmente se reconoce, se encuentra la fuente del clasicismo grecorromano: claridad, orden, proporción y armonía.

En el arte, un retrato es la representación de la figura humana (principalmente el rostro), de manera tridimensional, cuando es una escultura, o en dos dimensiones, si es dibujo, pintura o fotografía. Dicho de otro modo, un retrato (del latín *retractus*) es la manera

5) Señala Paglia además que buscando fotos de la reina egipcia en internet, descubrió un blog de cirugía estética, donde el profesor Philip Levy ofrecía, a cambio de una pequeña inyección de botox, revivir en tu propio rostro la belleza ideal de Nefertiti. Y es que los maniqués revelan, de alguna forma, lo que siempre quisimos ser.

de plasmar plásticamente la efigie principalmente de una persona. Desde los egipcios hasta nuestros días, la historia del arte da fe de la variedad de esta manifestación en la adopción de técnicas y materiales, llevados a cabo en todas las tendencias, y de su evolución, desde los trabajos minuciosos, perfeccionistas, meticulosos y objetivos de la mejor tradición artística, hasta los más distorsionados e iconoclastas de las vanguardias. El retrato se centra principalmente en el rostro y las peculiaridades expresivas del retratado, intentando mostrar la semejanza, personalidad e incluso el estado de ánimo de la persona. Por esta razón, en fotografía un retrato no es generalmente una simple foto, sino una imagen compuesta de la persona en una posición quieta. Y es aquí donde nuestro análisis entronca con la idea de los creadores de maniqués a la hora de buscar el modelo que se desea retratar, es decir, el porqué una mujer es elegida como icono. En este sentido, a la hora de escoger a una modelo para ser retratada, la empresa se basa en las peculiaridades que la hacen especial, diferente o significativa, que la hace, en definitiva, “identificable”, en alguno de los casos, con el resto de las mujeres que la verán en el escaparate y se verán identificadas. Los retratos cumplen diferentes funciones. Y en el mundo del maniquí son el fiel reflejo de la moda y, por lo tanto, de la tendencia.

1.2. Adel Rootstein

En las manos de Adel Rootstein los maniqués dejaron de ser un trozo de yeso para convertirse en auténticas creaciones escultóricas que con el paso del tiempo han demostrado poseer la intemporalidad que caracteriza a las obras de arte. Esta artista de origen surafricano que fundó con su marido, el diseñador industrial Richard Hopkins, la empresa de maniqués más influyente de las últimas décadas llegó a decir: “No he tenido hijos, pero tengo centenares de ellos hechos de fibra de vidrio”.

Adel Rootstein (Warmbaths, Suráfrica, 1930 – Londres, 1992) fue pionera en el campo de la moda al elevar al maniquí, por su indudable maestría, a un nuevo nivel estético y comercial. Su toque personal, que hizo de su firma un referente del comercio

internacional, consistió en la producción de maniqués hechos a mano y realizados en fibra de vidrio. Ahora bien, su enorme reputación y su éxito se deben en gran medida a su enorme talento como observadora de la evolución estética de la mujer y su habilidad para pronosticar tendencias, puesto que supo buscar la cara y la figura femenina nuevas con una antelación reveladora. Ejemplo de ello son las maniqués en las que reprodujo a Sandie Shaw antes del éxito discográfico que supuso su canción “Marionetas en la cuerda” o a Joan Collins antes de la repercusión mundial de la serie televisiva “Dinastía”. Todo esto, unido a la maestría escultórica de sus productos, ha hecho que sus maniqués sean ahora codiciadas piezas de coleccionista, que han llegado a exponerse como tales en importantes museos británicos, como el de la Moda de Bath y el Victoria and Albert de Londres.

Rootstein se trasladó a Londres a la edad de 21 años para trabajar como escaparata para el minorista de moda Aquascutum, el lugar ideal no sólo para iniciar, sino también para consolidar, su pasión por el mundo de la moda, o más específicamente por el teatro visual que subyace a su presencia en los desfiles, en el almacén y en el taller. El viaje de Rootstein comenzó a finales de 1950 y principios de 1960, en el momento en que la industria mundial de la moda empezaba a desarrollar, desde Londres, la voracidad de su nueva propuesta empresarial, que recogía además los frutos maduros de la creatividad de jóvenes estrellas rebeldes y carismáticas que residían en la capital británica. El dominio de la alta costura, que parecía insuperable, estaba siendo cuestionado por la audacia de las propuestas de nuevos diseñadores como Mary Quant y Jean Muir, por lo que las convenciones estrictas de la élite de la moda no tardarían en ser sustituidas por un nuevo conjunto de reglas basadas en el dinamismo y la energía de la juventud.

Consciente del vacío existente entre el emocionante mundo de la moda y la comercialización minorista de la misma, Adel Rootstein entendió que el escaparate era el medio ideal por el que transcribir de manera excitante y vital a todas las capas sociales la nueva vorágine del diseño textil. Ella, que en sus comienzos había

utilizando recursos domésticos para montar las escenografías de sus escaparates, recurre ahora al escultor John Taylor para la realización de sus maniqués. Para Rootstein, la promesa de salvaguardar la calidad de sus productos como uno de los conductos irrenunciables para canalizar la extraordinaria demanda de moda es una especie de declaración artística que, en su caso, llegará a ser comunicada a una escala comercial enorme al contar con una gran audiencia. En su visión teatral del fenómeno, la música, el cine y la moda quedaban ahora inextricablemente vinculados.

El primer maniquí producto del tándem Rootstein y Taylor fue “Imogen”. Basado en un modelo esbelta y exótica, proyectaba una serie de características que apartaba a Rootstein de sus competidores, a “Imogen” seguirían poco después una serie de maniqués basados en modelos hasta ese momento desconocidos como Jill Kennington, Patti Boyd y la cantante Sandie Shaw, lo que venía a demostrar su habilidad para detectar talentos cuando aún estaba en sus etapas incipientes. Tras el enorme éxito de su maniquí Twiggy, otra pieza clave de las primeras creaciones femeninas fue el bellísimo maniquí “Donyale Luna”, una diosa con estilo propio de proporciones casi míticas, basado en la primera supermodelo negra afroamericana de reconocimiento internacional, una auténtica musa para directores de cine como Fellini y Warhol.

En la década de 1970 Rootstein inició una política de reproducción de maniqués basados en modelos que poseían un encanto único, con un fuerte magnetismo y un aspecto de indiscutible significado cultural. En la década de la liberación, cuando el *look* va desde la hippy amante de la naturaleza a la sofisticación renovada y seductora de la Rive Gauche, o al glamour ostentoso de la discoteca Studio 54, sus musas ya no tenían por qué proceder del fondo de los modelados convencionales y, en consecuencia, las posibilidades eran infinitas. En un estado de esquizofrenia cultural sin precedentes, los maniqués, desde la óptica de Rootstein, simplemente tenían que servir de embajadores de una época, a la que, de alguna manera, también pertenecían. En este sentido, colecciones como “Los aristócratas”, “Los hombres de hoy” (que incluía un maniquí

del fotógrafo Patrick Lichfield) y “Actores” se convirtieron en el reflejo del cambiante panorama de la cultura popular y del gusto en general. En este periodo destacan los maniqués basados en los modelos Marie Helvin, entonces novia del fotógrafo de moda David Bailey, la japonesa Sayoko y la famosa Pat Cleveland, todas modelos de gran éxito, cuyo factor común será su singularidad y su exotismo, algo que será siempre el distintivo de Adel Rootstein en una industria con un apetito voraz por lo nuevo y lo diferente.

En este sentido, sus maniqués, que reproducen figuras de modelos reales, actuarán además como barómetros culturales y económicos de su época. En los ochenta, una década caracterizada por la necesidad de huir del ambiente sombrío impuesto por la recesión económica, los maniqués de Rootstein fueron investidos con el glamour de Hollywood. La década de 1980 se caracterizó por la sed de glamour como una forma de escapismo de la recesión económica y en consecuencia los patrones sobre los que esculpir los maniqués debían reproducir una actitud hedonista, como un desafío a la tristeza del periodo de crisis. En los últimos años, Rootstein optó por una mezcla ecléctica de los modelos profesionales, como Yasmin Le Bon, y maniqués de hombres (especialmente los tipos de hombre cuidado y de complexión atlética), como respuesta al interés masculino por el mundo de la moda. En ese periodo, Rootstein lanzó la serie de maniqués “Rave” (las más exitosas series anteriores habían sido “Heroes”, “Boys Body” y “Lady Long Legs”), que se inspira en la moda del mundo de las grandes fiestas y eventos que representaba en esa época la gran anfitriona del mundo de la frivolidad, Susanne Bartsch. “Es el cambio más grande desde los años sesenta”, dijo Rootstein. “Una vez más, la atención se centra en la escenificación de la huida de la crisis y la diversión”. Las modelos para sus nuevas piezas tomaron como inspiración a la glamurosa actriz Joan Collins y a la curvilínea Dianne Brill, mientras que las figuras masculinas reproducían un físico musculoso y tonificado.

En efecto, uno de los maniqués más exitosos de Rootstein en ese período fue el basado en Dianne Brill, modelo para la alta costura del diseñador Thierry Mugler y musa de la glamurosa

sociedad neoyorkina. Su figura sinuosa y sus medidas 95-60-95 fueron reproducidas por Rootstein recibiendo las consiguientes críticas por la poca convencionalidad de la belleza representada por el maniquí, algo, por otra parte, típico de sus creaciones. En cambio, ese era su fuerte: su capacidad de reproducir en fibra de vidrio el canon estético e incluso espiritual de una época concreta. La clave de este proceso creativo era su artista John Taylor, quien esculpió en arcilla y pasó después al molde de yeso modelos como Joanna Lumley, Susan Hampshire, Patrick Lichfield y Simon Ward. Con la llegada de la estabilidad económica a comienzos de la década de 1990 se produce un viraje hacia una renovada neutralidad, lejos de la decadencia y el exhibicionismo de años anteriores. Conforme se empezaba a ver la luz de la recuperación económica, se optó por la reproducción de figuras basadas en personas cotidianas, lejos de la mirada ausente de las modelos: “De repente hemos modelado nuestros maniqués basándonos en nuestra recepcionista y en los trabajadores del taller mecánico”, dijo Michael Southgate, director creativo de Rootstein.

Uno de los factores determinantes del trabajo de Adel Rootstein es su apuesta por la diversidad cultural. De ahí la vigencia de sus piezas, como la cotizadas Yasmin Le Bon, Bick Susie y Dianne de Witt y la vitalidad de muchas de sus colecciones posteriores como “Rave”, “Nómadas” y “Compañeros” (una colección basada en el estilo de la calle, que canaliza magistralmente el espíritu de la estética *grunge*), desde las que continuó hablando de la liberación de una nueva generación más joven⁶.

En Rootstein hay que admirar no sólo el prestigio de sus creaciones, sino también su filosofía de la moda, que se basa en un refinado olfato comercial para detectar tendencias (“Nuestro éxito

6) El 20 de septiembre de 1992, Adel Rootstein falleció, pero su legado continuó a través del trabajo de fieles colaboradores como Michael Southgate y Kevin Arpino, por lo que la empresa Rootstein sigue produciendo colecciones igualmente en sintonía con los gustos cambiantes de la moda, como Girl Thing, Divas Drama, y proponiendo iconos modernos como Erin O'Connor, Agyness Deyn, Jade Parfitt y Coco Rocha.

radica en que el producto hace lo que tiene que hacer para vender ropa”) y por encima de todo, en la importancia que concedió al escaparate como escenario con el que suplir la distancia existencial entre lo que reproducían las fotografías de las revistas de moda internacionales y la gente de la calle: “Nuestro objetivo” aclaró en una entrevista “es tener una visión teatral de la vida real”.

2. VISUAL MERCHANDISING

De ahí la importancia del escaparatismo, a cuyo desarrollo ha contribuido, sin duda, el maniquí y su imparable evolución. Todo empezó en la década de 1840, con la nueva dimensión que adquirió la actividad comercial con la aparición de una nueva tecnología industrial que posibilitaba la fabricación de lunas de vidrio de gran tamaño. De esta manera, los almacenes empezaron una imparable carrera hacia el desarrollo del escaparatismo, un arte que alcanzó dimensiones espectaculares⁷, ya que muchos comerciantes concebían sus escaparates como verdaderos escenarios, “algunos de ellos tan teatrales como un espectáculo de Broadway” (Morgan 2008: 11).

Evidentemente, el fenómeno del escaparatismo nace de la mano de la creación de los grandes almacenes, establecimientos relativamente recientes que se inauguraron en París en 1852 con “Le Bon Marché” de Aristide Boucicaut⁸. Los estudios que existen al respecto no se ponen de acuerdo a la hora de concretar cuál fue el comercio o la galería que inauguró el fértil campo del escaparatismo teatral o artístico, si bien parecen coincidir en el papel preponderante

7) De hecho, casi todos los grandes almacenes han pedido en algún momento la colaboración de conocidos diseñadores y artistas para atraer las miradas con vistosos proyectos, iniciando así el procedimiento mediante el cual la mercancía ha llegado en ocasiones a convertirse en una obra de arte.

8) Este nuevo concepto de galería comercial se extendió rápidamente a Estados Unidos, donde se abrieron importantes y célebres almacenes que, en su mayoría, siguen funcionando hoy día: Macy’s en Nueva York en 1858, Marshall Field’s en Chicago en 1865, Bloomingdale’s en Nueva York en 1872 y Wanamaker’s en Filadelfia en 1876.

que en este desarrollo jugó el empresario norteamericano Gordon Selfridge, quien tuvo la iniciativa de llevar el concepto de galería comercial –y con él, el lenguaje del *visual merchandising*– al Londres de la época eduardiana. Conocía perfectamente el funcionamiento de este tipo de establecimientos, pues había sido director general de los lujosos almacenes Marshall Field’s de Chicago y tenía la intención de poner en práctica sus amplios conocimientos comerciales abriendo una espectacular galería comercial en Londres. El 15 de marzo de 1909, los londinenses asistieron a la presentación del nuevo gran almacén que con el nombre de su creador se convertirá en el punto de referencia del comercio británico. Llamaban la atención sus nuevas prácticas comerciales basadas en una revolución del *visual merchandising*, como por ejemplo, “iluminar los escaparates cuando se hacía de noche e incluso cuando la tienda estaba cerrada, para que el público pudiese contemplar la presentación de los productos al regresar a casa después de asistir al teatro” (Morgan 2008: 13).

Durante las primeras décadas del siglo XX, concretamente tras el final de la Primera Guerra mundial, los artistas plásticos comienzan a implicarse en esta nueva actividad aplicando su talento al desarrollo del escaparatismo, por lo que podemos afirmar que en la década de 1920 se da ya una colaboración fructífera entre el mundo del arte y el de la moda. Por supuesto, fue la capital francesa, que en esos años era un hervidero de jóvenes y prometedores artistas, la que lideró esta iniciativa. Se trataba además de una respuesta a la frustración de que sus obras sólo fuesen apreciadas por una élite cultural muy reducida, por lo que ansiaban poder ser contemplados asimismo por un público más amplio. De esta manera, los grandes almacenes parisinos exhibían escenografías inspiradas en el *Art déco* y los diseñadores de moda encontraron una pasarela estática, pero igualmente viva y estimulante, donde dar a conocer sus creaciones. Ahora bien, esta colaboración no siempre dio sus frutos y a veces el genio del artista superaba cualquier expectativa. Es lo que ocurrió años más tarde, en la década de 1930 con Salvador Dalí, que en esa época abrazaba efusivamente la estética surrealista. El artista catalán inició el escaparatismo artístico en Estados Unidos con la creación

de dos escaparates, que tituló con el nombre de “Narciso”, para la tienda Bonwit Teller de Nueva York, desencadenando tal escándalo que sus montajes fueron retirados tras recibir un aluvión de quejas⁹. Sin embargo, el fracaso de Dalí no impidió que otros artistas en ciernes empezaran sus carreras como escaparatistas. Andy Warhol empezó en las tiendas de Nueva York cuando aún iba a la universidad; Jaspers Johns, James Rosenquist y Robert Rauschenberg trabajaron en este campo en la década de 1950 (Morgan 2008: 14).

En todo este proceso, el maniquí ha sido el gran protagonista y ha sabido aguantar y responder a las nuevas estrategias comerciales¹⁰. Lo explica muy bien Kevin Arpino de la prestigiosa empresa de maniqués Rootstein:

En la década de 1980 muchas tiendas dejaban sus escaparates casi desnudos para que los compradores pudieran ver el establecimiento desde la calle. Los maniqués que hasta aquel momento se habían contemplado sólo a través de un vidrio de repente eran minuciosamente examinados desde el interior de las tiendas; fue preciso depurar su peinado y maquillaje. También se descubrió el potencial de utilizar el maniquí en las presentaciones interiores; se utilizaron torsos sin cabeza pintados de blanco delante de paredes del mismo tono para que la ropa destacara y los maniqués se integraron en el diseño y la distribución del local. Los maniqués más llamativos permanecieron en el escaparate (Morgan 2008: 184).

En cambio, en la década de 1990 el maniquí conoció un breve declive en su experimentada carrera comercial. Con el desarrollo de las nuevas tecnologías y la aparición arrolladora de las grandes marcas de moda como Valentino, Prada, Armani o

9) Además parece ser que el día de la presentación fue también muy problemático, pues la dirección de la tienda cambió algunos elementos sin avisar a su autor, lo que provocó el enfado enorme de Dalí que protagonizó un pequeño altercado y fue incluso detenido durante unas horas (Dalí 2003b: 732).

10) Véase Diamond (2007).

Gucci (con la consiguiente proliferación de comercios propios y franquicias), que contaban además con un holgado presupuesto destinado al marketing de la firma, la concepción del escaparate cambió radicalmente, decantándose por la vertiente publicitaria. En un principio, estas nuevas prácticas relegaron al maniquí a un papel secundario o significó su supresión a favor de enormes fotografías de conocidas y deseadas modelos de la pasarela internacional. Superada la fiebre tecnológica de los inicios (donde con frecuencia se proyectaban también desfiles de moda en enormes pantallas de televisión) el maniquí, lejos de quedar obsoleto, ha vuelto a ser recuperado en los escaparates de las tiendas de moda, pues las grandes cadenas comerciales reconocen que es la mejor opción para exponer las últimas tendencias de forma similar en todos sus establecimientos¹¹. Y parece seguro que en el siglo XXI el escaparatismo y el *visual merchandiser* serán sectores primordiales del comercio futuro, pues sigue siendo una herramienta muy eficaz para atraer y retener la atención de una clientela que, cada vez con más convicción, encuentra en la compra por internet una mayor comodidad y un precio más competitivo¹².

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Inmersos en la revolución comercial del mundo de la moda desde los inicios del siglo XX, los maniqués, ya desde sus primeros pasos evolutivos, como si se tratara de la mismísima evolución humana, han intentado ser una representación, lo más fidedigna posible, de la mujer del momento. Una tarea difícil, porque, entre otras cosas, la mujer está cambiando continuamente, evolucionando, avanzando en su liberación. Y el maniquí, en la medida de lo posible, le ha seguido los pasos de manera más o menos explícita, ayudado por

11) Ejemplo de esta política es “la cadena española Zara que utiliza técnicas de escaparatismo tradicionales, y sus innovadores escaparates y su inteligente estilismo están situados al nivel de las principales marcas de lujo” (Morgan 2008: 15).

12) Véase Diamond (2008).

la adopción de nuevos materiales, menos toscos, más naturalistas, y la pericia artística de una industria que muy pronto incorporó a su plantilla a magistrales escultores. Del tronco de mimbre se pasó a una estructura con cabeza y extremidades de madera y de alambre, de cartón o de papel maché recubiertos de cera moldeable hasta la versatilidad, realismo y economía de los materiales actuales, todo ello impulsado por el absoluto protagonismo del maniquí en la incipiente industria del *visual merchandising* que tiene como eje central el escaparatismo.

Si aceptamos que el mecanismo de percepción al que nos ha acostumbrado la sociedad de consumo nos lleva a entender la funcionalidad de los objetos con una sola mirada, tenemos que admitir que, en cierto sentido, la función original del maniquí es mostrar el ideal del hombre, un ideal ficticio que se basa primordialmente en la búsqueda del estereotipo de belleza y que, por tanto, hace, entre otras cosas, que un importante porcentaje de personas se vean excluidas de este patrón ideal. Estos prototipos de belleza surgen espoleados por la sociedad de consumo y la fuerte competencia del mercado de la moda, donde la imagen lo es todo a la hora de obtener beneficios. Ahora bien, si, por una parte, el gran “defecto” del maniquí es que es un objeto (que representa idealmente a las personas, pero un objeto inerte), también es cierto que, por otra, su conseguido realismo puede llegar a confundir o a cambiar su percepción de objeto inanimado, puesto que muchos de ellos pueden llegar a expresar sentimientos e incluso a adoptar una o varias personalidades. Helmut Newton uno de los fotógrafos más importantes del siglo XX, y uno de los artistas más influyentes en la tradición fotográfica del desnudo y figura indispensable en la fotografía artística actual, ha sabido trascender magistralmente las imágenes con una profunda vocación filosófica que entronca además con las corrientes de pensamiento de su época. Una de las grandes controversias que Newton generó con sus fotografías tuvo como protagonista la serie *Dummies* (Maniqués), publicada en las revistas francesas *Vogue* y *Oui*, en donde se mostraban maniqués de escaparate en poses sexualizadas. Estableciendo paralelismos con

las modelos que posaban junto a ellos, los maniqués de Newton parecen seres humanos en poses provocadoras y de gran erotismo; otras veces son las modelos las que adoptan las poses hieráticas y la inexpresividad propias de un maniquí hasta el punto de que, en un primer vistazo, apenas se distingue la modelo del muñeco. El objetivo, absolutamente conseguido, de Newton al situar los maniqués en uno u otro ámbito fue el de lograr que éstos desarrollaran rasgos y características personales. De este modo, como el mismo artista confesó:

Decidí utilizar maniqués de escaparate, a veces con un compañero humano al lado, pero casi siempre solos o en parejas. Algunos de estos maniqués desarrollaron rasgos totalmente personales, así que les puse nombre propio. La maniquí preferida de mi colección era “Georgette”, que además tenía un gran *sex-appeal*. Había otra a la que detestaba, y a la que bauticé como “The Idiot” por el gesto estúpido de su rostro (Newton 2000: 212).

Newton, como también otros muchos fotógrafos, ha sentido verdadera fascinación por los maniqués por la capacidad de estos seres inanimados de tomar vida en la obra de arte fotográfica confundiendo así al espectador: “A menudo las modelos parecen maniqués de escaparate y los maniqués, seres humanos (...) me gusta jugar con esta ambigüedad en mis fotos” (Newton 2006)¹³. Así pues, la “enorme autoridad cultural” del maniquí (Schwartz 1998: 100) surge precisamente de su capacidad de representatividad de la mujer de hoy, llegando a alcanzar un indudable protagonismo en la historia estética de nuestro tiempo. En este sentido, son ilustrativas las palabras de Paul Valéry contenidas en su libro (tan desconocido como brillante) de reflexión artística, *Piezas sobre arte*, cuando en el capítulo titulado “La conquista de la ubicuidad”, el poeta francés, con el espíritu visionario propio de los genios, escribe:

13) Estas y otras declaraciones están contenidas en el extracto de una conferencia pronunciada por el fotógrafo alemán en Austria en 1984 y recogidas ahora en la sección “Helmut Newton por Helmut Newton” (Newton 2006).

Se instituyeron nuestras Bellas Artes y se fijaron sus tipos y usos en tiempos bien distintos de los nuestros, por obra de los hombres cuyo poder de actuar sobre las cosas era insignificante frente al que hoy tenemos. Pero el pasmoso crecimiento de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que éstos alcanzan, y las ideas y costumbres que introducen, nos garantizan cambios próximos y muy hondos en la antigua industria de lo bello. En todo arte hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño, que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y el poder modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma del arte (Valéry 1999: 131).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DALÍ, Salvador, “La vida secreta de Salvador Dalí”, en Id. *Obra completa*, vol, I (edición y prólogo de Félix Fanés) Barcelona, Ediciones Destino-Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, pp. 233-923.

DALÍ, Salvador, “Confesiones inconfesables”(en colaboración con André Parinaud)”, en Id. *Obra completa*, vol, II (edición y prólogo de Montse Aguer) Barcelona, Ediciones Destino-Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, pp. 267-718.

DIAMOND, Jay, *Contemporary visual merchandising and environment design*, Upper Saddle River (New Jersey), Pearson Prentice Hall, 2007.

DIAMOND, Jay., *Retail buying*, Upper Saddle River (New Jersey), Pearson Prentice Hall, 2008.

MINGUET, Josep María (editor), *This is visual merchandising!*, Barcelona, Instituto Monsa de Ediciones, 2008.

MORGAN, Tony, *Visual Merchandising. Escaparates e interiores comerciales*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

NEWTON, Helmut, *Work* (edición de June Newton; prólogo de Françoise Marquet), Colonia, Taschen, 2000.

NEWTON, Helmut, *Helmut Newton* (introducción de Karl Lagerfeld), Barcelona, Lunewerg, 2006.

PAGLIA, Camille, *Sexual personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, Madrid, Valdemar, 2006.

PARROT, Nicole, *Mannequins*, París, Editions Colona, 1981.

RUBIN, William S., *Dada, surrealism, and their heritage*, New York, Museum of Modern Art, 1985.

SCHWARTZ, Hillel, *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, Madrid, Cátedra, 1998.

VALÉRY, Paul, *Piezas sobre el arte* (traducción de José Luis Arántegui), Madrid, Visor, 1999.

DOS MUJERES EN BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD: MARYSE CONDÉ Y TONI MORRISON

*Isabel María García Conesa - Centro Universitario de la
Defensa – UPCT*

*Antonio Daniel Juan Rubio - Centro Universitario de la
Defensa – UPCT*

INTRODUCCIÓN

La búsqueda para encontrar su propia identidad que les identifique y distinga es la fuerza impulsora de muchas de las obras tanto de la escritora francófona Maryse Condé como de la novelista estadounidense Toni Morrison, cuyos personajes con frecuencia se sitúan en África con el fin de averiguar y hallar sus más profundas raíces.

A menudo los personajes de ficción tanto de Condé como de Morrison representan las múltiples facetas que discurren tanto en las raíces africanas como en la diáspora de la América negra. Comprender dicha identidad no es sino el primer paso a la hora de poder entender mejor el sentido de unidad e identidad que caracteriza a sus gentes. Sin dicho sentido, según ellas, una comunidad no tiene ninguna identidad propia.

Lo que se pretende analizar en este artículo es la lucha de muchas mujeres negras y su resistencia en búsqueda de su propia identidad en las novelas “La Belle Créole” y “Moi, Tituba, sorcière Noire de Salem” de Maryse Condé y en “Beloved” y “The Bluest Eye” de Toni Morrison. La razón de la elección de estas novelas de ambas autoras es porque reflejan fielmente la opresión, en sus diversas formas, a la que se ven sometidas las personas de color, y muy especialmente las mujeres.

Intentaremos esclarecer los cambios asumidos en las condiciones de las mujeres negras en la actualidad, y cómo la discriminación y la desigualdad aún persisten bajo diversas formas y mantos. Asimismo hay que resaltar que la acción de las novelas a

estudio se establece en épocas diferentes para poder así reflejar las posibles semejanzas o diferencias en los cambios de la situación de la mujer negra a lo largo de la historia.

BIOGRAFÍAS COMO MUJERES Y ESCRITORAS.

II.1. Maryse Condé

Probablemente que Maryse Condé sea una de las figuras femeninas más brillantes de la literatura contemporánea en lengua francesa sea un hecho más o menos conocido a nivel mundial. Sin embargo, seguramente no será tan conocido el dato de que su verdadero nombre de pila sea Maryse Boucolon, y que adoptó el apellido Condé de su primer marido.

Con Maryse Condé sucede lo que con otros autores de habla francesa e inglesa del pequeño Caribe insular según afirma Leonardo Depestre. No son, en modo alguno, desconocidos en la lengua española pero tampoco son lo suficientemente conocidos.

Maryse Condé nació el 11 de febrero de 1937 en Pointe-à-Pitre en el departamento francés de Guadalupe. Su faceta profesional plural queda reflejada en el hecho de que sea considerada como narradora, ensayista, novelista, dramaturga, crítica literaria, así como profesora universitaria.

Condé fue la hija menor de una familia numerosa de 8 hermanos. Según cuenta ella misma, vivió una infancia feliz en su isla antillana natal donde siempre tuvo consciencia de ser una ciudadana francesa de pleno derecho. Su madre era profesora -lo que posteriormente determinaría su carrera profesional- y su padre regentaba una pequeña empresa de inversiones y préstamos que había fundado junto a un grupo de amigos.

Desde bien pequeña recibió una buena formación académica basada en los programas oficiales de enseñanza francesa, lo que pronto le permitió desarrollar su innata vocación humanística. Aunque Condé sólo tenía ocho años cuando escribió una obra de un acto dedicada a su madre, sus padres nunca la verían obtener el reconocimiento mundial como escritora.

Sus padres decidieron enviarla a París cuando tenía dieciséis años, conscientes de la brillantez que había alcanzado en sus estudios para que tuviese ocasión de completar su formación en los mejores centros de enseñanza. Así fue como concluyó los estudios de bachillerato en el prestigioso Lycée Fénélon de la capital gala donde posteriormente emprendió una brillante carrera universitaria en la Sorbona. En este centro cursó estudios superiores de literatura clásica a la par que perfeccionaba sus conocimientos de otras lenguas extranjeras europeas, y muy especialmente del inglés, lo que habría de serle muy útil en el futuro.

Fue curiosamente durante su primera estancia en suelo europeo cuando comenzó a darse cuenta de que el hecho de pertenecer a la raza negra le creaba algunas dificultades entre la población francesa a la que ella pertenecía, o creía pertenecer por derecho propio.

Cuando tenía veintitrés años contrajo matrimonio con el actor teatral Mamadou Condé en 1960, también de raza negra y originaria de Guinea, y de quien tomó su apellido por el que es mundialmente conocida. Maryse partió a continuación a África en compañía de su esposo y se afincaron durante algún tiempo en Guinea.

Es allí donde descubrió que sus costumbres, su vestimenta, su alimentación, sus creencias religiosas, en suma, todos los aspectos cotidianos que conformaban su carácter y su cultura no guardaban relación alguna con los de la mayor parte de los pobladores del país. De esto extrajo una lección que más tarde se convertiría en una de las ideas centrales de su obra literaria: la raza no es un factor esencial, pues lo que realmente define a un ser humano es la cultura a la que pertenece.

Durante los doce años que pasó en África, Maryse Condé tuvo ocasión de vivir in situ la problemática política y social de unas naciones que acababan de constituirse en estados independientes. No sólo conoció la miseria y las penosas condiciones de vida heredadas del colonialismo, sino también la corrupción y los abusos de la nueva

oligarquía local. Tomó buena cuenta de ello para transformarlo en material literario años después.

Allí conoció a algunas figuras políticas relevantes del continente africano tales como Kwane Nkrumah (líder de Ghana), Antonio Agostinho Neto (famoso líder nacionalista angoleño), o Amilcar Cabral (político y guerrillero de Guinea-Bissau). Incluso asistió a diversos encuentros que incluyeron a Malcolm X o a Ernesto “Che” Guevara entre sus oradores.

Entretanto, sobrevivió al día a día ejerciendo la docencia primero en la École Normale Supérieure de Conakry en Guinea (1960 – 1964), más tarde en el Institute of Language de Accra en Ghana (1966 - 1968), y finalmente, y antes de regresar al viejo continente, impartió también clases en el Lycée Charles de Gaulle de Senegal (1968 – 1972).

A partir de ese año se produjo un hecho substancial en la vida de Maryse Condé. Se divorció de su primer marido y con cuatro hijos a cargo suyo, decidió abandonar el continente negro y regresar a París en búsqueda de ayuda de la comunidad de emigrantes procedentes de los departamentos de Ultramar (Guadalupe y Martinica) debido a su precaria situación económica. Con la ayuda y asistencia de esta comunidad logró sacar adelante a su prole y producir sus primeras obras teatrales. Por entonces, retomó sus estudios universitarios y alcanzó el grado de doctora en literatura comparada por la universidad de la Sorbona mientras compaginaba sus trabajos de estudio e investigación con el ejercicio de la docencia.

Mientras, su vida sentimental dio un giro espectacular. Al poco tiempo de regresar a París conoció al ciudadano estadounidense Richard Philcox, de raza blanca, con el que se casaría en 1982. Éste habría de desempeñar un papel destacadísimo en el futuro profesional de Condé, pues fue él quien la introdujo en los ambientes académicos e intelectuales de los Estados Unidos al traducir al inglés la mayor parte de su obra literaria.

Tras impartir clases durante varios años en diversos centros universitarios, Maryse Condé, que ya gozaba de un amplio prestigio intelectual en territorio galo, regresó a Guadalupe a comienzos de

los años 80. Allí permaneció durante muy poco tiempo ya que obtuvo una beca de la prestigiosa fundación Fullbright en 1985 con la que pudo instalarse durante un año en Los Ángeles (California) como profesora de la universidad de Berkeley.

Allí se sorprendió por el desconocimiento general que había sobre la literatura caribeña escrita en francés entre los intelectuales norteamericanos, a pesar de conocer sobradamente a numerosos autores antillanos anglófonos o hispanohablantes.

Por tanto, cuando Maryse Condé regresó a su isla natal de Guadalupe en 1986 lo hizo con la intención de regresar cuanto antes a los Estados Unidos y subsanar y corregir esa carencia. Así fue como, una vez consagrada como una de las escritoras caribeñas más importantes de todos los tiempos, pasó los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI a caballo entre su ciudad natal de las Antillas y la ciudad norteamericana de Nueva York, donde ejerció la docencia en calidad de profesora de literatura antillana en la universidad de Columbia. En los Estados Unidos ha dado clases en diversas universidades como la de California, Berkeley, Virginia, Maryland, Harvard, o Columbia, donde en ésta última le fue conferido el grado de profesora emérita.

Pocos autores dentro del ámbito geo-cultural de Maryse Condé han sido acreedores de tantos premios y reconocimientos internacionales como los que ella ha recibido. En su brillante historial figuran, entre otros, el Grand Prix Littéraire de la Femme (198/6), el Prix Anaïs-Ségala (1988), el Prix Marguerite-Yourcenar (1999), o el Premio Putterbaugh (1993).

Asimismo, en 2001 se le confirió la Orden de Comendador de las Artes y las Letras de Francia, en 2004 se le hizo Caballero de la Legión de Honor, y se la nombró Comendador de la Orden Nacional del Mérito.

Amén de su narrativa creativa y su erudición, Condé es una mujer de amplias miras lectoras y de una considerable perspectiva en los asuntos sociales contemporáneos, lo cual moduló sus actividades como crítica, profesora, o conferenciante. Su crítica incluye estudios

monográficos, antologías, y artículos sobre la literatura caribeña y africana.

Sus discursos públicos reflejan en gran medida la consciencia social y política que expresa de una forma admirable en sus novelas. Sus dotes de oradora le han llevado a países tan diversos como Nigeria, Jamaica, Francia, Austria, Holanda, Inglaterra, o Estados Unidos.

II.2. Toni Morrison

Toni Morrison, originalmente Chloe Ardelia Wofford, nació en 1931 en Lorain (Ohio). Ella era una conocida escritora y editora, célebre por su experiencia en el concepto del “negro”, y en particular, por su experiencia como mujer negra. Entre sus principales profesiones destaca la de escritora, crítica literaria, profesora, maestra y funcionaria pública.

Morrison creció en el seno de un vecindario de clase obrera en el medio-oeste. Asistió a clases en la Universidad de Howard, donde se convirtió en actriz y estuvo de gira con su compañía, y recibió su título de máster en Cornell.

Se graduó con honores en la Escuela Secundaria de Lorain y entró en la Universidad de Howard, fue allí donde cambió su nombre a Toni y viajó por el sur durante sus vacaciones de verano con los actores de la Universidad de Howard.

Morrison obtuvo su titulación de bachiller en artes en inglés en 1953. En 1955, consiguió su graduación de doctora en inglés por la Universidad de Cornell, con una tesis con continuas referencias al suicidio en los trabajos de Virginia Wolf y William Faulkner.

Morrison ha conservado estrechos contactos con académicos de todo el mundo y ha mantenido diversas reuniones de enseñanza en la Universidad Texas Southern (1955 – 1957) y en la Universidad Howard (1957 – 1964).

Empezó a escribir en 1957, después volvió a Howard como instructora de inglés. Se unió a un grupo de 10 escritores negros en Washington. Fue allí donde conoció y se casó con Harold

Morrison, un arquitecto jamaicano. La pareja tuvo dos hijos antes de divorciarse en 1964.

En 1965, después de dar clase en las universidades de Texas Southern y Howard, se convirtió en editora en Random House donde permaneció hasta 1983. Desde finales de 1980, ha impartido clases en la prestigiosa Universidad de Princeton.

De 1969 a 1970, Morrison fue profesora asociada en la State University de New York, en Purchase. De 1975 a 1977, colaboró como Profesora Visitante Distinguida en la Universidad de Yale y como Profesora Conferenciante Visitante Distinguida en Bard College de 1979 a 1980.

Nombrada Profesora Albert Schweitzer de Humanidades por la Universidad estatal de Nueva York, en la localidad de Albany, abandonó Random House para asumir ese puesto en 1984. Allí permaneció hasta 1989, después se trasladó a la Universidad de Princeton para aceptar su segunda cátedra dotada, la del profesor Robert F. Goshen del Council de Humanidades y cuya posición le permite impartir cursos en estudios Afroamericanos y escritura creativa.

PRINCIPALES TEMÁTICAS Y PERSONAJES EN SUS ÉXITOS LITERARIOS.

III. A. Maryse Condé

La escritora de Guadalupe, Maryse Condé, ha sobresalido en el cultivo de varios géneros, pero con especial relevancia dentro de la prosa de ficción a la que dotó de algunas piezas fundamentales en la historia de las letras antillanas, y a la par, en el corpus general de la narrativa contemporánea escrita en francés.

Aunque su obra se puede catalogar y clasificar de muy diversas formas y maneras, hemos creído conveniente analizarla y dividirla desde el punto de vista formal en el tipo de obra: narrativa, ensayo, y teatro. No obstante, nos centraremos principalmente en sus novelas por ser éstas las que le han proporcionado la fama y prestigio que actualmente goza.

1. Obras narrativas

La obra de Maryse Condé no sólo es un claro exponente de la existencia de una literatura específicamente caribeña, algo que sobradamente demostró la escritora guadalupense tanto en su prosa de ficción como en sus escritos teóricos, sino también un buen referente de la preocupación de las escritoras contemporáneas por los problemas y las inquietudes que atañen directamente y especialmente a la población femenina.

Ya en sus dos primeras novelas, "*Heremakhonon*" (París, 1976) y "*Une saison à Rihata*" (París, 1981), Condé puso al frente de las respectivas tramas argumentales a sendas mujeres que, originarias del Caribe como la misma autora, se ven inmersas en la compleja circunstancia social y cultural de un país africano fruto de la imaginación de la escritora, pero tan emparentado con los de la realidad que están bajo el dominio de autoridades post-coloniales avezadas en las más sofisticadas artes de la represión y de la corrupción política.

Así pues, tanto la protagonista de "*Heremakhonon*", Verónica, como la de "*Une saison à Rihata*", Marie-Helene, se configuran en las ficciones urdidas por Condé como víctimas de un doble acoso. Por un lado, el que sufren por ser mujeres y por otro, el que padecen por estar sometidas a la tiranía de quienes gobiernan los estados del África moderna.

Estas dos primeras novelas tienen en común el lugar donde se desarrolla la historia, la región sub-sahariana de África, el origen de las dos protagonistas principales, Verónica y Marie-Helene, y el momento histórico en que ambas historias se sitúan -a principios de los años 60 en plena época de la descolonización africana.

Su único consuelo es descubrir que existe una diferencia caribeña capaz de marcar claramente, por encima de la identidad racial idolatrada en vano por muchos, la separación entre la cultura de la población afroamericana de las Antillas y la civilización africana.

En la primera novela, "*Heremakhonon*", asistimos a la evolución de la protagonista desde el momento en el que pone los

pies en el aeropuerto africano. Posteriormente, nos enteramos de que el motivo de su viaje no es otro que la búsqueda de una terapia para su enfermedad, la ansiedad producida por su crisis existencial en la búsqueda de su identidad.

En la segunda, "*Une saison à Rihata*", un narrador nos presenta la vida de un matrimonio mixto (Marie-Hélène, mulata de Guadalupe, y Zek que pertenece a una prestigiosa familia africana). Después del drama de adulterio protagonizado por Marie-Hélène y el hermano de Zek, se establecen en Rhiata huyendo del escándalo.

Tras estas dos primeras incursiones en el género novelesco, Condé se consagró como una excelente narradora con la publicación de lo que sería su obra maestra, "*Ségou*" aparecida en la capital parisina en dos entregas: "*Ségou. Les murailles de terre*" (1984), y "*Ségou. La terre en miettes*" (1985). Esta obra la convirtió en una de las mujeres escritoras caribeñas contemporáneas más relevantes.

Tanto la crítica como los lectores del país gallo recibieron con tal entusiasmo esta obra de la autora antillana que, durante muchos meses, ambas partes permanecieron en las listas de los libros más vendidos. Y ciertamente, esta acogida tan cálida por parte del público respondía con justicia al ímprobo esfuerzo realizado por Condé quien, además de crear una sólida y entretenida trama argumental a propósito de una saga africana, se había enfrascado en una minuciosa labor de indagación histórica para reconstruir con la mayor fidelidad posible el reino ocupado por los bambara en el territorio malinés de Ségou durante el siglo XIX.

La obra traza la historia de la familia real Traore en su encuentro con el comercio de esclavos, el islam, la cristiandad, y la colonización francesa entre 1797 y 1860. La novela sigue el destino de los cuatro hijos de la realeza a Brasil y el Caribe usando documentos históricos desconocidos hasta entonces.

En esta ocasión, Maryse Condé si encontraba abundantes semejanzas entre las luchas de las tribus africanas por lograr su tan ansiada independencia y la constante búsqueda de una identidad propia entre la población afroamericana del Caribe.

La copiosa producción narrativa de Condé se enriqueció después con otras novelas tan relevantes como “*Moi, Tituba, sorcière. Noire de Salem*” (París, 1986). Esta novela constituye otro asombroso ejercicio de fecundidad creativa y reconstrucción histórica ambientado en la localidad estadounidense de Massachusetts, que se hizo tristemente célebre en el siglo XVIII por el famoso juicio de las brujas de Salem.

Esta novela fue escrita como una transcripción autobiográfica de una bruja olvidada de Salem. Tituba, la hija de una mujer esclava de Barbados, fue arrestada en Massachusetts en el pueblo de Salem junto a un grupo de chicas blancas en el juicio contra las brujas de 1692. Hay que recordar que este juicio de Salem también inspiró la famosa obra de Arthur Miller “*The Crucible*”.

Tituba fue liberada de la prisión en la que estaba encarcelada pero ya no hay muchas pistas sobre lo que sucede con posterioridad. Condé añade a lo poco que se sabe de su vida creándole una infancia ficticia en un orfanato de Barbados.

Allí es presentada a otra hechicera benigna llevada a África por una anciana, llamada Mama Yaya, antes de ser vendida a la familia que la trajo a Salem. En la sociedad puritana de Nueva Inglaterra su talento es considerado una amenaza para la sociedad.

A ésta le siguió la novela “*La vie scélérate*” (París, 1987), un relato de las vicisitudes de otra compleja saga familiar ligada en esta ocasión al Caribe. Ésta fue la primera novela cuya narrativa discurre enteramente en su país natal.

Otra narración de acreditada calidad, “*Traversée de la mangrove*” (París, 1989), relata una alucinante incursión en el ámbito de la realidad colonial del Caribe a través del velorio que, entre las sombras de la noche y la primera claridad del alba, se celebra tras la muerte de Francisco Sánchez, el enigmático protagonista de esta historia de dominación sexual en el marco de la sociedad criolla.

La novela “*La colonie du nouveau monde*” (París, 1993) termina con cierta desilusión. En ella se nos presenta una versión de mofa sobre el negocio colonial. Intentando superar su alienación, una pareja de Guadalupe, que se conoció en una institución psiquiátrica

de Francia, planean un retorno al lugar antes de que las cosas vayan realmente mal. Finalmente su triste viaje termina en Columbia.

En la novela "*La migration des coeurs*" (París, 1995), Condé reinterpretó una historia que se había convertido en parte de la herencia cultural occidental. Winward Heights traspasa el salvaje lio amoroso de Emily Bronte en "*Wuthering Heights*" a un contexto caribeño y enmarca la historia contra el culto a la reencarnación. Este experimento en intertextualidad se ha considerado como el mayor logro de Condé hasta la fecha.

"*Desirada*" (París, 1997) trata de nuevo con la búsqueda del pasado y con las verdades y mentiras. Pero sobre todo, lo relevante de esta novela es que cubre un espectro de tres generaciones y tres países (Guadalupe, Francia, y Estados Unidos).

"*Histoire de la femme cannibale*" (París, 2003), si bien es una novela de ficción, posee un innegable carácter autobiográfico. En ella la escritora antillana narra la historia de Róselie, una guadalupeña que dejó su isla muy joven, y cuya vida estará también marcada por el signo de los viajes y por la búsqueda de su identidad perdida.

La vinculación de la protagonista, Róselie, con el tropo canibal estará discursando en torno a la relación temática de la novela con el pensamiento post-colonial sobre la identidad cultural caribeña.

La exploración de la identidad en la novela, más allá de las nociones de movimiento físico y geográfico, se concreta en el recorrido espiritual de la protagonista, así como en las marcas del tiempo en su propio cuerpo. Éste se constituye en el reflejo de la travesía interior del personaje.

En la novela "*La belle créole*" (París, 2001), Condé critica la peligrosa obsesión con el pasado de esclavitud. El protagonista, Dieudonné, fue exculpado del asesinato de ama blanca gracias a la pericia de su abogado defensor, quien con gran éxito reconstruyó el caso sobre la premisa de que Dieudonné recreaba la antigua rebelión del esclavo indefenso contra la malvada ama blanca. La mató para liberarse a sí mismo en un país que sólo recientemente había emergido de la esclavitud.

Esta novela nos muestra lo que está en boga en lo referente a la mitificación de la esclavitud. El pasado tiene una aplicabilidad limitada cuando se refiere a la explicación de los males del presente. No todas las tribulaciones que la gente de Guadalupe se encuentran hayan su origen en la dicotomía amo/esclavo.

Otras novelas de Maryse Condé son las tituladas “*Les derniers rois mages*” (París, 1992), “*Célanire cou-coupe*” (París, 2000), y “*À la courbe du joliba*” (París, 2006).

En todas estas novelas, la escritora de Guadalupe hace gala de su virtuoso, complejo y sugerente estilo narrativo, caracterizado siempre por el empleo de las técnicas más novedosas capaces de enriquecer profundamente la estructura de la historia narrada.

Además cabe aludir a la extraordinaria maestría demostrada también por Condé en el cultivo de la narrativa breve, género al que ha enriquecido con algunas novelas cortas o colecciones de relatos a la tradición cuentística de la prosa de ficción francesa.

Son dignas de mención obras como “*Trois femmes à Manhattan*” (1982), “*Ayissé*” (1984), “*Pays mêlé*” (1985), “*La châtaigne et le fruit à pain*” (1988), “*A ma mère*” (1988), “*No woman, no cry*” (1991), “*Le coeur à rire et à pleurer, contes vrais de mon enfance*” (1999), y “*Victoire, des saveurs et des mots*” (2006).

2. Obras de ensayo

En su faceta de ensayista, Maryse Condé publicó numerosos artículos y libros sobre la realidad cultural de África y del Caribe, con especial atención a las manifestaciones literarias de la negritud, a la poesía francófona de las Antillas, a la novela de los pueblos caribeños, y a la literatura escrita por mujeres en su ámbito geocultural.

Entre estos artículos y libros cabe citar “*Pourquoi la negritude? Negritude ou révolution*” (1973), “*Négritude Césairienne, Négritude Sengorienne*” (1974), “*La civilisation du bossalé*” (1978), “*Propos sur l'identité culturelle*” (1978), “*La parole des femmes*” (1979), “*Notes sur un retour au pays natal*” (1987), “*Cinema, literature and freedom*” (1992), “*Order, disorder, freedom and the West Indian writer*” (1993),

“*Femme, terre natale*” (1996), “*Créolité without Creole language*” (1998), “*Unheard voice: Suzanne Césaire and the construct of a Caribbean identity*” (1998), “*Heros et cannibals*” (2000), o “*The voyager in, the voyager out*” (2000) entre muchos otros.

3. Obras teatrales

Aunque alcanzó fama internacional por sus excelentes novelas, cabe recordar que Maryse Condé se inició como dramaturga en el terreno de la creación literaria. Condé se instala en igualdad de condiciones como poeta, ensayista, novelista, dramaturga, y no escapa de su afición tampoco la literatura para niños y jóvenes.

Considerada una de las más importantes escritoras caribeñas, Condé pudo confrontar la experiencia de los teatristas al enfrentarse a su creación dramática. La propia Condé confesó que comenzó escribiendo teatro porque le parecía que era más fácil, pero luego de incursionar en el género notó que no era realmente así.

Su producción teatral consta de, entre otros, los siguientes títulos: “*Dieu nous l’a donné*” (1972), “*Mort d’Oluwémi d’Ajumako*” (1973), “*Le morne de Massabielle*” (1974), “*Pension les Alizés*” (1988), “*An tan revolysion*” (1989), o “*Comédie d’amour*” (1993).

“*An tan revolysion*” (1989) fue escrita por encargo para celebrar el bicentenario de la Revolución Francesa. Después se supo que sólo pudo tener dos funciones debido a las críticas que recibió por ser muy burlona y sarcástica con un tema que requería, a los ojos de la oficialidad francesa, otro tratamiento.

4. Otras obras

La polifacética escritora antillana también ha cultivado la literatura infantil y juvenil, campo al que pertenecen sus obras “*Victor et les barricades*” (1989), “*Haïti chérie*” (1991), “*Hugo le terrible*” (1991), “*La planète Orbis*” (2002), “*Savannah blues*” (2004), “*Chiens fous dans la brousse*” (2006).

Además en colaboración con su segundo esposo, Richard Philcox, ha traducido al francés la obra de Eric Williams “*De Christophe Colomb à Fidel Castro: L’Histoire des Caraïbes*” (1975).

III. B. Toni Morrison

El uso realista y mágico de la fantasía y el mito, su dominio de la ambigüedad, y su estilo poético sinuoso le han proporcionado a sus obras una gran fuerza y textura. En 1974, editó el “Black Book”, una pincelada histórica sobre los afro-americanos.

En 1993, Morrison se convirtió en la segunda mujer, y primera afro-americana, en recibir el Premio Nobel de literatura. También cuenta entre sus innumerables honores el Premio Nacional de la Crítica, así como el Premio Pulitzer.

Morrison se demostró a sí misma que era una dotada contadora de cuentos en los que los personajes con problemas parecían buscarse ellos mismos y que su riqueza cultural les impedía el crecimiento esencial vital. La capacidad artística de Morrison ha atraído las aclamaciones de la crítica a la par que el éxito comercial. La búsqueda de uno mismo es un mecanismo motivador en su ficción, como llega a ser el papel de la familia y de la comunidad a la hora de proteger o desafiar al individuo.

Obviando generalidades, Toni Morrison se concentra en la relación existente entre las presiones de la comunidad y el sentido desarrollado de uno mismo. Morrison se muestra preocupada por el efecto de la comunidad sobre los logros individuales de la persona y sobre la retención de un individuo integrado.

La crítica le aclamaba por su uso diestro del lenguaje y su escritura lírica, por lo que ha sido un modelo que merecía la pena imitar. Sus 9 novelas, hasta la fecha, la convierten en una de las más prolíficas novelistas afro-americanas, y su reputación internacional la convierte en una de las escritoras más conocidas mundialmente en general.

- “*The Bluest Eye*” (1970) trata de una chica negra cuyo deseo insaciable por ser amada se manifiesta en un deseo insano por poseer los ojos azules, un deseo que finalmente se deriva en enfermedad. La novela trata de una chica negra pobre que es abusada y quien se imagina que su vida mejoraría si pudiera tener los ojos azules, un anhelo de los blancos sobre la belleza. La novela introduce el tópico de la búsqueda de la

mujer negra del significado y de la identidad propia. Todos los personajes son negros en una comunidad de una pequeña ciudad del medio-oeste.

- “*Sula*” (1974) es una arriesgada aventura que trata de la amistad femenina, explorando la dinámica de la relación existente entre dos mujeres de una comunidad negra de Ohio. En ella, Morrison ilustra cómo la identidad de la comunidad negra evoluciona y se da forma a sí misma con sus propios recursos culturales y estructuras sociales. La novela traza la vida de dos mujeres negras que son consideradas una amenaza para la comunidad desde la adolescencia hasta la madurez y muerte.

- “*Song of Solomon*” (1977) narra un cuento complejo de un hombre negro en búsqueda de poder entenderse a sí mismo en el contexto de la historia familiar y de la política racial. Mezcla elementos naturalistas, de mito, fantasía y folklore. Se cuenta la historia desde la perspectiva de un narrador masculino en la que Morrison busca una redención de sus propios personajes. La publicación de esta novela la procuró a Morrison una relevancia nacional.

- “*Tar Baby*” (1981) sintetiza el interés en la política racial y en la diáspora africana con las relaciones de género. Trata de un lío amoroso entre una modelo negra de clase media-alta y un historiador y un intruso que penetra en la mansión caribeña de su rico benefactor blanco. En esta novela, Morrison ilustra su interés por los debates sobre cómo la negritud y la autenticidad se definen en la comunidad afro-americana.

- “*Beloved*” (1987) relaciona la preocupación de Morrison por la historia con la exploración de cómo la memoria personal y cultural opera en la formación de relaciones. Trata de una mujer negra que debe sobrellevar la carga de asesinar a su propio hijo antes que volver a convertirse en esclava. El espíritu del niño asesinado retorna para pedir venganza.

- “*Jazz*” (1992) combina la historia y la música del Renacimiento Negro con la fascinación por la ciudad de Nueva York. La novela mezcla un matrimonio anquilosado y un lio amoroso con un desenlace fatal con una mezcla de pasión desenfrenada. Este triángulo amoroso incluye a un vendedor de mediana edad, a su mujer mentalmente frágil, y a la ex novia de éste.
- “*Paradise*” (1999) se centra en una ciudad negra del suroeste del país y explora las relaciones existentes entre las diferentes gentes de color según el tono de su piel. Está basada en los denodados esfuerzos de un grupo de personas por crear una especie de santuario lejos de la discriminación y el prejuicio racial. Demuestra no sólo el largo legado del racismo en el país sino también las tensiones existentes entre los hombres y mujeres negros.
- “*Love*” (2003) narra otra historia de amor, raza, odio y la lucha de la gente por intentar sobrepasar y sobrellevar su pasado. Toda la acción gira alrededor del personaje principal, un carismático propietario de hotel, que lleva mucho tiempo muerto, pero al que no han olvidado aún y a dos mujeres que viven en su mansión. La narrativa se ve salpicada constantemente e asesinatos, violaciones y de incendios provocados.
- “*A Mercy*” (2008) transforma la historia de país en el siglo XXVI en un cuento de un mundo por corromper aún, una especie de Edén que nunca existió. En ella se coloca a todos los ciudadanos del país en contacto con una herencia futura más positiva.

En definitiva, las novelas de Toni Morrison reflejan su deseo de expresar con fidelidad las personas, lugares, idiomas, valores, tradiciones culturales y la política que han moldeado su propia vida y la de los afro-americanos en general. Al hacerlo, no ofrece soluciones a los distintos problemas ni simplifica las realidades complejas del pasado o del presente.

En su lugar, suele usar el poder y la majestuosidad de su imaginación para dirigirse al público y mostrar así los diversos problemas a cualquiera interesado en las historias que le han creado un lugar permanente entre las mayores escritoras americanas.

EL LENGUAJE Y ESTILO DE MARYSE CONDÉ Y TONI MORRISON EN LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD NEGRA.

La escritora de Guadalupe hace gala en todas sus obras de su virtuoso, complejo y sugerente estilo narrativo, caracterizado siempre por el empleo de las técnicas más novedosas capaces de enriquecer profundamente la estructura de la historia narrada. Desde múltiples perspectivas de la instancia narradora, o la acumulación de voces polifónicas, las revelaciones aparentemente caóticas, o tramas argumentales intencionadamente enmarañadas o confusas.

La vida errante de Maryse Condé entre cuatro espacios (Guadalupe – Francia – África – Estados Unidos) marca su obra de creación literaria que se presenta como un deslizamiento permanente en el tiempo y en el espacio bajo una mirada irónica y productiva de un clima de incertidumbre que se podría calificar de post-moderno. Pero sobre todo caracteriza la permanente búsqueda de identidad tan problematizada en las sociedades post-esclavistas.

Una de las ideas centrales de toda su obra literaria, basada en su propia experiencia personal, es que la raza no es un factor primordial pues lo que realmente define a un ser humano es la cultura a la que éste pertenece. El periodo de peregrinaje por tierras africanas, además de enriquecerle personalmente, fue también provechoso para su desarrollo creativo.

Condé argumentaba que demasiada familiaridad con un lugar determinado no permite a un autor escribir sobre ese lugar de una forma más verdadera sino simplemente para mitificarlo.

Las novelas de Condé se establecen dentro de una intersección cultural en la que se explora la intrusión del imperialismo europeo

en África y el resultado de las diferentes culturas de diáspora y muy particularmente a las Indias Occidentales.

En sus primeras obras, la autora exploró el mito de que el redescubrimiento de la ancestral de África puede solucionar en gran medida la cuestión caribeña. Posteriormente se centró en el círculo de mitos pasados, corrupción contemporánea, y la posterior desilusión sobre la posibilidad de erradicar el pasado colonial.

¿Qué preocupaciones destacan principalmente en la obra de Maryse Condé? las de género y las raciales. Ambas están narradas con una perspectiva renovadora propia, que nada tiene que ver con la divulgada por Occidente, imbricada al acontecer histórico de las islas del Caribe, a su naturaleza, y a cuanto circunda la vida de estos pueblos. Orgullosa de su condición de guadalupeña, ella la enaltece al punto de que esta isla caribeña es una constante en su obra literaria.

Uno de los aspectos destacados de Maryse Condé es el hecho de no crear héroes/antihéroes sino de situar al hombre en sus propias circunstancias. Se trata de dos seres distintos, caribeños, a quienes espera un mismo destino que cada uno intentará solucionar a su manera.

En el caso del discurso literario de Maryse Condé, la historia abarca un grupo de procedimientos que van el uso de la oralidad, los mitos y leyendas de la tradición caribeña, el chismes hasta los discursos evocativos de la memoria personal o colectiva, que dan voz a las percepciones que tiene el sujeto caribeño de su imaginario y los diferentes eventos de su historia.

La poética de Condé privilegia el fragmento, el rumor, a manera de desacuerdo frente a los silencios y omisiones de los relatos occidentales instituidos como legisladores de la historia caribeña.

Lo que nos interesa destacar en la escritura de Condé es su habilidad para mostrarnos el heterogéneo y contradictorio entramado que se oculta tras el reverso, el lado oscuro de esa modernidad occidental, así como el desempeño antisistémico, desestructurado que históricamente ha tenido lo negro en la transformación de los procesos de la modernidad capitalista como sistema histórico.

Según la doctora Fabienne Viala, Maryse Condé ha sido una voz con sus propios matices, que nunca se ha dejado encajar en etiquetas académicas o manifiestos, y que se ha esforzado por cuestionar tanto en la ficción como en los ensayos la subalternidad del ser antillano de las antiguas colonias francesas.

La narradora y ensayista trajo al Caribe una perspectiva diferente que nos muestra como un espacio heterogéneo donde las subjetividades siguen luchando con imaginarios nacionales o identitarios forzados, los cuales dejan de lado al sujeto y lo diluyen en una identidad colectiva orgánica que es una ficción.

Condé propone en sus obras una visión más amplia del problema de la aculturación dentro de un esquema de transculturación. Es dentro de esta manera más compleja de cuestionar la incorporación del sujeto a la identidad nacional y al imaginario colectivo que lo diluye y digiere, que aparece el canibalismo como metáfora de resistencia que no pertenece a los límites de una isla o nación sino que es un proceso de transculturación del sujeto más allá de esas fronteras que bloquean la existencia imaginativa, su sentimiento de pertenencia.

No se puede pasar por alto tampoco, como bien nos recuerda Elizabeth Nunez¹, el fuerte compromiso social y de denuncia que expresan sus obras. En más de una ocasión la propia Condé ha apuntado que le gusta hablar de lo oculto, de lo que los demás no hablan. Un ejemplo sería el tema del incesto, acto que al parecer se ha convertido en un serio problema debido a su naturalización en muchos casos y del que apenas se discute y comenta.

De igual modo, la prostitución, los temas relacionados con el homosexualismo, la mujer, etc., se abordan de una manera peculiar y polémica en su producción dramática. Otra de las zonas visibles también de su teatro es la presencia de Haití y África como universos potentes de sentido.

1) Semana de Autor en la Casa de las Américas, dedicada a la creadora guadalupeña Maryse Condé, 2010.

Según su propia creencia, la literatura no existe para decirle a la gente cosas agradables, sino que la literatura existe para decir la verdad, para decir cosas que tal vez hagan daño y que uno no quiere ver venir de frente. La literatura, proseguía, existe para que el hombre pueda soñar, ofrecer bellas imágenes, hermosas historias.

¿Qué quiere decir Toni Morrison cuando insiste en ser conocida como una novelista negra? Por supuesto que esta frase se refiere a su etnia puesto que es afro-americana. Pero, a la vez, Morrison también afirma que un individuo tiene que elegir su propia identidad, tiene que decidir ser negro.

En este sentido, su frase va más allá del color de la piel para referirse a la forma de ver el mundo y tener un sistema de valores. Esta combinación de su visión particular del mundo y los valores tradicionales constituye la cultura afro-americana.

La comunidad negra tiene muchas ideas diferentes sobre cómo aplicar estos valores. Sin embargo, es posible identificar varias ideas sobre la espiritualidad, la naturaleza del tiempo y la naturaleza de uno mismo que históricamente han ocupado un lugar central en la cultura afro-americana.

El trabajo de Morrison como editora contribuyó de dos maneras a la literatura afro-americana. Por un lado, tenía una gran influencia al publicar las obras de muchos escritores negros. Este trabajo ha ayudado a conformar y dar forma a la tradición de la literatura anteriormente mencionada.

Y, en segundo lugar, su trabajo le puso en contacto con diferentes materiales que más tarde usaría como punto de partida imaginario para sus novelas. Aunque es posible mostrar el trabajo de Morrison como una parte de muchas tradiciones, ella permanece como única en su género.

Quizás parte de su originalidad parta de sus ideas poco convencionales sobre la audiencia y sobre el desarrollo del argumento. Así que Morrison explora personajes poco normales que obviamente se ven envueltos en hechos inusuales. Morrison se considera a ella misma como parte de un grupo de escritores que desarrollan nuevas tramas. Observa, con acierto, que los escritores

blancos masculinos suelen interesarse y escribir acerca de hombres blancos. Y muchas mujeres escritoras blancas comparten su interés por los hombres blancos.

De forma incluso más sorprendente, Morrison halla que los escritores masculinos afro-americanos también lo hacen ya que miden su identidad y su poder confrontándolo al de sus personajes blancos. Por el contrario, reclama que las escritoras negras sean, y son de hecho, las únicas escritoras que principalmente se centran en hombres y mujeres negros.

“*El Libro Negro*” es una colección para coleccionistas de material afro-americano que cubre un abanico de tres siglos de la historia negra, desde la esclavitud hasta los años 40. Contiene recortes de periódico, facturas de compra-venta, hojas de música, anuncios de actuaciones musicales, cartas, fotografías, patentes concedidas a afro-americanos, hechos deportivos destacados y en general, cualquier material conseguido y juntado procedente de álbumes y áticos de diversos editores.

Dentro de sus múltiples facetas como escritora, editora, educadora, enseñante, madre y activista, Morrison ha demostrado de forma consciente su compromiso con la literatura y la cultura negra. Personalmente, sentía pena por las relaciones entre negros y blancos porque, tradicionalmente, los negros se han usado como amortiguador entre los diferentes poderes para prevenir la guerra de clases y otros tipos de confrontación.

En su trabajo, Toni Morrison explora la experiencia y el papel de la mujer negra en una sociedad machista y racista. En el centro de su narrativa compleja a diferentes niveles, se halla la herencia cultural única de los afro-americanos.

Para Morrison, toda buena obra ha sido política y el artista negro tiene la responsabilidad para con la comunidad negra. Ella intenta capturar algo que define lo que es un buen negro. Y eso no tiene nada que ver con el hecho de que los personajes de los libros sean o no negros.

Morrison cree que una característica del escritor negro es la cualidad del hambre y la molestia que nunca finaliza. Sus novelas

proporcionan testigos para la experiencia de la comunidad negra y para los negros de la comunidad. Su trabajo sugiere quiénes eran los forajidos, quién sobrevivió bajo qué circunstancias y por qué, y lo que era legal en la comunidad en contraposición a lo que era legal fuera de la misma.

Morrison pretende que su obra recree el habla negra, restaure el lenguaje que los negros hablaron con su poder original. Para ella, el lenguaje es lo que los negros aman tanto, el poder de las palabras, producirlas en la lengua, experimentar con ellas y jugar con ellas.

Su prosa tiene la cualidad del habla. Morrison, deliberadamente, se esfuerza por conseguir este efecto que ella denomina literatura oral. Rechaza a la vez las afirmaciones de los críticos de que su prosa es rica. Para todos aquellos que afirman que su prosa es poética, ella responde que las metáforas son algo natural en el habla negra.

Morrison presenta el punto de vista blanco de los negros por un lado y por otro, la propia experiencia de los negros. La comunidad negra es una comunidad paria. Los negros son parias. Ella cree firmemente que los negros se usaron para controlar las descontroladas olas de inmigrantes y prevenir una guerra de clases sociales.

Por todo el mundo ha ofrecido una nueva perspectiva con la que considerar la literatura americana y la experiencia afro-americana. Morrison es el raro caso en el que la popularidad y la realidad se dan a partes iguales. Probablemente una de las escritoras afro-americanas más conocidas de todos los escritores contemporáneos, Toni Morrison ha proporcionado a los lectores una entrada hacia la cultura americana y específicamente, a la cultura agro-americana.

Sus diferentes lectores testifican que a causa de su tratamiento de la esclavitud, ellos se interesan por la lectura sobre ese periodo en particular de la historia americana. El reconocimiento de sus trabajos es a la vez el reconocimiento del nacionalismo cultural implícito en los mismos, otro tema central en la vida, cultura y filosofía afro-americanas.

La atención de Morrison sobre los afro-americanos y la historia americana y su expansión de los límites que son aceptables y

aceptados para su inclusión en los diferentes tratamientos literarios han añadido nuevas dimensiones al énfasis de libertad y democracia que caracteriza tanto la literatura nacional.

Morrison ha escrito una épica nacional con unas profundas raíces en los negros dentro del contaminado suelo norteamericano de tradición esclavista intentando transformar ese suelo en un jardín de infinitas posibilidades por medio de la tremenda fuerza del ser humano.

Toni tiene un papel central en el canon literario americano. Sus premiadas novelas narran la vida cotidiana afro-americana en la pequeña ciudad, usando una visión artística que engloba tanto una herencia privada como nacional. No sólo ha sido la vida del negro americano la preocupación central de sus novelas, sino que también, conforme ha ido madurando, se ha concentrado en destilar toda la experiencia negra en sus libros. En sus novelas, lucha por dejar al descubierto la injusticia inherente a la condición negra y a los esfuerzos de los negros por trascender los límites injustos de la sociedad.

Sus novelas exploran la diferencia entre la humanidad negra y los valores culturales blancos. Por tanto, los temas más comunes y socorridos en las novelas de Morrison son los siguientes:

- Sentido de pérdida: Toni siente profundamente la pérdida que sufrieron los afro-americanos en su migración del sur rural hacia el norte urbano. Perdieron su sentido de comunidad, su conexión con el pasado y su cultura. La tradición oral de contar cuentos tradicionales ya no era una fuente de fuerza.
- Raíces, comunidad e identidad: tener raíces es tener una historia compartida. El individuo que no pertenece a una comunidad está normalmente perdido. El individuo que se marcha y ha internalizado el pueblo o comunidad, tiene muchas más posibilidades de sobrevivir. Con frecuencia, sus personajes luchan sin éxito por identificarse.
- Ancestros. Los ancestros son necesarios. Promueven información cultural, son una conexión con el pasado,

protegen y educan. Morrison cree que la presencia del ancestro es una de las características de la escritura negra..

- Situaciones extremas: Morrison coloca a sus personajes en situaciones extremas. Los fuerza al límite de supervivencia y luego los empuja más allá de lo que pensamos que puede soportar el ser humano. Estas condiciones revelan su naturaleza básica. Podemos ver que incluso las buenas personas actúan a veces de terrible.

- Libertad: para ser libre el individuo debe asumir riesgos. Morrison contempla a los hombres como hombres malos que abandonan a sus familias y rehúsan las responsabilidades como hombres libres.

- Responsabilidad: Morrison no recomienda la irresponsabilidad ni el comportamiento destructivo o caótico. Cree firmemente en la necesidad de ser responsable de tus propias decisiones. Respeta la libertad incluso cuando implica responsabilidad.

- El bien y el mal: fue interesante comprobar una vez cómo los negros no respondían al mal de la misma forma en la que lo hacían otras personas, sino que pensaban que el mal tenía un lugar natural en el universo. Ella cambia los límites entre lo que normalmente consideramos como el bien y el mal, así que emitir juicios se convierte en una tarea ardua y difícil.

En los libros de Morrison, los negros deben enfrentarse a la idea de que todo entendimiento va acompañado de cierto sufrimiento, de igual forma que toda comprensión de la historia nacional debe incluir las humillaciones de la esclavitud. Es pionera en la representación del daño infringido por los negros a los negros. Por ejemplo, sus personajes raramente consiguen las relaciones armoniosas pero en su lugar están divididas por la infuturabilidad y la angustia de una existencia suprimida.

Toni Morrison integra la preocupación por el pasado afro-americano. Y la memoria histórica y cultural en cada una de sus novelas. Pero no sólo se ha establecido en la literatura afro-americana

como novelista de primera sino también como una ponente popular y una crítica literaria y cultural de primer nivel.

Cada una de sus novelas enfatiza la lucha de los negros por redescubrir y mantener las conexiones con su historia cultural y su mitología. El comienzo de su vida madura se vio inmersa en el folclore negro, la música, el lenguaje, el mito y la historia que tan ricamente textura toda su ficción.

COMPARATIVA ENTRE MARYSE CONDÉ Y TONI MORRISON

A la hora de comparar dos figuras literarias del calado y bagaje de ambas escritoras, hay un par de características que fácilmente emanan de la comparación sin entrar a valorarlas en mucha profundidad. La primera característica compartida por ambas es el hecho de ser mujeres negras dedicadas profesionalmente a la literatura.

Y la segunda, el hecho de que los nombres por los que ambas son conocidas profesionalmente no son sus nombres reales en ningún caso. Como señalamos en la biografía, el nombre originario de Maryse Condé era Maryse Boucolon, mientras que el de Toni Morrison era Chloe Anthony Wofford.

Pero además de estas dos curiosidades y extravagancias externas, son otros muchos aspectos internos los que ambas mujeres tienen en común cuando se analiza cuidadosamente la obra de ambas.

Sus obras reflejan el sufrimiento de la mujer negra a través de la esclavitud, el racismo, y el sexismo. Además en ellas se refleja el contraste entre el estatus y rol de las mujeres negras antes y después de la esclavitud.

Esto, en parte, se hace con la intención de ilustrar e iluminar las condiciones inhumanas de esclavitud de las mujeres negras y por otra para mostrar la continuación tanto del racismo como del sexismo después de la esclavitud.

Las obras que mejor reflejan estas percepciones son las novelas “*Beloved*” y “*Sula*” de Toni Morrison y “*Moi, Tituba, sorcière. Noire*

de Salem” de Maryse Condé. Estas tres novelas reflejan la opresión de los negros en su forma e intensidad diferentes, y muy especialmente, la situación particular de las mujeres negras.

En estas obras se relata cómo los negros fueron capaces de endurecerse para sobrevivir a las torturas físicas y mentales de su cautividad bajo la esclavitud o en la discriminación tras la misma. En franca conexión a esta idea subyace la cuestión del papel jugado por la cultura africana en todo este debate.

Por tanto, la atención se centraliza en las raíces africanas de ambas escritoras y en la cuestión de cuáles y cuántas de estas raíces inspiraron los elementos de las acciones y en qué sentido o aspecto la tradición y la creencia africana están interrelacionadas en sus novelas.

Mientras que “*Beloved*” y “*Tituba*” ilustran la opresión del ser humano durante y después de la esclavitud, “*Sula*” refleja la discriminación de la gente de color y especialmente del sufrimiento de las mujeres negras después de la abolición.

Es de particular relevancia para esta comparativa el hecho de que las acciones de las tres novelas se sitúan en épocas diferentes porque de esta manera nos permite observar las posibles semejanzas o los cambios potenciales en la situación de la mujer negra sobre un período de cerca de trescientos años.

Mientras que “*Tituba*” representa la crítica de los mecanismos del comercio colonial de esclavos y la vida de esclavitud en los siglos XVII y XVIII, “*Beloved*” critica la esclavitud en América en el siglo XIX, incluyendo aspectos tan relevantes como la vida cotidiana de los esclavos, la deshumanización y la huida. Por su parte, “*Sula*” sirve como espejo donde se refleja la vida de las mujeres afro-americanas y las dificultades que se encuentran en pleno siglo XX.

Una comparativa de las tres novelas nos dotará de una visión clara y periférica sobre el hecho de que la situación de la mujer negra en el pasado era diferente y particularmente difícil en comparación con los hombres negros y los blancos, pero sobre todo cómo esta no ha cambiado sustancialmente hoy en día.

En estas novelas tanto las mujeres como los hombres negros son víctimas de diferentes sistemas de subyugación y discriminación. Sin embargo, es relevante el hecho de que lo que ampliamente domina la trama de estas novelas sea la situación particular de las mujeres negras y sus problemas cotidianos.

CONCLUSIONES

Desde hace décadas, el nombre de Maryse Condé circula como emblema sagrado en los más exigentes círculos literarios del Caribe, América Latina, Europa, Estados Unidos, África y Asia. A la presencia indiscutible de su escritura, marcada por tres signos como son los orígenes, el de la diáspora africana en todo el continente americano, y la dislocación brutal que han impuesto la trata y la esclavitud a través de incesantes y violentas migraciones, debemos agradecer esas esencias que la recorren para colocarla en el sitio de gran prestigio y amplia difusión alcanzado en nuestro tiempo por esta escritora nacida en la isla de Guadalupe en la primera mitad del siglo XX.

Los artistas guadalupeños y martinicos, entre los que naturalmente se encuentra Maryse Condé, han estado reclamando mucho tiempo su propia identidad y su pasado caribeño. Se han otorgado ellos mismos la simbólica herencia del movimiento abolicionista del siglo XIX.

En el caso de Condé, muy especialmente, rechazó adscribirse a la corriente cultural victimista, mientras en sus obras comunicaba la dignidad, la fortaleza y la determinación de las gentes de su país natal.

Mientras los recuerdos se acompañaban a menudo de representaciones occidentales de la esclavitud, su mensaje emerge de una poderosa combinación de herencias caribeñas y europeas. Sus historias narran hechos del pasado que llenan el vacío dejado por el silencio cómplice de la historia.

Sus novelas engloban el presente y el futuro a través del pasado. La memoria ha engendrado fortaleza, la muerte y la tortura

se han superado, las cadenas de la servidumbre se han roto, y una nueva libertad ha aparecido para estas gentes.

Como escritora, el diapasón de su hacer es asombroso: novela, cuento, memorias, teatro, crítica, investigación, periodismo, traducciones... hasta conforma una cuantiosa bibliografía que no sólo revela talento creativo sino también erudición.

Más de tres décadas de trabajo sustentado por el talento de Maryse y confirmado por los juicios de la crítica cimentan su obra, que goza de excelente salud. Una vez que se inicia la lectura de cualquiera de sus obras, difícilmente es posible abandonarla pues está llena de peripecias y nos atrapa de una manera tremenda.

En sus novelas los términos “raza, sujeto negro, afro caribeño, mujer negra” se nos revelan como entidades en continuos cambios y en tensión con otras estructuras sociales, familiares, de clase, género, sexualidad, políticas, culturales, o de conocimiento.

Maryse Condé trajo al Caribe una perspectiva diferente que nos muestra como un espacio heterogéneo donde las subjetividades siguen luchando con imaginarios nacionales o identitarios forzados, los cuales dejan de lado al sujeto y lo diluyen en una identidad colectiva orgánica que es una ficción.

Toni Morrison, Premio Nobel de Literatura en 1993, es una novelista de gran importancia y relevancia por méritos propios y además ha sido la figura clave a la hora de colocar la ficción de las mujeres afro-americanas a la vanguardia de los cánones literarios del siglo veinte.

Toni Morrison detesta que le llamen una “escritora poética”. Ella parece pensar que la atención que se le ha prestado al lirismo de su obra margina su talento y niega sus historias de poder y resonancia. Una de las pocas novelistas cuyo trabajo es a la vez popular y aclamado por la crítica, se puede permitir el lujo de elegir con qué elogios quedarse.

Pero ella no rechaza todas las clasificaciones y de hecho, engloba el título de “escritora negra”. Su habilidad en transformar a los individuos en fuerzas y a las idiosincrasias en inevitabilidades ha

llevado a algunos críticos a llamarla la “D.H. Lawrence de la psique negra”.

También es una maestra de la novela pública, examinando las relaciones existentes entre razas y sexos y la lucha entre la civilización y la naturaleza mientras combina a la vez mito y fantasía con una profunda sensibilidad política.

Además de sus numerosas novelas, Morrison ha escrito varios trabajos de no ficción. Uno de sus trabajos más recientes es una colección de obras de no ficción titulada “Lo que se mueve al margen”, publicado en 2008. Sin embargo, ya sea a través de la ficción o no, Morrison continuará siendo una fuerza vital en el escenario literario americano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sobre Toni Morrison:

- BEAULIEU, Elizabeth A. *The Toni Morrison Encyclopaedia*. Westport: Greenwood, 2003.
- BJORK, Patrick B. *The Novels of Toni Morrison: The Search for Self and Place within The Community*. New York: P. Lang, 1996.
- BRADBURY, Malcolm. *The Modern American Novel*. New York: OUP, 1992.
- BUTLER-EVANS, Elliot. *Race, Gender, and Desire: Narrative Strategies in the Fiction of Toni Morrison*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- CARMEAN, Karen. *Toni Morrison's World of Fiction*. New York: Whitston, 1993.
- DUVALL, John N. *The Identifying Fictions of Toni Morrison*. New York: Palgrave, 2000.
- FULTZ, Lucille P. *Toni Morrison: Playing with Difference*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- FURMAN, Jan. *Toni Morrison's Fiction*. Columbia: University of South Carolina Press, 1996.
- GARCÍA LORENZO, María M. *American Literature after 1900*. Madrid: UNED, 2005
- GRAY, Richard. *A History of American Literature*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- GREWAL, Gurleen. *Circles of Sorrow: The Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998.
- HARDING, Wendy. *A World of Difference: An Inter-Cultural Study of Toni Morrison's Novels*. Westport: Greenwood, 1994.
- HARRIS, Trudier. *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1991.
- HART, James D. *The Oxford Companion to American Literature*. New York: OUP, 1995.
- HEINZE, Denise. *Toni Morrison's Novels*. Athens: University of Georgia Press, 1993.

- MARKS, Kathleen. *Toni Morrison and the Apotropaic Imagination*. Columbia: University of Missouri Press, 2002.
- MBALIA, Doreatha D. *Toni Morrison's Developing Class Consciousness*. Cranbury: Susquehanna University Press, 2008.
- MCKAY, Nellie Y. *Critical Essays on Toni Morrison*. Boston: G.K. Hall, 1988.
- O'REILLY, Andrea. *Toni Morrison and Motherhood*. New York: University of New York Press, 2004.
- PAGE, Philip. *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.
- PEACH, Linden. *Toni Morrison*. New York: St Martin's, 2000.
- RICE, Herbert W. *Toni Morrison and the American Tradition*. New York: Peter Lang, 1996.
- RODRÍGUEZ, Julián. *Anthology of American Literature*. Murcia: UMU, 1992.
- SAMUELS, Wilfred D. *Toni Morrison*. Boston: Twayne, 1990.
- SIMPSON, Ritashona. *Black Looks and Black Acts: The Language of Toni Morrison*. New York: Peter Lang, 2007.
- WEINSTEIN, Arnold. *Recovering Your Story: Toni Morrison*. New York: Random House, 2006.

Sobre Maryse Condé:

- BANDOT, A. *Maryse Condé, ou la Parole du refus. Recherche, pédagogie et culture* 57 (1982): 30-35.
- CARRUGGI, Noëlle. *Maryse Condé. Tébélion et Transgression*. Paris: Karthala, 2010.
- CHAMOISSEAU, Patrick; BALUTANSKY, Kathleen M. «Reflections on Maryse Condé's *Traversée de la Mangrove*.» *Callaloo: An Afro-American and African Journal of Arts and Letters* 14.2 (Spring 1991): 389-395.
- CHEVRIER, Jacques, "Voix féminines en Martinique et en Guadeloupe". Primer Coloquio de Literaturas Francófonas. México, 1989
- CHÈVRIER, Jacques. *La littérature nègre*. Paris: Armand Colin, Coll. U, 1984.

CONDÉ, Maryse. *La Parole des femmes*. Paris: L'Harmattan, 1993

CONDÉ, Maryse. *Le Roman Antillais*. Paris: Fernand Nathan éditeur, 1977.

CONDÉ, Maryse. *La Vie Scélérate*. Paris: Seghers, 1987

CONDÉ, Maryse. *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*. Paris : Mercure de France, 1986. Traducido del francés por Mauricio WACQUEZ (1999) *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*. Barcelona: Muchnik Editores.

CONDÉ, Maryse. L'oeuvre de Maryse Condé. À propos d'une écrivaine politiquement incorrecte, Colloque sur l'oeuvre de Maryse Condé organisé par le Salon du Livre de la ville de Pointe-à-Pitre mars 1995, Paris: L'Harmattan, 1996.

DAHENY, Cécile. "Je me suis réconcilié avec mon île: Une Interview de Maryse Condé/I Have made peace with my Island': An Interview with Maryse Condé." *Callaloo: An Afro-American and African Journal of Arts and Letters* 12.1 (Winter 1989): 85-133.

DOVE, Rita. "Maryse Condé." *Callaloo: An Afro-American and African Journal of Arts and Letters* 14.2 (Spring 1991): 347-438.

FLANNIGAN, Arthur. "Reading Below the Belt: Sex and Sexuality in Françoise Ega and Maryse Condé." *The French Review* 62.2 (December 1988): 300-312.

LEQUIN, L. et M. Verthuy. *Multi-culture, Multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris: L'Harmattan, 1996.

LEWIS, Sandra. *La Condition de la femme dans les oeuvres de Maryse Condé*. Ottawa: Bibliothèque nationale du Canada, 1984. [Thèses canadiennes sur microfiche.]

MEUDAL, Gérard. Si Maryse m'était Condé. *Libération* n.s., 1436 (31 décembre 1985): 23.

MIMIKO-BESTMAN, Ajoke. «Mère rêvée, mère réelle: Le Désarroi d'une rencontre.» *Französisch Heute* 18.2 (June 1987): 163-169.

PFAFF, Françoise. *Entretiens avec Maryse Condé*. Paris: Karthala, 1993

SAVIGNEAU, Josyane. "Maryse Condé's *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*." *The French Review* 61.2 (December 1987): 314-315.

SCHON, Nathalie. *L'auto-exotisme dans les literatures des Antilles françaises*. Paris: Karthala, 2003.

TALEB-KHYAR, Mohammed B. "An Interview with Maryse Condé and Rita Dove." *Callaloo: An Afro-American and African Journal of Arts and Letters* 14.2 (Spring 1991): 347-366.

UNA ARTISTA EN LA “QUERELLA DE LAS MUJERES” ITALIANAS DEL XVII: ARTEMISIA GENTILESCHI

*Isabel González
Universidad de Santiago de Compostela*

INTRODUCCIÓN

En el primer capítulo de su conocidísimo libro *La Cité des Dames*, Christine de Pizan (1364-1430) narra cómo tomó conciencia de la desgracia de haber nacido mujer¹. Con ella ha nacido la verdadera “querella de las mujeres”² porque aunque ya desde el siglo XII se puede hablar en Europa de una “cuestión de mujeres”, la verdadera impulsora del movimiento fue Christine. En efecto, la *Querelle des femmes* como movimiento reivindicativo y de debate surgió en Europa en fecha no precisa y todavía incierta –desde luego antes del s. XIV- y en él participaron muchos intelectuales, tanto hombres como mujeres, pero la que le dio una forma definitiva y la que con su obra convirtió el fenómeno en un movimiento internacional que perduraría hasta la Revolución Francesa fue Christine de Pizan³. Con ella se ha iniciado un proceso largo y difícil en el que la mujer denuncia el sistema patriarcal y lucha por conseguir la igualdad

1) “En mi locura me desesperaba el que Dios me hubiera hecho nacer en un cuerpo femenino” (Christine de Pizán, *La Cité des Dames*, París, Stock/Moyen Age, 1986, p.37).

2) “Una mujer se mezcla en la lucha. Esto sucede hacia 1400, cuando, en la declinación de la Edad Media, se anuncia ya el Renacimiento” (Christiane Klapisch-Zuber, Introducción a la *Historia de las mujeres. La Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, p. 11).

3) “Las ideólogas de la Querella de las mujeres –mujeres cultas y privilegiadas todas ellas- no se limitaron a dar voz pública al pensamiento de unas pocas miembros de la élite. Ellas recogieron formas de expresión y de resistencia acuñadas en la práctica social por otras mujeres antes que ellas” (María Milagros Rivera, El cuerpo femenino y la “querella de las mujeres” (Corona de Aragón, siglo XV), *Historia de las mujeres. La Edad Media*, op. cit. pp. 598-599).

con el hombre. Desde el siglo XIII mujeres de todos los medios se atreven a hacerse oír, aunque sus voces se oigan poco ante el dominio de las masculinas. La mujer no se conforma, y cuando se conforma se trata de un conformismo obligatorio que internamente rechaza. Empieza el proceso de emancipación femenino. Se enciende una llama, primero muy débil, pero que va creciendo poco a poco hasta convertirse en una hoguera pues el proceso será ya imparable hasta nuestros días.

Las mujeres italianas también se involucran: contamos con voces femeninas en la literatura de consumo y mujeres periodistas ya en el s. XVII) pero no tanto como el resto de las mujeres europeas -ciertamente hay que esperar hasta finales del s. XVIII para que las italianas tomen verdadera conciencia de la situación- y empiezan a a treverse a escribir y a reivindicar el derecho a participar en la cultura.

No quisiera pasar por alto el hecho de que fueron dos hombres, dos escritores fundamentales del Trecento, Dante y Boccaccio los que colocaron en un pedestal a la mujer. Como sabemos, Christine de Pizan tomó como modelo para muchos de sus retratos femeninos al *De claris mulieribus* de Boccaccio, un centenario de biografías de mujeres famosas.

Boccaccio en el *Filocolo* hace que Biacofiore sienta lo mismo que Florio, el mismo amor terrenal⁴ y en la *Fiammetta*⁵ encontramos

4) “Taciti e soli lasciò amore i due novelli amanti, i quali riguardando l’uno l’altro fiso, Florio in prima chiuse il libro e poi disse: -Deh, che nova bellezza t’è egli cresciuta, o Biancofiore, da poco in qua, che tu mi piaci tanto? [...] Biancofiore rispose: -Non so, se non che ti posso dire che a me sia avvenuto il simigliante” (Boccaccio, *Filocolo*, libro II).

5) Fiammetta le dice a su ama, a la mujer que la crió, y que viene afanosa a darle la buena noticia del regreso de su amante: “-O cara balia, per li tuoi moltissimi e per li tuoi vecchi membri, li quali omai l’eterno riposo domandano, non ischernire me misera [...] Prima tornerano li fiumi alle fonti, ed Espero recherà il chiaro giorno, e Febea coi raggi del suo fratello darà luce la notte, che torni lo ’ngrato amante. Chi non sa che egli ora ne’ lieti tempi, con altra donna, più amando che mai si rallegra?” (Boccaccio, *Fiammetta*, cap. VII).

no sólo el amor que siente una mujer napolitana abandonada por su amante florentino, sino una gran profundización psicológica en sus más recónditos pensamientos. Es un paso definitivo para el Decameron, dedicado especialmente a las mujeres, protagonistas que sienten y manifiestan el mismo deseo erótico que los hombres. Por primera vez Boccaccio se atreve a atentar contra la política sexual del patriarcado, una de las razones por las que fue duramente criticado y por las que su libro entró en la lista de los prohibidos.

Y qué decir de la *Vita Nuova*: Dante sublima a la mujer en la figura de Beatriz, el Amor con mayúsculas, la “*donna angelicata*” que renueva la vida juvenil del poeta, la mujer que por méritos propios es la única que puede conducir a Dante en su viaje ultraterreno y acompañarlo al Paraíso, lugar en el que ni el propio Virgilio puede ascender.

La pretensión de este trabajo es detenernos en el perfil de una artista italiana del s. XVII: Artemisia Gentileschi, una de estas mujeres intelectuales que con su lucha logró el reconocimiento público de su arte.

Artemisia Gentileschi

“Mi padre caminaba a mi lado con la mano apenas apoyada en mi espalda, en las puntillas de mi canesú, para infundirme valor. Bajo el resplandor oblicuo que ya abrasaba las losas de la *piazza* y mi cabeza, la sombra inmóvil de la soga del inquisidor que colgaba en lo alto de la Tor di Nona, el tribunal papal, se extendía grotescamente por la pared dibujando el contorno de una lágrima”, así empieza la novela *La pasión de Artemisia*⁶ que nos ofrece de una manera magistral el retrato de esta extraordinaria pintora del Renacimiento italiano.

En efecto, Artemisia fue una de las pocas pintoras del Renacimiento que lograron el reconocimiento público por su trabajo; para ello tuvo que sufrir mucho y luchar denodadamente. Conozcámosla un poco mejor:

6) Susan Vreeland, *La pasión de Artemisia*, Barcelona, Ediciones B, 2006, p. 15. todas las citas serán tomadas de esta edición.

En un taller del barrio de los artistas, Artemisia lucha por imponer su talento artístico en un mundo exclusivamente masculino. Su más temible adversario no es otro que su padre y mentor, el célebre pintor Orazio Gentileschi, empeñado en ocultar el talento de su hija.

Tras ser violada por su maestro Agostino Tassi, y humillada públicamente en la corte papal, su padre decide entregarla en matrimonio al joven artista Pierantonio Stiattesi para reparar su deshonra de modo que pueda abandonar Roma e instalarse en Florencia, donde la joven artista descubre el esplendor del s. XVII en Italia.

Amiga de Galileo y protegida por Cosimo de Medici, A. será la primera mujer en ser admitida en la Academia del Arte. Su éxito y su condición femenina le obligarán a tratar de conciliar su vida familiar con su pasión por el arte y su talento para la pintura.

CONDICIÓN FEMENINA: CONDUCTAS DE SUMISIÓN

Primogénita del pintor toscano Orazio Gentileschi, uno de los máximos exponentes romanos de Caravaggio, aprendió desde muy niña en el taller de su padre el arte de pintar demostrando mucho mayor talento que sus hermanos. Aprendió y se formó en un ambiente de artistas –vivía en un barrio lleno de pintores y artesanos– que frecuentaban el taller de su padre, seguidor de Caravaggio al que seguramente ella conoció personalmente.

Por su condición de mujer se vio rechazada, despreciada e insultada incluso por las mujeres de su barrio: “Camino de casa, la esposa de nuestro sastre, apoyada en el alféizar de la ventana, escupió a mi paso”, “Puttana –oí. Miré calle abajo pero solo había una vieja vendiendo fruta. Puttana! Volví a oír; una voz ronca. Me erguí y seguí caminando, negándome a mirar en derredor. Desde una ventana vaciaron un orinal a pocos pasos delante de mí” (p. 27).

Por ser mujer soportó un juicio penoso en el que la obligan a reconocer públicamente que con dieciocho años ha perdido su virginidad. No importa que haya sido por violación “acto cometido por el signor Tassi” dice el notario con aire burlón y cuando ella se niega a ser examinada por dos comadronas y quiere que conste en acta que ha sido “debido a la violación con que Agiostino Tassi...” el notario no le permite hablar: “La signorina guarde silencio” y nada importa la conclusión de la experta: “Yo, Caterina del Palazzo de Masiano, he examinado... palpado la vagina... desflorada... himen roto... hace algún tiempo, no recientemente... mi experiencia... quince años”. Y así se levanta la sesión. Artemisia se levanta, mira de hito en hito al notario y lo desafía. Es un primer paso pero lo peor es que también su padre, a pesar de conocer los hechos, también se avergüenza. Con él, inmediatamente después y de regreso a casa sostiene esta conversación:

-Ya estoy avergonzado

-¿De qué? ¿De tu hija tendida allí para que todo el mundo la viera o de ti?

Meneo la cabeza como un perro mojado sacudiéndose el agua.

-Madre di Dio ¿qué será lo siguiente? –dije

-Pero lo demuestra, ¿no te das cuenta? Los daños y perjuicios que reclamé.

-No soy un cuadro- grité -¿soy una persona” Tu hija (pp. 33-34)

Otro paso más: Artemisia se rebela. Es un referente para que otras mujeres que tengan una historia igual o parecida a la de ella, se rebelen contra la situación vejatoria que sufren única y exclusivamente por ser mujer.

La mujer tenía como objetivo primordial casarse y si había sido deshonrada, el único modo de recuperar el honor era precisamente casarse con el violador. Artemisia no lo hace y se atreve a enfrentarse. El diálogo es el siguiente:

-¡Artemisia, por fin has venido! Te he estado esperando, muriendo un poco por ti cada día- ... Amore, si te retractas me casaré contigo...

-¿Piensas que he venido aquí para eso? ¿Para casarme con un hombre que me ha deshonrado?....

-No habrá ningún deshonor sis te casas conmigo. Nuestra boda te salvará.

- Quieres decir que te salvará a ti. ¿Crees que quiero casarme con un libidinoso? ¿Un sinvergüenza? ¿Un depravado? (pp.46-47). Artemisia termina llamándole entre otras cosas mónstruo y asesino y concluye “Giré en redondo para marcharme y noté la sangre fluir entre los dedos, infundiéndome vigor”.

A la mañana siguiente empieza a pintar uno de sus famosos cuadros, *Judith dando muerte a Holofernes*.

LA “QUERRELLA” A TRAVÉS DE LA PINTURA

Su primer cuadro fue un éxito. Roberto Longhi, un crítico de arte dijo de él en 1616: “Chi penserebbe infatti che sopra un lenzuolo studiato di candori e ombre diacce degne d’un Vermeer a grandezza naturale, dovesse avvenire un macello così brutale ed efferato [...] Ma - vien voglia di dire - ma questa è la donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo”. Tal vez haya un cierto regusto machista: le parece imposible que una mujer pinte tan bien pero consideraba a Artemisia la única mujer en Italia que sabía lo que era la pintura el color, la mezcla de colores y las técnicas pictóricas.

Cuando empieza a pintar el cuadro, Artemisia casi no siente los dedos pero no le importa el dolor, tiene que ignorarlo porque lo único importante para ella era la pintura pero lo que la artista quiere es pintar su dolor, el dolor de las mujeres. Esa es su rebeldía, esa es su contribución: “Cada día, en cuanto me despertaba, me ponía la bata de pintar encima del camisón,...y pintaba desde las primeras luces...” (p. 48) sólo así se sentía viva de nuevo.

Se sentía frustrada porque sus manos no eran lo suficientemente ágiles: “Sosteniendo el pincel con los dedos tiesos intentaba trabajar

moviendo la muñeca en lugar de los dedos... Durante semanas, cada día al salir de la vista [del juicio por violación] papá iba al Casino de las Musas del cardenal Borghese a trabajar en el fresco del techo y yo me iba corriendo a casa a seguir pintando hasta el tardío ocaso de las tardes de verano, enardecida por la idea de que tanto Judith como yo estábamos enfrascadas en un acto de represalia” (p. 48).

Artemisia pinta lo que siente; da lo mismo escribir que pintar, lo importante es rebelarse frente a la injusticia y mostrársela al público: “Un día pinté dos arrugas verticales entre las cejas de Judith tal como Caravaggio había hecho para mostrar que a Judith le costaba matar, pero al día siguiente, durante el juicio, Agostino [su violador] me lanzó una mirada amenazadora por estar yo enterada de que era un asesino. De regreso en casa aquella tarde, despinté las arrugas” (p. 49)

Artemisa quería captar a Holofernes en el instante de su muerte con la expresión de Agostino cuando le llamó asesino, quería plasmar en el lienzo los ojos aterrados suplicantes. Estamos, sin duda, ante una artista, ante una intelectual que quiere participar en el debate reivindicativo.

En el juicio muchos testificaron en falso, a favor de Agostino: “el juicio había proseguido arrastrando a más testigos: otros vecinos, el yesero de papá, el boticario a quien comprábamos los pigmentos y toda una serie de amigos de Agostino que declararon haberme poseído” (p. 52). La artista tiene que refutar un testimonio tras otro para tratar de desmontar el cúmulo de falsedades.

Artemisia tiene que luchar contra todos, contra toda Roma, empezando por su propio padre. Tiene que escuchar como el juez desestima el caso y el reo queda indultado. El griterío en la sala es enorme y es imposible discernir si se trata de gritos de aprobación o de escándalo. “Me hervía la sangre, la ira se adueñaba de mí por momentos. Clavé en aquel hombre que era mi padre una mirada de odio que no olvidaría jamás. No tenía conciencia ni honor, no le importaba nadie que no fuese él mismo” (pp. 53-54).

Ya en Florencia, intenta dar a conocer su pintura —tenía algunos cuadros importantes— empezando por su marido que, en

un primer momento no da crédito al hecho de que una mujer sea pintora: - Giovanni [el hermano] me ha dicho que eres pintor –dije al cabo de un rato [de conocerlo]. –Lo soy. –Yo también. –¿Tú? [...] –Señalé mis telas enrolladas. –Una vez hubo dos pintoras en Bolonia –dijo Pietro-. Pintaban flores. –Yo pinto seres humanos.- La curiosidad le surcó el rostro picado de viruelas.” (p. 75), pero que al ver parte de su obra admite que es buena⁷. Es un paso más y aunque como hombre no se imagina que Artemisia pueda llegar a ganar dinero con sus cuadros, como ella es tenaz y está decidida a no depender de él económicamente y a ganarse el sustento, él cede. Artemisia se siente agradecida, deja atrás Roma, su pasado y empieza una nueva vida artística en Florencia.

Las intención de Artemisia era presentar cuatro obras en la Accademia dell'Arte del Disegno florentina pero al quedarse embarazada, decide llevar lo que tiene: Susana, Judith y Mujer tocando el laúd y con las telas enrolladas se presenta al funcionario: “-Soy Artemisia Gentileschi, de Roma. Mi padre es Orazio Gentileschi. Si tuviera la bondad, traigo unos cuadros que quisiera mostraros [...] –¿Vuestro padre envía su hija para mostrarnos sus cuadros? ¿Por qué no ha venido en persona? –No signore. No son suyos. Son míos. Yo también soy pintora” (pp.97-98). Empieza el calvario, empieza –mejor dicho, prosigue- la lucha: El funcionario pone cara rara, el luogotenente de la Academia le preguntará con qué fin trae los cuadros y si los ha pintado ella enteramente; cuchicheos, miradas, observación de los cuadros y al ver que había una influencia caravaggista, se intenta convencer a Artemisia que no se puede repetir, que no hay que copiar. Todo antes de reconocer la belleza, la originalidad y el valor de la obra de la mujer pintora: “-Que una mujer pintora busque la originalidad [se refería a la congoja de Susana, el verdadero tema del cuadro] en la interpretación es

7) Cuando Artemisia le enseña a su marido su cuadro *Susana*, el joven pintor abrió mucho los ojos de admiración y dijo que era muy bueno, que tiene mucho sentimiento y que hay una perfecta armonía de los colores.

innecesario, y tal vez incluso arriesgado-dijo, y miró al hombre de cara redonda buscando su aquiescencia” (p. 100).

Así empezó su vida artística: ningún mecenas de Florencia compra su obra y la Academia nunca ha tenido una mujer pero Artemisia no se amilana porque cree que ninguna ley lo impide y que ella podría ser la primera. A pesar de estar embarazada y de que su marido no quiere que pinte, ella sigue haciéndolo, continúa pintando y cuando tiene suficiente obra quiere enseñársela a Michelangelo Buonarroti el Joven.

ALBA DE CÉSPEDES:
UNA DONNA ANTICONFORMISTA,
UNA SCRITTRICE COSMOPOLITA

Salvatrice Graci
UNED

Alba de Céspedes è stata una grande scrittrice e una donna fuori dal comune¹.

Figlia di più culture e poliglotta, risulta difficile ingabbiarla in una definizione preconfezionata: italo-cubana, per la scrittura aveva scelto l'italiano ad eccezione di due opere in francese - *Chansons des filles de mai* e *Sans autre lieu que la nuit* - che poi ella stessa avrebbe tradotto in italiano². Parlava correntemente il francese, dunque, ma padroneggiava anche l'inglese, il tedesco e il russo. Non sorprende che preferisse leggere le opere straniere in lingua originale; la letteratura russa, in particolare modo, ebbe un posto privilegiato nella sua vita e nella sua formazione e, nello specifico, le opere di Dostojevskji.

Le sue letture, dunque, ne rivelano lo spirito eclettico, nota distintiva del suo essere donna e scrittrice. Dalla biblioteca paterna attinse i libri che ne avrebbero forgiato lo spirito: José Martí (poeta e patriota cubano), ma anche Prevost, Baudelaire, Stendhal, Balzac,

1) Per la stesura del presente lavoro sono state utilizzate diverse interviste alle quali la scrittrice italo-cubana aveva affidato i suoi pensieri, specialmente negli ultimi anni della sua vita.

2) La raccolta di poesie *Chansons des filles de mai*, sarà pubblicata in Francia nel 1968 da Seuil, mentre la traduzione italiana, con testo originale a fronte, uscirà nel 1970 per Mondadori con il titolo *Le ragazze di maggio*. Nel 1973, il romanzo *Sans autre lieu que la nuit* verrà pubblicato a Parigi da Seuil e riproposto in italiano, nel 1976, da Mondadori con il titolo *Nel buio della notte*. Cfr. Alba de Céspedes, *Romanzi*, a cura e con saggio introduttivo di Marina Zancan, Milano, Arnoldo Mondadori ed. (I Meridiani), 2011, p. CXXIX-CXXXVI; Zancan, M., *Alba de Céspedes*, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori – Il Saggiatore, 2005, pp. 426-427.

Shelley e Byron, D'Annunzio e Petrarca, Tolstoj, Dostojevskij, Mann, Steinbeck, Goethe³.

La composizione della sua biblioteca conferma la natura cosmopolita e multiethnica di una donna che ebbe una vita fuori dal comune, per alcuni versi avventurosa, contraddistinta da scelte fuori dalle regole imposte dal suo tempo.

Era di stirpe rivoluzionaria Alba De Céspedes. Nipote di Carlos Manuel de Céspedes del Castillo⁴, primo presidente in armi di Cuba e liberatore degli schiavi, considerato un vero eroe, figlia di Carlos Manuel de Céspedes Quesada, ambasciatore cubano in Italia che fu anch'egli presidente dell'isola caraibica, e di Laura Bertini, una donna colta dell'alta borghesia romana che per amore dell'ambasciatore divorziò dal primo marito. Nel 1926, a soli quindici anni, sposò il conte Giuseppe Antamoro dal quale ebbe l'unico figlio, prima della separazione avvenuta nel 1931.

Negli anni Trenta escono i primi racconti su varie testate: il primo, dal titolo *Il segreto*, sarà pubblicato sul "Giornale d'Italia" nel 1934. Tra il 1935 e il 1937, escono le raccolte di racconti *L'anima degli altri* (in cui verrà inserito *Il segreto* con il titolo *Il dubbio*), *Concerto*, *Prigionie*, e il primo romanzo dal titolo *Io, suo padre*, sulla cui copertina si legge, tra parentesi, "Romanzo sportivo". Doveva apparire insolito, in quegli anni, che una giovane donna dell'alta borghesia romana si cimentasse nella stesura di un'opera

3) Alba De Céspedes, pochi giorni prima della morte, donò la sua biblioteca e il suo archivio personale: la corrispondenza di una vita, insieme ai diari ed ai manoscritti, compongono il Fondo che prende il suo nome e che oggi può essere consultato pubblicamente presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano. Notizie più dettagliate sulla composizione del Fondo si possono ritrovare nel sito della Fondazione all'indirizzo <<http://www.fondazionemondadori.it/cms/conservazione/402/>> (consultato il 10-09-11). Sull'argomento si vedano anche i saggi di Giuva L., *L'archivio come autodocumentazione* e Miola A., *Il riordinamento e l'inventariamento: criteri, scelte, problemi*, entrambi in Zancan, M., *Alba de Céspedes*, cit.

4) La famiglia di Alba de Céspedes era di origine andalusa - di Córdoba e Siviglia - così come afferma la scrittrice nelle pagine del romanzo incompiuto *Con gran amor*: De Céspedes, A., *Romanzi*, cit., p. 1479.

che aveva come protagonista un pugile, descrivendo, con minuzia di particolari e trasporto, vicende sportive e storie private in un intreccio accattivante e suggestivo.

Fu partigiana e, con il nome di battaglia *Clorinda*, fece sentire la propria voce dai microfoni di Radio Bari Libera attraverso la trasmissione radiofonica "Italia combatte", dopo che nel 1943, con il secondo marito, il diplomatico piemontese Franco Bounous, attraversò le linee tedesche (Aspesi 1984:2). L'anno successivo fondò la rivista letteraria *Mercurio* che fino dagli esordi si avvale della collaborazione di alcune delle firme più prestigiose dell'epoca: Alberto Moravia, Ernest Hemingway, Massimo Bontempelli, Natalia Ginzburg, tra gli altri. Le pagine di *Mercurio* saranno illustrate dai disegni di Mino Maccari, Renato Guttuso, Giorgio Morandi, Alberto Savinio, solo per citarne alcuni. La rivista chiuderà i battenti nel 1948 con grande disappunto della scrittrice che dopo lo sbarco degli alleati aveva percepito un nuovo clima di asservimento nei confronti degli americani che poco si conciliava con il suo carattere impetuoso e scevro da qualsiasi tipo di sudditanza. Continuerà a scrivere per il settimanale *Epoca* - curando la rubrica *Dalla parte di lei* - e per *La Stampa* di Torino.

Anticonformista per indole, rifiutò sempre l'appellativo di femminista perché diffidava delle "etichette", ed argomentò puntualmente il suo punto di vista in varie occasioni. In una delle lettere che compongono il corposo carteggio con la scrittrice Natalia Ginzburg, affermava che le donne hanno il diritto e il dovere di acquisire la consapevolezza del *pozzo* in cui periodicamente sprofondano annegando nella malinconia e dal quale non sempre riescono ad uscire. Alba de Céspedes non combatteva quel luogo dell'anima; all'annullamento del *pozzo* preferiva, piuttosto, la sua accettazione e si faceva forte in lei la consapevolezza che le esperienze fatte lì in fondo costituivano le basi per la costruzione di un sentimento di solidarietà che potesse legare tutte le donne (Lilli 1992:32).

Effettivamente, un lettore poco attento può essere tratto in inganno. Alba De Céspedes raccontava le donne, quasi tutti i

personaggi principali delle sue opere sono donne e si sofferma continuamente con una serie di disamine attente e puntuali sulla natura femminile con un approccio sensibile e garbato. Ma tutto ciò non ne fa di certo una scrittrice di libri “rosa”. Il suo punto di vista, infatti, è quello di una osservatrice apparentemente distaccata, che descrive, con minuzia di particolari, vita, pensieri e accadimenti. Scende nel profondo della psiche delle sue protagoniste scandagliando con coraggio anche gli aspetti più meschini con grande raffinatezza. Una prosa, la sua, estremamente affascinante, priva di acrobazie linguistiche - cosa che le sue competenze e la sua formazione poliglotta le avrebbero potuto permettere - di frasi fatte, di concetti consolidati - e quindi familiari - nella vita delle donne dell'epoca, pochi anche gli aggettivi. Pagine ricchissime di sentimento ma libere dal sentimentalismo.

In una lettera inedita inviata a Giacomo Gagliano, giornalista dello storico giornale palermitano “L’Ora”, Alba de Céspedes si abbandona con passione tra le pieghe di una piccola disamina sul suo concetto di letteratura e sul suo modo di lavorare:

Gentilissimo Gagliano,

ricevo ora la sua lettera e Le rispondo subito per dirle quanta gioia mi ha dato quanto Ella mi dice di Concerto. Grazie per quanto ha detto a me e per quanto ne dirà su “L’Ora”. Il mio libro di racconti ha avuto un ottimo successo di critica e anche mi ha valso un contratto con Mondadori per tutta la mia produzione.

Io ho perciò l’obbligo di non deludere quanti hanno posto fiducia e speranze in me. Lavoro adesso ad un romanzo, appunto per Mondadori: Nessuno torna indietro, si chiama. Credo che sia veramente la mia cosa migliore: ma uscirà soltanto tra un anno, perché io che lavoro con gran fede e certe volte dubito di me, uso pulire molto il mio lavoro prima di consegnarlo. La via della letteratura, quando è intesa nel senso puro della parola, è molto lunga e difficile: io vi do tutta di me e non dimentico chi m’ha dato una lusinghiera

parola d'incoraggiamento. Perciò non dimenticherò mai quanto Ella ha fatto per me.

Da Roma Le verrà spedita subito una mia fotografia: vorrebbe Lei essere così gentile da mandarmi quassù una copia del giornale quando l'articolo uscirà? Poiché certe volte "L'Eco della Stampa" è molto lento e io sono molto ansiosa di leggere ciò che Ella avrà avuto la bontà di scrivere su di me!

La ringrazio, dunque, di grandissimo cuore e Le invio molti cordiali saluti

Alba de Céspedes⁵

In questa breve lettera la scrittrice affascina e, con poche parole, riesce ad esprimere il suo concetto di letteratura basato sull'onestà intellettuale, sul lavoro serio dal quale non si ci può sottrarre, sul sacrificio e soprattutto sulla riconoscenza. Una vita a servizio della letteratura *intesa in senso puro*, come ella stessa ci ricorda. Ma tra le righe si legge anche la grande umiltà di una donna speciale che forse non sapeva, fino in fondo, di esserlo: *io che lavoro in gran fede e certe volte dubito di me*. Il dubbio rivela il coraggio di guardare in faccia le proprie debolezze, il sapere mettersi in gioco; un atteggiamento propositivo ma che, soprattutto per una donna, è sempre fonte di grandi battaglie con se stessa, prima di tutto, e

5) Lettera di Alba de Céspedes a Giacomo Gagliano, Sestriere 1 dicembre 1937 (*Fondo Giacomo Gagliano*, Fondazione Leonardo Sciascia, Racalmuto, DSA, 2/ BFLS). La lettera - che fa parte del carteggio appartenuto a Giacomo Gagliano (1903-1973), giornalista de "L'Ora" di Palermo - è la seconda di tre lettere. Nella prima, inviata da Forte dei Marmi il 12 settembre 1937, de Céspedes ringrazia Gagliano per la buona recensione del libro di poesie *Prigionie* edito a Lanciano da Carabba nel 1936: *Nessun'altra analisi del mio libro è giunta tanto lucidamente a penetrare il nucleo essenziale della mia poesia*. Nella terza ed ultima lettera, infine, inviata da Sestriere il 14 gennaio 1938, la scrittrice ringrazia nuovamente il giornalista de "L'Ora" per la generosa recensione di *Concerto* edito, anche questo, a Lanciano da Carabba nel 1937, comunicandogli, inoltre, lo stato avanzato del libro *Nessuno torna indietro*. Nella biblioteca personale di Giacomo Gagliano - anch'essa custodita presso la Fondazione Leonardo Sciascia - che conta circa duemila volumi, sono conservate alcune prime edizioni di Alba de Céspedes con dedica autografa.

con il mondo che la circonda. Di stirpe rivoluzionaria, dicevamo, ma spesso, le rivoluzioni più grandi, quelle destinate a perdurare, a penetrare nel profondo della coscienza di ognuno e ad allargarsi lentamente come un benevolo contagio, sono quelle che avvengono nella quotidianità di ognuno, che si esprimono nella vita vissuta, senza clamori. Le più grandi rivoluzioni spesso albergano in ogni piccola scelta che facciamo. Le certezze appartengono ai bambini ed ai folli. Il dubbio è fonte di ispirazione. Solo abbandonando le proprie certezze si può avviare un percorso alla scoperta di se stessi.

Nella lettera a Gagliano, la scrittrice si sofferma sul suo nuovo libro, *Nessuno torna indietro* (1938), definendolo il suo miglior lavoro.

Il romanzo è una vetrina di personaggi femminili e la narrazione è costruita come in un lungometraggio ad episodi dove ognuna, ogni donna, ha il suo spazio, "un quadro" - giusto per usare un linguaggio cinematografico - in cui potere raccontare la propria storia, il proprio dolore, per poi ricongiungersi a tutte le altre figure femminili in quel collegio, un luogo metafisico in cui le storie di tutte confluiscono, si intrecciano. Le ragazze si confrontano, mentono l'una all'altra e a se stesse, come Emanuela, madre di una figlia illegittima che si trova a recitare tante parti imposte ognuna ora dalla famiglia, dalla società, da se stessa:

[...] In casa, al "Grimaldi" [il collegio] e con Stefania, ovunque ella aveva una vita diversa, e un volto per ciascuna. Ma come era lei veramente? Bisognava avere la forza di chiamare le compagne, dire: - Sentite, tutte bugie v'ho raccontato...- Ma forse tutte si sarebbero allontanate sapendo che lei era "sull'altra sponda". Dicevano sempre così: - Questa è la sponda dell'attesa. (De Cespedes 1938:50-51)

La forza di questo gruppo di giovani donne è l'eterogeneità: tutte diverse, si affacciano alla vita con un atteggiamento del tutto personale. Le accomuna l'intelligenza, il coraggio e il desiderio di libertà. Nessuna delle storie fa da traino e nessun giudizio viene espresso dalla voce narrante. Davanti alla prova rivelano la propria indole e, fatta una scelta, nessuna torna indietro. Le vicende storiche

diventano il palcoscenico di tante storie d'amore, di conquista della libertà, di affermazione dell'identità femminile individuale.

Tra le righe di *Nessuno torna indietro* si sente l'influsso di vari scrittori - in un susseguirsi di citazioni, dirette e indirette - sui quali si esprime, inevitabilmente, un giudizio. Ritroviamo così i "vinti" di Giovanni Verga, ma anche i riferimenti a Grazia Deledda - leggendo il romanzo, infatti, non si può non pensare a *Canne al vento* - ed ai futuristi. Il suo modo di raccontare e le tematiche furono influenzate da tutte quelle scrittrici che, come lei, avevano affrontato, in maniera certamente personale, il tema dell'emancipazione femminile nella società di allora, elemento caratterizzante di tutta la produzione dell'autrice italo-cubana: le opere di Matilde Serao, Ada Negri⁶, Jane Austen, le sorelle Brontë, Simone de Beauvoir, dovevano essere sicuramente parte integrante del suo bagaglio culturale.

Nelle pagine di questo romanzo, dunque, che la rese celebre in tutto il mondo e che fu tradotto in diverse lingue, descrive la povertà, le aspirazioni e le inquietudini di un gruppetto di ragazze durante il periodo fascista che poco avevano a che fare con l'icona della donna - brava massaia, procreatrice instancabile, moglie irreprensibile - tanto cara al regime. Alba stessa racconta in tante interviste di essere stata convocata diverse volte per spiegare le sue scelte: una protagonista con una figlia illegittima, un'altra con un'amante. Doveva dare conto dell'anticonformismo inquieto di queste ragazze povere che sognavano di vivere l'amore, la maternità, la ricerca di se stesse, la libertà; di diventare tutto ciò che desideravano essere.

Il regime tentò, subito dopo la pubblicazione, di imporre la censura sul romanzo considerato scandaloso e addirittura oltraggioso. Nel 1939, per questa opera, le venne assegnato il

6) E' interessante notare, a proposito di Ada Negri, il sentimento di solidarietà femminile che lega la nostra scrittrice alla produzione della Negri, soprattutto se si tiene conto della natura estremamente diversa delle due donne, senza contare, poi, le scelte politiche diametralmente opposte: partigiana e antifascista Alba de Céspedes, filofascista Ada Negri, scelta che peraltro mai rinnegò. Le accomunava, però, la grande coerenza ed alcune scelte di vita che ebbero un ruolo determinante come l'esperienza dolorosa di un matrimonio prematuramente fallito alle spalle.

premio “Viareggio” ma, nel giro di poche ore, la decisione della commissione fu annullata per ordine, probabilmente, di personaggi appartenenti alle alte sfere del fascismo. Nonostante tutto, l’editore che sempre le fu amico, Arnaldo Mondadori, riuscì, attraverso la sua grande esperienza e le sue doti diplomatiche, a non fare ritirare le copie.

Il sodalizio con lo storico editore milanese si incrinò tempo dopo negli anni in cui era in fase di stesura il romanzo *Il rimorso* (1962) e i contrasti continueranno cadenzati dalla corrispondenza fra i due. Alba riteneva che la considerazione dell’editore non fosse più quella di un tempo. Temeva che l’apprezzamento di Mondadori riguardasse il suo sforzo, il suo intenso lavoro e che, in un certo senso, trascurasse l’aspetto fondamentale, ovvero il valore dell’opera (De Céspedes 2011: CXXI). Ancora nel ’64, sulla scia del grande successo di critica e di vendite della traduzione del romanzo in Francia, si riaccendevano le polemiche. Continuava, dal suo punto di vista, a sentire distante e disinteressato il suo editore che riteneva addirittura colpevole di avere in qualche modo danneggiato la sua opera; d’altro canto, lo sollecitava a caldeggiare il rilancio del romanzo.

La reazione energica di Alba de Céspedes, non sorprende: oltre ad essere una grande intellettuale era anche una donna dotata di indole impetuosa.

Altrettanto energica fu sempre anche nei confronti di quanti continuarono a considerarla una scrittrice per signorine languide e romantiche. Effettivamente, basta ridare una rapida occhiata alla sua biografia per rendersi conto che ingabbiarla in una categoria, ovvero, definire la sua letteratura “rosa”, è quantomeno riduttivo.

Non meno decisa fu la reazione nei confronti della trasposizione televisiva di *Nessuno torna indietro*. In una intervista rilasciata a una giornalista di “Repubblica”, emergeva l’amarezza per il modo in cui i suoi personaggi erano stati manipolati nello sceneggiato che sarebbe stato trasmesso nel secondo canale della RAI nel 1987:

I libri non si toccano, non c'è giustificazione, non bisogna cedere. Non l'ho mai fatto, neppure ai tempi del fascismo. Piuttosto è meglio non scrivere più; per mangiare posso fare qualsiasi altro lavoro: chi nasce in una famiglia di rivoluzionari come me, impara subito ad arrangiarsi; io sarei un'ottima cuoca, una dattilografa veloce, anche una cameriera inappuntabile.

Nella stessa intervista, riferendosi al film *La bambolona*⁷ - anche questo tratto da un omonimo romanzo della scrittrice - si rivolgeva al medesimo regista, Franco Giraldi, in termini molto polemicamente:

[...] Sono troppo leggeri questi registi, non pensano che uno scrittore crea certe situazioni, certi personaggi, certi luoghi, dopo averci pensato molto, dopo averci lavorato magari per anni (Aspesi 1987: 28).

L'analisi dell'emancipazione femminile nella società, come abbiamo già detto, rimarrà sempre un elemento imprescindibile del suo lavoro intrecciandosi, molto spesso, con il tema della politica. D'altra parte ella stessa affermò più volte che in casa non si parlava d'altro: e come poteva essere altrimenti? Le due tematiche, inoltre, si fondono alle innumerevoli riflessioni legate alla guerra, al fascismo, alla "Liberazione" e alla società civile italiana del dopo guerra.

In una intervista dal titolo emblematico, *Quando l'Italia perse le illusioni*, rilasciata ad un giornalista del Corriere della Sera, la scrittrice si dilunga sugli stessi temi che evidentemente rappresentano una fonte inesauribile di riflessioni, allora come oggi di triste attualità:

7) Il romanzo *La bambolona* sarà pubblicato da Mondadori, nel 1967, dopo una lunga gestazione. La riduzione cinematografica, del 1968, vedrà tra gli interpreti Ugo Tognazzi e Isabella Rei. Anche la riduzione teatrale, messa in scena nel 1967, fu fonte di dispiacere per la scrittrice italo-cubana che definiva la commedia una "farsaccia". In seguito, chiese, ed ottenne, che venisse tolto il suo nome dal cartellone. Cfr. Alba de Céspedes, *Romanzi, cit.*, pp. CXXVI-CXXX.

[...] l'insofferenza dei vincoli che rattenevano le donne dall'esprimere la loro volontà di azione, pesava viepiù su di me. [...] L'esperienza della guerra e dell'impegno politico avevano resi ancora più intollerabili tali vincoli. L'eguaglianza della donne e dell'uomo di fronte al pericolo e alla morte era ormai divenuta palese per me. [...] Sapevo ormai che un uomo può tremare e una donna restare impavida durante un bombardamento di artiglieria. In seguito la documentazione storica mi avrebbe reso edotta del supremo sacrificio compiuto da donne combattenti sia antifasciste che fasciste.

E dopo questa appassionata e appassionante disamina si lascia nuovamente andare ad una amara constatazione:

[...] Mi esasperava dunque con il ritorno alla normalità ritrovarmi nella condizione subalterna che la società mi attribuiva in quanto donna. Soltanto una donna poteva capire in quel tempo quanto fosse irritante sentirsi sotto tutela. La libertà della quale io godevo, dovuta al mio buon successo letterario, come un'eccezione conferma la regola, la realtà della condizione femminile.

Inevitabile è poi il paragone con l'isola natale e la politica cubana. Così, infatti, parla dell'Italia post bellica:

[...] il paese aveva perduto la sua indipendenza ed era venuto politicamente quantità trascurabile [...] la mia ascendenza cubana mi esorta a non separare la politica interna di un Paese dalla sua politica estera. [...] E quanto io ho potuto desumere oltre che dall'esempio eroico della morte in combattimento di mio nonno Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo, padre della Patria cubana e liberatore degli schiavi, altresì dall'insegnamento di mio padre Carlos Manuel de Céspedes y de Quesada, presidente della Repubblica cubana.

La scrittrice conclude senza accomodamento alcuno, segno distintivo delle persone che nella loro vita non hanno mai cercato scappatoie. Una riflessione severa e dolorosa:

[...] Oggi, io, donna al crepuscolo della mia vita, ritorno sempre nel pensiero ai miei giovani anni e alle loro fervide speranze. Io non potevo capire come la libertà dei cittadini potesse conciliarsi con la perdita dell'indipendenza della nazione; ne comprendere come una nazione potesse ridursi a una filiale di un supermercato. Così con gli anni mi è sembrato di scoprire quanta illusione è nel termine stesso libertà. Ho visto Cuba conquistare la propria indipendenza politica nel 1959 al prezzo della più feroce sanzione economica impostale per avere essa osato ambire a tanto. Ho visto l'Italia perdere la propria indipendenza nel 1945 in nome di una libertà di cui io mi domando il senso oggi e nel momento in cui una crisi di assestamento dell'economia mondiale mette in questione l'unità della nazione oltre che la prosperità e il lavoro degli italiani [...] (De Céspedes 1994: 29).

Il romanzo *Il rimorso* (1962) ripropone tutti gli elementi caratterizzanti della produzione della scrittrice italo-cubana: l'incomunicabilità, l'ipocrisia, il silenzio, l'emancipazione femminile, la morale religiosa. Un libro molto amato e sofferto che metteva al centro delle sua analisi gli intellettuali del suo tempo. Come già in altri romanzi, Alba de Céspedes, attraverso l'intreccio delle storie private dei suoi personaggi, riesce a parlare di temi complessi che sentiva profondamente vicini, ancora una volta attraverso la voce, il pensiero e il punto di vista di donne diverse, che tramite la scrittura raccontano di una società contorta e troppo spesso incline al compromesso. Alle parole del diario di un uomo, un giornalista, viene affidato il compito di raccontare delle disillusioni di una generazione: il disagio intellettuale di una generazione disorientata dalle altalenanti vicissitudini del panorama politico e dal "boom economico" degli '50 e '60. Il rimorso, giustappunto, per avere perso una grande occasione di cambiamento e rinnovamento delle strutture politiche e sociali. Le speranze che la Resistenza aveva acceso si erano dissolte e gli intellettuali dell'epoca – tutti identificati nel giornalista – appaiono incapaci di essere quello che a loro, in ogni

tempo, viene richiesto di essere: analisti critici, precursori coraggiosi e lungimiranti.

In questo romanzo ritroviamo la coralità già presente in *Nessuno torna indietro* dove le voci erano prevalentemente femminili e gli uomini, in un certo senso, rimanevano sullo sfondo delle vicende narrate. Ne *Il rimorso* la coralità, che esprime l'universo femminile, si mette in relazione al mondo degli uomini e, nella fattispecie, degli intellettuali - messi sotto accusa, in un certo senso, per la loro immobilità - attraverso una struttura narrativa basata sulla scrittura. Come in *Dalla parte di lei* e *Quaderno proibito*⁸, nel romanzo *Il rimorso* la scrittrice rinuncia alla trama esterna per costruire l'intreccio narrativo attraverso lo scambio epistolare tra i vari personaggi e le note diaristiche del giornalista, utilizzando, quindi, in chiave letteraria, tipologie tipiche della scrittura privata. Nelle riflessioni di quest'uomo ritroviamo le vicende della narratrice: uno scrittore che abbandona il giornalismo per tornare alla letteratura, le difficoltà economiche, la mercificazione della cultura, i contrasti con il proprio editore. Tutto, in questo romanzo, parla di lei, delle sue inquietudini personali che non possono essere, in nessun modo, slegate dalle preoccupazioni per gli avvenimenti che si susseguono in Italia.

Rileggendo i romanzi di Alba de Céspedes non si può non rimanere colpiti dall'attualità delle sue argomentazioni.

La lunga bibliografia delle opere editate della scrittrice iniziata, nel 1934, con il racconto *Il segreto* e conclusa con il romanzo *Nel buio della notte*, nel 1976, si arricchisce nel 2011 del romanzo incompleto *Con grande amor*, pubblicato da Mondadori nella collana "I Meridiani". Un lavoro autobiografico complesso, in cui de Céspedes cerca di intrecciare la sua storia e quella della sua famiglia alle vicissitudini del paese caraibico verso il quale, dopo Roma e Parigi, volge lo sguardo per eleggerlo a patria spirituale negli ultimi anni della sua vita quando, immersa nella crisi della civiltà

8) *Dalla parte di lei* e *Quaderno proibito* saranno pubblicati da Mondadori rispettivamente nel 1948 e nel 1952.

occidentale, il mito di Cuba diventa più forte: *Quando ero bambina, Cuba era una canzone di gesta che mio padre mi raccontava, un paese di leggenda e, innanzi tutto, un segreto tra lui e me.*⁹

Ne racconta le origini - il tempo in cui l'Isola era abitata dagli "indios" - attraverso il ricordo di un libro e delle suggestioni suscitate dalla vista delle illustrazioni in cui venivano ritratti i volti malinconici dei nativi cubani intenti a lavorare sotto lo sguardo vigile degli spagnoli. L'andirivieni degli europei - spagnoli, francesi, inglesi - la rivoluzione, gli americani, le storie personali del nonno paterno, del padre e di Fidel Castro, si intrecciano tra loro e tutte insieme ricompongono - come gli elementi di un complesso mosaico - la storia della scrittrice. E così, nel romanzo, il tema della soggettività femminile e della scrittura si identificano finalmente con l'io narrante e quest'ultimo con l'io dell'autrice e tutto viene ricordato dal motivo dell'attesa, quasi in sospensione tra il partire e il tornare.

Aldilà delle sterili disamine sul genere e la forma, Alba de Céspedes fece la sua scelta: visse per la letteratura, così come la sentiva e la percepiva nel profondo del suo *pozzo*, con umiltà, determinazione e coraggio ma anche con abbandono, quel sentimento che ci dice che non hai più scelte da fare quando qualcosa di più grande sceglie te. Così, infatti, rispondeva ad un giornalista che in una intervista le chiedeva di parlare di libri e letteratura: "Claro, no he hecho otra cosa en mi vida".

Alba era una donna che raccontava le donne e attraverso le donne raccontò la vita di tutti.

Mi piacerebbe concludere, infine, con una frase estrapolata dalle pagine del "romanzo cubano" da dove si evince la cifra della donna e dell'intellettuale, del suo concetto di letteratura e del mestiere dello scrivere:

9) La frase costituisce l'incipit del romanzo *Con grande amor* edito in De Céspedes, A., *Romanzi, cit.*, p.1477.

[...] Pare che la pubblicità attorno alla vita privata degli autori aiuti la vendita dei libri; ma se essa giova alla diffusione della nostra opera, gli scrittori non se ne giovano. Diamo di noi un'immagine che non ci somiglia e che, almeno, non dovrebbe somigliarci; cerchiamo di essere aperti a tutte le richieste, simpatici, mondani, secondo le necessità, mentre lo scrittore in generale è uno che sta bene solo o con pochi amici, che si annoia in società e che quando è costretto ad andarvi rientra di pessimo umore, rimpiangendo il tempo perduto, [...] ritrovandosi tra i suoi libri, le sue carte, in vestaglia, in pigiama. La vita di uno scrittore è tutta nella sua opera e chi vuole sapere di lui, deve cercarlo in quelle pagine (De Céspedes 2011: 1603).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKERSTROM, U., *Tra confessione e contraddizione: uno studio sul romanzo di Alba de Céspedes dal 1949 al 1955*, Roma, Aracne, 2004.
- ASOR ROSA, A. (dir), *Letteratura italiana. Le opere (IV/2)*, in *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino, 1955.
- ASPESI, N., “Alba de Céspedes”, *Repubblica*, 29 settembre 2001.
- ASPESI, N., “Anch’io non torno indietro”, *Repubblica*, 25 marzo 1987.
- ASPESI, N., “Qui parla Radio Bari”, *Repubblica*, 7 settembre 1993.
- CAMBRIA, A., “Alba de Céspedes. Quel sogno di Cuba e l’ultimo rimpianto nel libro che non c’è”, in *Repubblica*, 5 giugno 2011.
- CARROLI, P., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993.
- DE CÉSPEDES, A., “Avevo una zia indigena con una piuma in testa”, *Corriere della Sera*, 6 marzo 2011.
- DE CÉSPEDES, A., “Quando l’Italia perse le illusioni”, in *Corriere della Sera*, 20 ottobre 1994.
- DE CÉSPEDES, A., *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 1938.
- DE CÉSPEDES, A., *Romanzi*, a cura e con saggio introduttivo di marina Zancan, Milano, Arnoldo Mondadori ed. (I Meridiani), 2011.
- LILLI, L., “Alba de Céspedes, quei best seller in nome delle donne”, *la Repubblica*, 13 novembre 2007.
- LILLI, L., “La scomparsa di Alba femminista e gentildonna”, *Repubblica*, 19 novembre 1997.
- LILLI, L., “Noi donne nel pozzo della malinconia”, *Repubblica*, 18 novembre 1992.
- MUNZI, U., “Addio Alba de Céspedes, narratrice dello “scandalo” femminile”, *Corriere della Sera*, 19 novembre 1997.

NEREMBERG, E., GALLUCCI, C. C., *Writing beyond fascism: cultural resistance in the life and works of Alba de Céspedes*, London, Associated University Presses, 2000.

PARSANI, M. A., De Giovanni, N., *Femminile a confronto. Tre realtà della narrativa italiana contemporanea: Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Gianna Manzini*, Manduria, Lacaita, 1984.

ZANCAN, M. (a cura), *Alba de Céspedes*, Milano, Mondadori, 2001.

ZANCAN, M. (a cura), *Alba de Céspedes*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2005.

Epistolari manoscritti:

DE CÉSPEDES, A., lettere a Giacomo Gagliano: Forte dei Marmi 12 settembre 1937 (*Fondo Giacomo Gagliano*, Fondazione Leonardo Sciascia, Racalmuto, DSA, 1/BFLS);

Sestriere 1 dicembre 1937 (*Fondo Giacomo Gagliano*, Fondazione Leonardo Sciascia, Racalmuto, DSA, 2/BFLS); Sestriere 14 gennaio 1938 (*Fondo Giacomo Gagliano*, Fondazione Leonardo Sciascia, Racalmuto, DSA, 3/BFLS).

MUJER Y CONOCIMIENTO: LA ALEGORÍA
PRÁCTICA DE CHRISTINE DE PIZAN
EN SU *CHEMIN DE LONGUE ÉTUDE*

María Vicenta Hernández Álvarez
Universidad de Salamanca

Christine de Pizan aparece en la historia de la literatura francesa como la primera mujer de letras. Ella se empeñó en alcanzar un estatus de escritora cuando en el contexto que le tocó vivir la autoría sólo podía ser masculina. Puede decirse que cuando pierde a su marido, en 1390, comienza su auténtica formación intelectual, su camino de estudio y sabiduría¹. A partir de entonces será consciente de su inclinación y de su deseo². Al mismo tiempo que lamenta no haber dedicado su juventud al estudio, también lo justifica y reivindica esta posibilidad para las mujeres, que se ven acaparadas por las funciones de esposas y madres que la sociedad les asigna, y cuya disposición para el estudio ni se valora ni se alienta (Roux 2006: 51). Christine reconoce que en el camino del saber la mujer lo tiene más difícil que el hombre. Y se refiere a menudo a las simples condiciones materiales que delimitan sus vidas: el tiempo es un bien escaso para las mujeres (el tiempo de casada³ es un tiempo doméstico de trabajo constante). Las mujeres no gobiernan

1) Así lo cuenta Christine en *L'Advision*: "Il n'est mie doubté que, se ton mary t'eus duré jusques a ore, l'estude tant comme tu as n'eusses fréquenté, car occupation de mainagene le t'eus souffert, auquel bien d'estude tu te mis comme a la chose plus eslevé" (Roux 2006: 57)

2) Christine tuvo la oportunidad de formarse en su juventud; admiraba la cultura de su padre, pero siempre lamentará no poseerla en el mismo grado. Este motivo será recurrente en sus escritos: su juventud fue un tiempo de alegría pero también un tiempo desaprovechado ya que no lo consagró al estudio (Roux 2006: 45).

3) La actitud de Christine frente al matrimonio resulta bastante ambigua. Si ella está en contra del matrimonio de las viudas, quizás es porque considera que un nuevo matrimonio sería un retroceso y una pérdida de la libertad y la autonomía ganadas a tan alto precio.

su tiempo, tampoco su espacio. No pueden desplazarse como los hombres; por eso ven menos cosas, viven menos experiencias, aprenden menos. Quizás por esto elegirá el esquema del viaje para su *Chemin de Longue Étude*, porque el viajar es posibilidad de ver, de satisfacer la curiosidad y de progresar en el conocimiento.

Cuando Christine consigue, gracias al consuelo de la filosofía⁴, superar el duelo y ser capaz de convivir con la melancolía, va a cambiar su vida. Ahora es ella quien elige no volverse a casar y dedicarse a una vida solitaria de estudio. A ello la inclina su manera de ser⁵ y su deseo de convertirse en autora; por eso tiene que ampliar y completar su educación de una manera ordenada. En sus escritos autobiográficos se refiere a la apertura de su padre en este sentido; pero aunque ella recibió una cuidada educación (posiblemente tuvo acceso a las bibliotecas reales por su posición social y el puesto que su padre ocupaba en la Corte), no pudo ser preparada para llegar a ser una escritora⁶.

Así quiere verse Christina, así se describe y así se representa en las miniaturas que acompañan sus escritos. Elige y elabora la imagen que quiere ofrecer a la sociedad de su tiempo y a la sociedad futura: una mujer concentrada en su estudio, aislada, consagrada a la lectura y a la escritura. Con ello aporta pruebas visuales a la veracidad de su oficio, y, del mismo modo, a los contenidos que transmite⁷. Es la imagen de un “clerc” entre los libros, la imagen

4) Christina señala el momento del descubrimiento del libro de Boecio, el 5 de octubre de 1402, como el inicio de su dedicación consciente a la ciencia y a la filosofía. Es el momento en el que escribe *Le Chemin de Longue Étude*.

5) Lo cuenta explícitamente en *L'Advision*, hacia 1405: “Après ces choses, comment ja fussent passez maiz plus jeunes jours et aussi la plus grant parties de mes occupations foraines, reviens a la voie qui plus naturelement me plaisoit, c'est assavoir solitaire et quoyque» (Roux 2006: 91)

6) “Mais quelle que soit l'ouverture d'esprit de son père, elle n'allait pas jusqu'à lui préparer un avenir de savante, car, qui dit savant dit clerc lettré, et qui dit clerc dit masculin» (Roux 2006: 52)

7) Al final de la Edad Media y en los comienzos de la novela moderna, los autores se empeñaban en afirmar que sus obras narraban “sucesos verdaderos”, pero no podían probarlo más que con su palabra. Christine de Pizan sin embargo, atri-

de quien aprecia la sabiduría, un ser de ciencia y razón, que sin embargo no pierde sus atributos femeninos⁸. En *Mutación*, Fortuna realiza el milagro de darle la fuerza y el espíritu de decisión de un hombre (esta ficción de la metamorfosis le viene de Ovidio), para que pueda conducir la nave de su vida, para que pueda convertirse en cabeza de su familia, para que no tenga que volverse a casar. En *Le Chemin de Longue Étude*, Christine no se siente obligada a echar mano del artificio de esta transformación simbólica; es más, se atreve a reivindicar abiertamente un lugar para la mujer en el mundo del conocimiento, abriendo brechas en los tópicos⁹ y defendiendo la legitimidad¹⁰ de la mujer escritora. Lo hace desde la seguridad de su propia experiencia, sin separar el estudio, la dedicación a la ciencia y al pensamiento de los problemas de una vida concreta, su vida de mujer.

La experiencia, el esfuerzo y la seguridad de Christine de Pizan le dan derecho a erigirse en pedagoga; su propio camino se

buye a la imagen un enorme poder de convencimiento y de propaganda, por ello se ocupa personalmente de representarse en las miniaturas que acompañaran sus manuscritos.

8) No estoy de acuerdo con la interpretación de M^a Ángela Holguera Fanega (Holguera 1994: 208), quien considera la recurrencia del motivo de la castidad en Christine de Pizan: por un lado, la expresión del tópico de la “mulier virilis”: combinación de sexo de mujer y género masculino y “Un segundo motivo puede ser el intento de liberarse de la subordinación que causa el deseo apasionado de los hombres. Esta supresión del deseo es reflejo de la masculinización de Christine, que así reprime todo posible atisbo de sexualidad femenina que mermaría la autoridad para hacer uso de la palabra”. Yo entiendo sin embargo que la imagen que Christine quiere dar y dejar para la posteridad, en la misma época en la que su amigo Alain Chartier compone *La Belle Dame sans mercy*, es la de una mujer excepcional, libre, inteligente y bella.

9) «Si comme une fois respondis a ung homme qui reprovoit mon desir de savoir, disant qu’il n’appartenoit point à femme d’avoir science, comme il en soit pou, lui dis que moins appartenoit à homme avoir ignorance, comme il en soit beaucoup» *L’Advision*, (Roux, 2006:126).

10) “En sus escritos se cuestiona abierta o encubiertamente el sistema de género o se desmontan los argumentos de la ilegitimidad del conocimiento de las mujeres” (Cuadra García 1994: 48)

convierte en mensaje (una continua “*translatio sapientiae*”: una intención didáctica que pasa por la cultura y que sirve para enseñar a los demás a vivir mejor), un programa educativo para príncipes, para hombres y mujeres¹¹. De algún modo, Christine le devuelve la autoridad a la palabra femenina. Ella tiene que defenderse de acusaciones de plagio, de falta de originalidad, de falta de calidad, porque ser mujer la desautoriza, pero ser mujer es también una baza, un hecho extraordinario, una circunstancia insólita, que le abrirá muchas puertas. Christine que lamentó en alguna ocasión el haber nacido mujer, sabe que cuenta con las cualidades necesarias, con la excelencia que da el gusto por el saber y ya no se siente obligada a ocultar su ser de mujer para entrar en las letras, sino que de pecado hace virtud y aprovecha su condición excepcional en un universo masculino. Las críticas pueden transformarse en propaganda, aunque ello no impida esporádicas apariciones de una cierta “mala conciencia”, que ella diluye con gracia en los tópicos de la humildad tan utilizados también en los prólogos masculinos. Christine alude frecuentemente a un sentimiento de inferioridad con respecto a las posibilidades de su condición de mujer; alude a su ignorancia, a su debilidad, a su limitada capacidad intelectual, pero también afirma de manera categórica y recurrente (Christine, que busca una escritura eficaz, utiliza la repetición para convencer) que quiere aprender, acceder a la ciencia, y se pregunta si las mujeres pueden aprender como los hombres, para afirmar que sí, que no sólo tienen derecho a hacerlo sino que de algún modo están obligadas.

En los tratados medievales sobre la educación femenina es fácil encontrar los argumentos de quienes defendieron la inferioridad de la mujer, de quienes consideraron que la inteligencia de la mujer se muestra callando y escuchando¹². Las mujeres son educadas

11) La referencia a ambos géneros, cuando se trata del conocimiento, se hace explícita en *Le Chemin de Longue Étude*: “Car c’iert accoustumé jadis, / Ainsi comme on treuve en maint diz, / Que tous hommes et toutes femmes / Qui eussent louanges et faames / D’avoir excellant sapïence, / Ilz honnouroient tant scïence...” (vv. 5253-5258)

12) “El silencio se presentará como la mayor elocuencia de su inteligencia [...] El

para el silencio. El aprendizaje de la lectura está subordinado a la oración, al cumplimiento de los deberes religiosos¹³. La lectura tiene poco que ver con el desarrollo intelectual, con la elaboración de un pensamiento propio¹⁴. En sus poemas y en sus escritos autobiográficos Christine se autoafirma, traslada su experiencia a un primer plano bien visible, pero es en los tratados, y en cierta medida *Le Chemin de Longue Étude* también es un tratado, donde Christina se atreve con la teoría, hasta entonces sólo propia de hombres, de “espíritus sutiles”. Por eso sus proyectos son considerados como una intrusión; por eso también Christine tiene que resolver el problema de la credibilidad. El topos de la humildad es uno más de los que la autora pone en juego para resolverlo. Liliane Dulac ha señalado otros igualmente relevantes: Christina expone su imagen de mujer escritora: una “personalización profesional, representándose como escritor trabajando” (Dulac 1995: 15-24), se refiere abundantemente a sus otras obras, exhibe los préstamos, sus fuentes, las referencias, la abundancia de materiales de los que dispone, su manera de organizarlos, la ciencia que posee¹⁵, y lo que podría parecer una

objetivo de la educación de las mujeres (hasta entrado el siglo XX) no es ser sabia, sino ser buena y sumisa y los conocimientos intelectuales son contrapuestos a la femineidad [...] En los escritos de las mujeres de la Edad Media se detecta el miedo a saberse transgresoras (que no aparece en los textos escritos por varones)” (Ballarín 1994: 23)

13) San Jerónimo también diseñó un sistema de educación para la mujer cristiana; como él, Christine creyó en la necesidad de que el aprender “sea fuente de deleite y de contento”, y colocó la “curiosidad intelectual” (“cuántas más cosas aprendas mejor” decía san Jerónimo) entre las virtudes más necesarias.

14) “La sociedad no contempla que las mujeres elaboren y defiendan un pensamiento coherente; no es necesario, no es lo propio, y además puede ser peligroso [...] Las mujeres que llegaron a estas alturas intelectuales siguieron una ascesis, plagada de dificultades, pero culminaron el ciclo de la educación [...] La creación de pensamiento no es propio del género femenino [...] es una irrupción en un espacio público, masculino solamente y, por tanto, vedado a las mujeres. Este nivel representa una transgresión a lo establecido” (Cuadra García 1994: 34-35)

15) «La présence insistante de ce que Michel Foucault appelle la “fonction auteur” dans ces textes qui ne fonctionnent bien que grâce à la représentation que le lecteur y acquiert de l’écrivain au travail» (Dulac 1995: 22)

merma según la tradición, el hecho de ser mujer, se convierte en un privilegio, la debilidad femenina es un valor (es lo que impide a las mujeres hacer la guerra y las hace trabajar por la paz, dedicarse a la reflexión y al estudio) del que deriva la eficacia de la palabra femenina y la de sus consejos en materia política.

Varias isotopías se ponen en funcionamiento en *Le Chemin de Longue Étude* de Christine de Pizan para declarar la necesidad y el placer del estudio y el conocimiento, y para buscarle un lugar a la mujer en esta empresa. Aprender se declina en la metáfora tradicional del “camino de la vida”, en senderos, escollos, pruebas y laberintos; en viajes extraordinarios y maravillosos. Christine recorrerá este camino guiada por la Sibila, y dará cuenta de él al hilo de una narración que podemos considerar como una autobiografía intelectual. En el origen está el deseo de saber, la búsqueda del conocimiento que exige esfuerzo. “Querer saber” es el leitmotiv que ordena el texto, la llave que descubre la mirada atenta. Enseñanza y aprendizaje, mostrar y ver, ver y comprender, son las parejas de sentido que estructuran el recorrido y que la hacen avanzar. Y además, Christine sabe cuándo preguntar y por qué; su inteligencia práctica, relacionada con la prudencia, la hace clarividente. Frente al silencio que la literatura medieval le imponía a la mujer, frente al silencio necio de un Perceval, aprendiz de caballero, Christine pregunta y cuenta lo que ve y lo que descubre sin caer en el error de la palabra excesiva. El ansia de saber se resuelve en un aprendizaje de la medida y en una palabra que la mujer controla.

Ci commence le livre du Chemin de Lonc Estude, anuncia Christine, y ya vemos el libro terminado, y asistimos al acto en el que Christine lo dedica al rey y a los príncipes de Francia. Christine recurre a los mismos tópicos que los autores masculinos en busca de mecenas: se rebaja con humildad ante la figura grandiosa del rey, para quien no escatima alabanzas. Pero en los sesenta versos que cantan esta dedicatoria, la humildad de la mujer queda ampliamente superada por la presencia de la autora. Los términos que hacen referencia a su trabajo intelectual y al resultado que presenta son demasiado abundantes, y de alguna manera desmienten la humildad

proclamada. Christine es mujer, y en un terreno masculino como es el de la ciencia en la Edad Media, conviene que acepte la opinión generalizada y que se declare ignorante e indigna (como hará por otra parte cualquier autor-hombre para presentarse ante los grandes de este mundo); poner en juego la retórica de la “captatio benevolentiae” y sus rituales la integra en el oficio.

Princes tres haulx, a vous **tant humblement**

Comme je puis de cuer me recommand,

Pryant mercis par grand affection

Que repputé ne soit presomcion

D’escripre a vous de tele digneté

A moy, femme, pour mon indigneté (vv. 23-28)

.....

Si soit cause d’excuser **ma simplece**

Se je mesprens par aucune ignorance, (vv. 32-33)

Christine no esconde, sino que exhibe su condición femenina, aunque la rodee de los tópicos al uso. Se dice mujer, pero sobre todo se dice escritora en primera persona. Ella es la autora del escrito que presenta, ella es quien ha tomado notas (porque ve y conoce de primera mano) para poder componerlo de forma acertada y veraz, y ella es quien considera que su escrito puede tener un lugar y una función necesaria.

Pour vous donner matiere aucunement

De solacier, ay fait presentement

Cestui dictié que j’ay en termes mis

Et dessus vous en sont en compromis

Les parties d’un debat playdoyé

Con vous pourrés ouÿr, et envoyé

L’ont devers vous par moy, qui sans pratique

Le compteray par maniere poetique

Aucunement et com la chose avint;

Car je l’escri et pou ce m’en souvient (vv. 35-44)

En esta dedicatoria Christine respeta los tópicos al uso: se hace pequeña ante los grandes, se dice ignorante frente a los que poseen la sabiduría y el poder. Aparentemente, su intención no es otra que

la de entretenerlos un momento con su poema. Sin embargo, estos adjetivos que la humillan concurren con otras fórmulas que afirman su valor y la importancia de su obra. La utilización de la primera persona, el hecho de presentarse al mismo tiempo como testigo y mensajera, y el de presentar su obra para que de ella se tome nota, para que se juzgue y se aproveche, contrasta con toda la humildad que se ha expuesto antes como pantalla necesaria. Christine tiene una elevada conciencia de sí misma, por eso puede afirmar con autoridad la validez y la transcendencia de las opiniones que expresa. Este criterio de excelencia supone una subversión de los atributos y las características femeninas¹⁶ (Laurenzi 1995).

Se trata de un poema, de una obra de imaginación que dice surgir de una experiencia excepcional y del estudio de los grandes sabios, pero Christine insiste en su carácter de verdad y la ofrece como una enseñanza útil que merecerá ser recordada y puesta en práctica. Si ella tomó nota del debate para escribirlo después de manera veraz, al final de su dedicatoria pide también al rey que tome nota de su obra, pues todo cuanto en ella se relata es justo. El adjetivo “pequeño” califica varias veces su poema, su mensaje, su persona, pero una sentencia modifica sus matices:

Mais ne veuillés despriser l'arbitrage,
Pour ce qu'il est **par trop petit message**
A vous trasmis; **mais de simple personne**
Peut bien venir vraye raison et bonne.
Princes poissans, si n'ayés en despris
Mon petit dit pour mon trop petit pris.
Et or est temps de m'euvre encommencer;
Comme il avint diray sans delaisser.
Si vous plaise l'oÿr et escouter,
Ou, quoy, comment, que c'est vueillés noter. (vv. 51-60)

16) Aunque tanto Christine como las Damas que evoca en *Le Chemin de Longue Étude* y en *La Ciudad de las Damas*, mantienen los rasgos de la femineidad.

La sentencia que generaliza y justifica la tentativa de Christine: «de simple personne peut bien venir vraie raison et bonne», se añade a una serie de referencias personales que delimitan y destacan el su caso singular. Al término de la dedicatoria, abandona toda reticencia obligada y su escrito es ya su obra: “Et or est temps de m’œuvre encommer”. Christina es ya la autora y legítimamente pretende no sólo ser escuchada, sino, realmente, que sus consejos se tengan en cuenta.

En el comienzo del camino, Christine evoca su vida, los tiempos felices de su pasado y después la Fortuna adversa. Han pasado ya trece años desde la muerte de su marido, Étienne Castel, pero la memoria sigue intacta, y aprovecha la ocasión para dirigirle nuevas alabanzas. El contenido autobiográfico de estos versos de arranque es muy interesante porque Christine señala también cómo ha llegado a la situación presente, cuál es su estado en el momento de emprender y de escribir *Le Chemin*; da cuenta de la larga fase negativa que ha travesado, el intenso periodo del duelo y la posterior melancolía que aún no muestra signos de acabar. Christine resume poéticamente lo que podríamos considerar la travesía de una depresión, un descenso, lo que podría haber sido una caída definitiva:

Si fus de grif dueil confuse

Et devins **comme recluse,**
Matte, morne, seule et lasse,
Ne pas un seul pas n’alasse
Que n’eusse **la larme a l’ueil,**
Demenant mon mortel dueil. (vv. 119-124)

La descripción que surge de la propia experiencia y que supone una introspección y un distanciamiento posteriores, recupera de alguna manera un estado de alma que la literatura y el arte seguirán conformando a lo largo del tiempo. Christine autora, reutiliza también sus propias expresiones, concentrados de sentido y sentimiento que quedarán en nuestra memoria: “Souvent seulete et pensive”¹⁷. La presencia del adverbio señala una costumbre, el

17) El verso 68 del *Chemin de Longue Étude* nos recuerda la balada XI de las *Cent*

diminutivo un afecto hacia sí misma; “A menudo solita y pensativa”, y el contenido, soledad y reflexión, un hábito y una elección. Fortuna le fue adversa, pero su situación actual que el pasado explica, es ya una elección propia:

Et pour ce que suis en ce point

Par Fortune, qui si me point,

Vouentiers suis solitaire

Pour le dueil qu’il me faut taire¹⁸ (vv. 165-168)

Pero Christine no se conforma con dar cuenta de su situación actual desde un punto de vista moral; al comienzo de su poema ofrece también las coordenadas espaciales más precisas, y señala dónde se encuentra, cuál es también su espacio de elección: se trata de un lugar aislado y reducido, el marco ideal para el recogimiento y el estudio:

Un jour de joye remise

Je m’estoie a par moy mise

En une estude petite,

Ou souvent je me delite

A regarder escriptures

Si cerchay un livre ou .ii., (171-177)

Y así se representa, como debemos de suponer que se encuentra habitualmente, aislada pero rodeada de libros en su pequeño estudio. Y en esta situación, confiesa, encuentra cierto bienestar y no poco deleite. Los libros en general suponen para ella un pasatiempo y un consuelo; cuando la curiosidad y el deseo de saber se vuelvan aún más conscientes, los libros serán claro motivo de placer. El término mismo que los designa, “livre”, y otros asociados, “escriptures” serán recurrentes en algunas partes del camino. Principalmente ahora, en su situación y disposición iniciales, y hacia el final de su propio

Ballades, compuestas hacia 1395.

18) Antes ha asociado al tópico (“Mais tel rit et se soulace/ Quil n’a plus triste en la place” vv. 145-146) un detalle realista fruto de su propia experiencia: la alegría que se ve por fuera y el dolor que se lleva por dentro: “Combien qu’aye lice face/ Devant gent, et que je face / Semblant qu’il ne me souviengne / De doulour, quoy qu’il m’aviengne” (vv. 141-144)

texto, dando la impresión de un círculo, de un orden perfectamente lógico: desde los libros llegaremos al libro, a la obra, al texto que tenemos ante nuestros ojos y que se ofrece a nuestro comentario. El saber engendra saber, de los libros vienen los libros; la experiencia de Christine, su excepcional viaje, que la conduce a presenciar desde el Firmamento un debate crucial, no es más que el contenido de un sueño; es verdad porque es su sueño, su propia meditación y su camino, pero por ello no deja de ser un tópico literario más de su tiempo¹⁹. Todas las ciencias están en los libros, es el saber enciclopédico:

Toutes les sciences qui traictes

Des livres sont, si proprement,
Que la peussiés vous droitement

Apprendre, estudier et lire

Telle science comme eslire

Vous pleut; ce vous fait assavoir

Tout quanque vousouldriés savoir. (vv. 2280-2286)

Christine se fija en el contenido del libro y en su materialidad,

en la belleza y en el simbolismo:

Et se je bien aviser sçoy,

Celle dame avoit devant soy

.ii. livres, dont l'un fu ouvert

Et l'autre estoit clos et couvert. (vv. 2309-2312)

Pero todo el mundo no puede, o no sabe, leer en los libros; solamente los "lettrez", los "clerc", disfrutan de este acceso directo. En *Le Chemin de Longue Étude*, Sabiruría, refiriéndose a Nobleza, señala:

Et pour ce qu'elle n'est clergce

Pour les livres lire et entendre,

Lui vueil je ycy les raisons tendre (vv. 4112-4114)

19) "C'est pour Christine, pour la première fois, l'occasion d'utiliser ce moyen d'expression si en vogue après *Le Roman de la Rose*: le songe allégorique rapporté par un «je» narrateur et acteur» (Ribémont 1995: 245).

Y si Nobleza no tiene los conocimientos necesarios para acceder a la Sabiduría, se le transmitirán oralmente. Con estas y otras razones Christine sigue sugiriendo que ella, al mismo tiempo que una noble dama viuda, es una mujer que ha encontrado su lugar entre los libros y en la dedicación a la ciencia. Al final de su texto acude de nuevo a espejos de sabios en los que mirarse. Describe a grandes estudiosos del pasado y se reconoce en sus hábitos y en sus placeres: son hombres que dedican las noches a la lectura y al estudio, solitarios como ella, recogidos bajo la luz que ilumina su texto en una pequeñísima estancia:

Sezoneus dit au propos
De Theodoze, qui repos
Avoit petit; ainçois de jours,
Aux armes entendoit tousjours
Et au gouvernement publique,
Et de nuit a l'estude, si que
Oyseuse ensement eschevoit
Et pour tant, **s'ainsi lui plaisoit**
La nuit a l'estude veiller,
Ja ses gens n'en feist travailler;
Ainçois ce tres noble empereur,
Qui tant fu vaillant conquereur,
Tout seullet a une lumiere
Estudioit en tel maniere. (vv. 5885-5898)

Ese lugar recogido en el que Christina se siente protegida de la vida social y casi feliz, comparte características con la celda o la cárcel voluntaria, “Ainsi fus la enserree / Et ja estoit nuit serree” (vv. 195-196), y si consideramos las imágenes de las miniaturas que la representan de manera real y simbólica, también tiene semejanzas con las pequeñas capillas que bordean las iglesias góticas: su reducido tamaño no merma el simbolismo de la elevación que comunican sus esbeltas y elaboradas torrecillas de orfebrería. En algunas imágenes incluso, en aquellas en las que Christina desde su estudio parece dirigirse a un público que ocupa un espacio ligeramente inferior, el estudio parece convertirse en púlpito o en cátedra desde la que la

enseñanza del libro se comunica, donde la soledad del saber se abre a un público y entra en la política.

Algunos estudiosos han comentado de manera tangencial la importancia de las miniaturas en sus libros. Christine de Pizan elabora un programa iconográfico para sus obras, para auto-representarse como intelectual, escribiendo, ofreciendo sus libros²⁰, enseñando. Se ha llegado incluso a decir que este espacio de recogimiento al que Christine, debido también a su posición social (ella no deja de pertenecer a las élites de la Edad Media²¹, aunque sus dificultades económicas también hayan sido bien reales en algún momento), es ya esa “habitación propia”²² que reclamará para la mujer Virginia Woolf y que las mujeres tardarán sin embargo tanto tiempo en conquistar. En la relación que la mujer puede tener con la ciencia y el estudio existe el problema de la tradición, que Christine ha señalado y desmentido en otras ocasiones, y también el problema del tiempo; como ella dice, la mujer casada no dispone de su tiempo; Sólo las mujeres que se consagran a la religión logran ese tiempo y ese espacio singular. La mística tiene su celda y su tiempo

20) Una miniatura refleja la relación de mecenazgo con la reina Isabel de Baviera (Londres, British Library, Harley 4431, ca. 1410). “Isabel de Baviera aparece en sus aposentos acompañada por las damas de su corte que presencian como la autora, arrodillada, le ofrece un volumen que contiene sus obras (motivo muy común para representar el mecenazgo de libros). La novedad en este caso: sólo intervienen personajes femeninos, mujeres históricas que actúan en todos los roles” (Cabré, 2006: 57)

21) También se trata de una moda difundida entre la aristocracia a finales de la Edad Media: las damas se hacían retratar en su propio cuarto, leyendo. (Laurenzi 1995) Esta iconografía de la lectura era bastante frecuente en toda Europa: “... donde santas mártires o penitentes aparecen leyendo, ya sentadas o arrodilladas, o bien de pie y sosteniendo un volumen [...] Esta actitud, que conecta con las escenificaciones bajo medievales de la Anunciación, mientras la Virgen María está entregada a la lectura de su devocionario” (Beceiro Pita 1999: 57).

22) “El estudio de Christine corresponde también a una innovación arquitectónica que marcó un nuevo estilo de vida para una sociedad que empezaba a valorar la privacidad [...] primer paso hacia la conquista de un espacio femenino propio. [...] Christine alude a este espacio íntimo, casi corporal, de la escritura, comparándolo con un “escrinet” o joyero” (Lemarchand, 1995)

de meditación; y sólo en ese contexto se entiende y se aprueba que la mujer pueda dedicarse al estudio. Pero Christine es una mujer que pertenece a la nobleza, y ahora es también una noble dama viuda, sus hijos ya han crecido, las “tareas propias de su sexo” ya no la reclaman con la misma insistencia; ahora sabe y se permite concederse un espacio, regalarse un tiempo. Ahora puede leer²³. Podemos suponer que en las imágenes que la representan sola en su estudio ya practica una lectura silenciosa ²⁴(su aprendizaje no es oral y colectivo, surge de la lectura solitaria), que su relación con el libro se ha hecho más personal y más íntima, que al leer se está leyendo:

Et lors me vint entre mains

Un livre que moult amay,

Car il m'osta hors d'esmay

Et de desolacion:

Ce ert *De Consolacion*

Böece, le prouffitable

Livre qui tant est notable.

Lors y commençay a lire,

Et en lisant passay l'ire

Et l'anuyeuse pesance (vv. 202-211)

Su lectura es activa, se completa con reflexión y pensamiento, se enriquece con la identificación y el consuelo. Capaz de ponerse en el lugar del otro, Christine se mira como en un espejo.

Tanto Christine como Boecio se encuentran solos y desesperados; los dos reciben la visita de una dama alegórica que les trae consuelo. Esta dama se llama Filolsofía:

23) Es preciso destacar que *La Ciudad de las Damas* también se abre con una escena de la escritora en su estudio, meditando sobre sus lecturas. Laurenzi señala que la Ciudad de las Damas simbolizaría precisamente eso, un espacio de estudio, donde se adquiere la conciencia y se forma la personalidad. Un espacio simbólico que se construye con la palabra y que resguarda la autoridad femenina en el mundo. (Laurenzi 1995)

24) La lectura silenciosa se aplicó primero a los devocionarios en prosa. La “devotio moderna” (XVI) postulará el apartamiento a un lugar retirado donde se pueda leer las oraciones en silencio y meditar.

Car bon exemple ayde moult

A confort, et anuy toul –

Quant ou livre remiray

Les tors fais, et m'i miray, (vv. 213-216)

Del poder de consuelo que se deriva de la identificación en el espejo del otro surge, sin embargo, un impulso. Desde la isotopía de la lectura y el motivo del espejo, aparentemente estáticos, Christine nos conduce al más dinámico del camino. Este camino se declina en la buena dirección, de ahí el intenso matiz de orden y derechura que comunica el verbo “ennorter”: gracias al libro de Boecio, gracias a la Filosofía, Christine ha recuperado el norte:

Et ainsi fu reconfortez,

Par Philosophie ennortez (vv. 281-282)²⁵

Aunque la lectura constituía un hábito en su vida, solamente ahora se da cuenta de su importancia, es ahora cuando le encuentra una aplicación directa a su propio caso. Po eso, es el momento de emprender el *Camino*, guiada por la Sibila de Cumas. Ya sabemos que se trata del “buen camino”, del “camino recto”, y que su significado es también, y sobre todo, espiritual²⁶.

Es de noche, Christine se ha dormido mientras lee, preguntándose por qué existe el mal en el mundo, por qué por todas partes en el mundo reina la guerra en lugar de la paz. De la lectura pasa a la meditación de forma natural e involuntaria, porque, aunque Christina se duerme, los verbos que dan cuenta de este proceso son verbos de la intuición y del razonamiento:

Je n'oz garde de me dormir,

Car en un grant penser chaï

Je ne sçay commen g'i chaï, (vv. 310-312)

25) Versos que son un reflejo de los que un poco antes se han referido a Boecio: “Ains le vint reconforter/ Et tant fit par ennorter” (vv. 241-242), con lo que la identificación Christine – Boecio se hace aún más explícita.

26) Referencias a los Evangelios han servido también para demostrarlo: se pierden las ovejas de la Iglesia que han seguido el mal camino: “Et les brebis vont par des-tours/ Esperses et esperdües,/ Dont maintes y a de perdues,” (vv. 374-376)

La Sibila se le presenta casi como una aparición (una Anunciación que Christine aceptará), como mujer profeta, amante de la sabiduría, del “colegio de la gran ciencia”, maestra y guía:

Mais se veulx suivre mon penon,

Je te cuid conduire de fait

En autre monde plus parfaict
Ou tu pourras trop plus apprendre
Que ne peus en cestui comprendre,
Voire de choses plus nottables,
Plus plaisans et plus prouffitables,
Et ou n'a vilté ne destrece.

Et se de moy fais ta maistrece,

Je te monstreray dont tout vient

Le meschef qui au monde avient (vv. 648-658)

El camino que le propone la Sibila podrá ir dando respuestas a sus preguntas. El vocabulario en boca de la Sibila determina una relación pedagógica libre y una especie de caballería u orden del estudio. Si Christine se acoge a su bandera, “Mais se veulx suivre mon penon”, si acepta hacer de la Sibila su maestra, entonces, ella sabrá mostrarle los conocimientos y conducirla por vía placentera. Ver, aprender y comprender son los verbos que trabajarán en este viaje.

Christine, bien dispuesta, pues es también su natural inclinación, acepta con entusiasmo la propuesta de la Sibila:

Car je sçay bien, se Dieux me voye,

Que ne me conduirés en place

Qui ne soit bonne et bien me place

Si suis vostre humble chambriere

Alez devant ! G'iray derriere (vv. 694-698)

La metáfora del camino se alegra con una buena dosis de detalles prácticos. La cotidianidad de Christine, su experiencia, acercan la imagen, y de la alegoría hacen algo concreto y palpable. Para el viaje elige Christine una ropa cómoda y sencilla, un pañuelo para que el viento y el sol no le molesten en los ojos; con un cinturón se recoge un poco el vestido para que no le arrastre y así

poder caminar más ligera, y ya sin más dilación, aunque no tenía costumbre de caminar, emprende la marcha junto a la Sibila por un camino que no conoce pero que le resulta muy agradable. La descripción lo presenta en un campo florido de primavera, como un sendero seguro y muy bello. En lugar de extenderse en matices, Christine recurre al tópico: la maravilla es superlativa y le resulta imposible describir tanta belleza²⁷:

Mais je ne diroie la somme
De la beauté des beaulx sentiers
Se vivoie cent ans entiers
Et je ne finasse d'escripre,
S ne pourroie tout descripre. (vv. 748-752)

Aunque es al final del relato cuando Christine, en un golpe de efecto, descubre que ella ya ha tomado nota de todo cuanto ha visto y oído, la preocupación de hacer ver, de mostrar su experiencia a sus posibles interlocutores presentes y futuros domina la obra desde los primeros versos. Christine se siente testigo y al mismo tiempo mensajera, preocupada por la utilidad de su libro y la reacción de sus lectores: “La veïssiés sentiers couvers” (v. 757). Consciente del carácter extraordinario de lo que quiere hacer ver, está obligada también a recurrir al tópico de la veracidad de su palabra: “Ne cuidez mie que je mente” (v. 784)

Desde el primer momento quiere precisar que el camino que emprende tiene todos los atributos de un camino real (también literario, pues la descripción nos recuerda los exordios de la lírica medieval) y es al mismo tiempo un camino alegórico. La estrecha relación que se establece entre los términos “camino” y “sentido” y sus derivados (“sendero”, “vía”) contribuye a sugerirlo de forma matizada:

**Ces chemins que vous traversans,
Ou nul ne passe, s'il n'a sens** (vv. 889-890)

27) La belleza es tan extraordinaria que no resulta descabellado comparar el lugar con el Paraíso Terrenal: “Que ce semble, pour voir vous dis / Estre Terrestre Paradis” (vv. 761-762)

En *Le Chemin de Longue Étude* la alegoría desempeña un papel muy importante²⁸. Permite la transposición de las etapas del pensamiento y de la argumentación, pues el principal atributo de las personificaciones será la palabra, y con ella la posibilidad del diálogo y de “la altercatio” (alternancia de discursos contrarios o complementarios) a la manera de Jean de Meun. (Strubel 1995: 358).

El Camino, por el que Christine y la Sibila caminan a pie, es la vía recta pero estrecha que exige el esfuerzo de la voluntad. El “camino” de Christine participa de la metáfora del “camino de la vida”, pero se concreta en un tipo de vida excepcional: la vida del estudio, la vía que lleva a la ciencia y a la sabiduría, y con esta vía, laica, hace coincidir el recto camino del espíritu que también la acerca a la divinidad.

Qui bien le scet a droit tenir
Et la droite voye y tenir,
Combien qu'autre chemin y maine.
Mais ceste voie est plus certaine,
Car par science est ordenee. (vv. 911-915)

El Camino de la ciencia, que la Sibila le propone a Christine, es también el camino de la Razón, el camino del pensamiento y de la teoría, el que conduce a la “Fuente de la Sabiduría”; se trata de un camino reservado a los “espíritus sutiles”, a los “lettrez”, los intelectuales de la Edad Media y príncipes del Renacimiento entre los que la Sibila considera que debe estar Christine. Es el Camino que puede compararse con un pergamino, con un libro abierto para aquellos que saben recorrerlo, leerlo y descifrarlo:

28) «L'allégorie n'est pas systématique. La création allégorique ne joue un rôle important que dans quatre œuvres: *Le Chemin de Longue Étude*, *Le Livre de la Mutation de Fortune*, *La Cité des Dames* et *l'Avision*, composés entre 1402 et 1405. Christine la réserve surtout aux écrits dans lesquels elle revient sur elle-même, sur son passé, son itinéraire individuel et sa condition de femme» (Strubel 1995: 358)

**Mais cestui plus que parchemin
Ouvret, ou nous sommes entrez,
Si est reservé aux lettrez**

.....
Car ce lieu est gardé pour ceulx
Qui sont **diligens de comprendre**
Et se delitent en apprendre;
Autre gent n'aroient poissance
Qui est en ce doux lieu enclose;
A telz gens est toute forclose. (vv. 932-945)

Y éste será el “hermoso camino” que elige y por el que se considera apta, contraviniendo de algún modo las normas masculinas de su tiempo: no es el camino de la razón el que las mujeres tienen reservado, y sólo si ésta va unida a una devoción religiosa puede tener alguna aceptación²⁹; sin embargo, Christine no ve en las razones de los hombres argumentos de peso que le impidan entrar y llevar a cabo este viaje. Ella es mujer, pero es su inteligencia (no sólo su sentimiento) la que se siente llamada:

Mais toy trop pou as de malice
Pour t'engraisser ne nourrir,
Car ton delit est de courir
Par ces beaulx lieux; il te souffit
Que ton sens en ait le prouffit. (vv. 972-976)

Quizás por primera vez en la historia de la literatura francesa, el ser femenino está vinculado de una manera directa y necesaria con el placer intelectual. Christine se sitúa entre los espíritus sutiles; su inteligencia sacará particular e íntimo provecho del estudio; pues de todas las maravillas que vea y que comprenda le quedará el recuerdo

29) Aunque la mujer noble entre los siglos XII y XV es receptora y agente de la educación, solamente lo es en un terreno doméstico y privado. Según los tratados de educación para las mujeres, la educación de las niñas tenía que responder a un modelo de género femenino que condenaba a las mujeres al silencio público. “Los ideólogos humanistas [...] insistieron en que el curriculum formativo de las niñas debía diferir del de los niños en un punto fundamental: no debían estudiar retórica, ya que para ellas era una enseñanza innecesaria” (Cabré 2006)

que le dará alegría durante toda su vida. Christine elige seguir esta vía, pero también, de algún modo, ella ha sido elegida: en su estudio ha recibido el anuncio de esta elección³⁰. Ella es la “interlocutora privilegiada” de las fuerzas del conocimiento:

Elle éprouve devant elles la frayeur qui sied à l'être humain quand il est confronté au surnaturel. Elle leur témoigne le respect, mais elle est leur interlocutrice privilégiée, celle qui bénéficie de leur réconfort, de leur enseignement et de leur conseil [...] Ces puissances [...] dispensent le savoir, révèlent le sens des choses. Elles sont la projection idéalisée de cette sagesse à qui Christine consacre désormais son existence. (Strubel 1995: 363)

Del mismo modo, ella instará a su interlocutor para que la acompañe en una especie de viaje iniciático. El recorrido la llevará por Constantinopla, Tierra Santa, Jerusalén, Troya, Babilonia, el Cairo, ... Deudor del enciclopedismo medieval, su texto se convierte en una lista, donde los verbos de la percepción concurren con la expresión superlativa de la maravilla. Tanta es la maravilla, o tanta la falta de verdadera información, que Christina acude al tópico de la brevedad³¹ y al sistema de la condensación superlativa, donde los términos de “la merveille” evocan y totalizan el viaje extraordinario a falta de otros detalles:

Mais ains merveilles plus de mille
Me monstra la sage Sebile, (vv. 1285-1286)

30) Es curioso, y ha sido señalado por algunos críticos, como la imagen que Christina ofrece en las miniaturas que acompañan sus escritos, su imagen de autora, se asemeja también en la disposición y las formas a la iconografía de la Anunciación. Para Christine, convertirse en autora, supone también seguir el dictado de un poder superior al que no podría sustraerse. Es también, en la retórica de la imagen, una manera de justificar su lugar en un mundo masculino.

31) «Mais je comperay tout en brief/ Ce que g'i vi, car seroit grief/ De tout faire narracion/ Si n'est pas mon entencion;/ Maint en ont parlé a delivre/ Je n'enquier faire nouvel livre» (vv. 1367-1372).

Pues Christine nunca recorrió estos lugares, carece, como la mayoría de las mujeres de su tiempo, de las posibilidades y las experiencias del viajero³². Su conocimiento es sobre todo libresco, literario. Sus descripciones le deben mucho a los libros de viajes y a las novelas que narraban viajes extraordinarios, como *Le Roman d'Alexandre*, del que toma algunas aventuras y al que se referirá de manera explícita.

Ve Christine los cuatro ríos que nacen en el Paraíso Terrenal, las fuentes maravillosas, los peligrosos valles, las altas montañas, todos los motivos de los viajes simbólicos se nos presentan en un resumen plural y superlativo:

Et en **maïns** lieux, la ou nous fumes,
Geans orribles de grandeur,
Pimains et gens de grant laideur
Veïsmes; **maïntes** estranges isles, (vv. 1416-1419)

.....

Maïntes fontaines merueilleuses,
Maïntes vallees perilleuses,
Maïnte montaigne haulte et fiere, (vv. 1445-1447)

Al superlativo se asocian, como en tantas ocasiones, los motivos funcionales de la brevedad y de la verdad:

Brief, tant y vi d'estrangetez
Que n'en seroit le fait comtez
En cent ans, se je tant vivoie;
Et qui nel croira, si le voye
Par le chemin que je le vi,
Que sans lasseté j'assouvi. (vv. 1491-1496)

Tanto vi, dice Christine, que no podría contarle ni aunque viviera cien años, y quien no me crea, que siga la misma senda por

32) Por ello dice no querer insistir en ciertos aspectos, forzosamente ya muy conocidos por las gentes que iban en peregrinaje: "Si vi maïntes estranges choses / Ou paÿs de Judee encloses;/ En Jherusalem mesmement/ Dont me tais, car communement/ Y vont gent en pelerinage/ Si scet on assez ce voyage" (vv. 1277-1282).

donde yo he caminado sin descanso y que lo vea él mismo. Es la forma alegórica de decirnos que nos consagremos como ella a la lectura y al estudio. El camino de Chistine es sobre todo un gran intertexto. Su modernidad queda patente si consideramos que la intertextualidad iba a formar parte de la teoría renacentista de la imitación.

Pero este viaje no sólo es maravilloso por las maravillas de la naturaleza que la Sibila le muestra, los seres fantásticos, los monstruos, las amazonas (la mayoría descubiertos en *Le Roman de Alexandre*), el viaje es también extraordinario porque está libre de peligros, porque no está sometido a las penalidades habituales, porque es un caminar que no produce cansancio y no se pasa sed ni hambre, porque se viaja sin dinero:

Y passames sans fain ne soy,

Et sans denier porter sur soy; (vv. 1339-1340)

Christine aprovecha estos pequeños detalles y les da continuidad diluyendo la alegoría en la realidad de su tiempo y acercándola mejor al nuestro; Christina dice, por ejemplo, que ve mucho, que lo ve prácticamente todo, pero que no compra nada:

Ou vi moult, mais riens n'achetay,

De soye, d'or, d'argent, d'espices

Et de toutes choses propices (vv. 1400-1402).

Recordemos que viaja sin dinero y que nada necesita, que no es comerciante, ni peregrina, ni conquistadora al uso. La compañía de la Sibila y una palabra, una divisa, a modo de talismán, sirve para protegerla de todos los peligros:

Mais tout adés me souvenoit

Du bon mot qui vault en tel cas,

Car quant j'estoie en un fort pas

Ou a passer je fusse rude,

Disant: «Vaille moy lonc estude !»

Alors passoye seurement,

Sans avoir nul encombrement, (vv. 1388-1394)

Como a una divinidad laica, Christine se dirige al Estudio, «Largo Estudio, ¡Protégeme !», y en él encuentra refugio, consuelo y ánimo. Pues también es una divinidad, una especie de poder superior quien ha venido a elegirla a ella para este oficio. Los argumentos que lo justifican han sido antes puestos en boca de la Sibila, pero también es Christine quien habla por su boca, pues la identificación con la guía que la conduce se vuelve cada vez más estrecha. Cuando la Sibila se dirige a Christine, Christine se dirige a sus lectores; esta figura intermedia no es más que una concesión a la retórica de la humildad y a la fuerza pedagógica del diálogo. Christine se desdobra, pregunta y se responde, se da la razón ante ella misma y ante su público. Y se dice, en palabras de la Sibila, que su padre fue un gran sabio, como lo fueron los grandes filósofos y los grandes poetas que siguieron el camino de la ciencia³³. Por eso Christine está segura de haber elegido bien su camino:

Alors me suis moult esjouÿe,
Quant j'oz tele parole ouÿe
Que Lonc Estude ert celle voye;
Adont soz je bien ou j'estoye,
Car celle bien congnoistre doy-
Tout le me monstrast elle au doy-
Car je l'oz autrefois hantee, (vv. 1109-1115)

Y también está segura porque reconoce en ello su natural inclinación, aunque antes su apetito de saber no fuera tan intenso: “Autrefois vi ces lieux royaux, / Mais je n'y pris tel appetit” (vv. 1121-1122), porque sabe que este apetito antes que ella lo sintieron otros, porque la lectura y el estudio es un alimento³⁴; si antes se reconoció en Boecio, ahora se reconoce también en Dante, y de él toma la expresión que es también el sentido de su vida:

33) El vocabulario fundamental de toda una isotopía pedagógica se pone en juego para confirmarlo: “docteurs”, “escoliers”, “si haulte escole”, “fontaine de clergie”, “toute science”, “les clers”, el verbo “apprendre” en todos sus modos, tiempos y personas, y “les soubtils”, (vv. 1045- 1610).

34) Una metáfora que también resulta útil para reconocerse en Dante, “Qui a lonc estude ot la dent” (Que al estudio hincó el diente).

Ce mot: “**Vaille moy lonc estude**
Qui m’a fait chercher tes volumes
Par qui ensemble accoitance eumes»
Or congnois a celle parole
Qui ne fu nice ne frivole
Que le vaillant poete Dant,
Qui a lonc estude ot la dent,
Estoit en ce chemin entrez, (vv. 1136-1143)

Le Chemin de Long Étude es el primer texto francés al que *La Divina Comedia* de Dante sirvió de modelo. Y aunque se trata de la narración de un sueño, de un viaje, de un debate, también participa del género de los “espejos de conducta”. Christine emprende un viaje que es también un viaje interior, una evolución intelectual. Christine se presenta al mismo tiempo como personaje de ficción, como testigo de cuanto ve en su recorrido ascendente y como mensajera (ella misma se autoriza en su misión de escritora³⁵), pues su libro se justifica en esta empresa pedagógica que consiste en enseñar a los demás, hombres y mujeres, lo que ha visto y aprendido, a través de los libros y por su propia experiencia en contacto con el mundo (Tarnowski 2000: 11-43).

El estudio será también el alimento de Christina, por eso le agradece a la Sibila este descubrimiento, y su respuesta presenta la fuerza de un proyecto personal, de una profesión de fe en sí misma, del cumplimiento de un destino:

«...Moult m’avez fait grant courtoisie,
Qui a lonc estude menee
M’avez, car je suis destinee
A y user toute ma vie;

35) Encontramos pues una “mise en abyme”, el libro en el libro, ese objeto concreto, bello y necesario, y un interlocutor privilegiado que lo justifica, Charles VI, rey de Francia. «Dans *le Chemin*, son rôle s’étend à la mise en forme du document qu’elle présente au roi. Elle transcrit le débat pendant qu’il se déroule; à la fin, lorsqu’on cherche quelqu’un pour le rédiger, elle s’avance pour dire qu’elle a déjà tout écrit» (Tarnowski 2000: 43).

Ne jamais je n'aray envie
De saillir hors de ceste voye
Qui a tout solas me convoye.
Ne vueil autre perfeccion;
C'est toute mon affection
En ce monde, car a devis
N'est plus deduit, ce m'est avis» (vv. 1160-1170)

Por eso el camino del estudio exigirá también el esfuerzo de la voluntad. La melancolía que padeció y que podría haberla mantenido ociosa, ha dejado paso a un proyecto dinámico que la ilusiona. Christine y la Sibila no se paran en su caminar, y Christine no deja de reseñar cuanto ve y cuanto aprende. Hasta que llegan a un punto desde el que no se puede ir más allá si siguen avanzando en la misma dirección. Entonces, la Sibila la hace subir a un monte. Tras haberla conducido por toda la tierra, la guiará por el cielo estrellado, y para ello pide para ella una escalera a su medida. *Le Chemin de Longue Étude* adquiere así las características y el simbolismo propio de un viaje ascensional de esfuerzo y superación personales. Pero la escalera que Christine describe vuelve a recordarnos a la mujer concreta y un espacio a la medida humana; la alegoría vuelve a ceder terreno a las consideraciones prácticas:

Ceste damoiselle, qui fille
Est de nostre escole soubtille,
Et s'il te semble qu'elle y puist
Monter, selon qu'a lui aduits,
Lui fais eschele convenable
Pour y aler, si raisonnable
Com peus veoir qu'il appartient
Au volume que son corps tient. (vv: 1587-1594)

En el “camino del largo estudio”, cada uno, si se halla entre los espíritus sutiles, podrá encontrar escalera a su medida. Intuimos un cierto elitismo, pero también presupuestos de una didáctica que tiene en consideración al individuo y sus particulares condiciones. Cuando Christine tiene en sus manos la escalera apropiada, nos la hacer ver al mismo tiempo:

Et je qui celle eschele avise
M'esmerveillay de la devise,
Tant me sembla estre soubtive.
Legiere estoit et portative,
Si qu'on la peust entortiller
Et porter sans se travailler
Par tout le monde, qui vouldist,
Que ja n'empechast ne nuisist. (vv. 1603-1610)

Y aparece ante nuestros ojos un artilugio realmente «sutil» como señala ella, fruto de una tecnología sofisticada que entonces rozaría la ciencia ficción: una escalera ligera y portátil, que se puede enrollar o plegar y que puede llevarse por todo el mundo sin que suponga ningún esfuerzo. Vemos la escalera, y casi olvidamos que es simbólica, que la escalera no es otra cosa que el saber que se va adquiriendo peldaño a peldaño. Es poeta Christine precisamente por esto, porque la alegoría se desvanece detrás de sus imágenes, porque la vida concreta y cercana aflora sin esfuerzo, porque nos hace ver; y porque haciéndonos ver nos convence. Con Christine, a través de sus imágenes teñidas de cotidianeidad y de afecto, vemos la esfera terrestre desde el cielo:

Que toute la terre veoye
Comme une petite pellote,
Aussi ronde que une balote,
Qui m'estoit chose espouventable
Me veoir en lieu si doubtable; (vv. 1702- 1706)

Christine también duda, y le pregunta a la Sibila cuando al acercarse al sol se siente morir de calor, y se compara con Ícaro. La respuesta de la Sibila la tranquiliza, aunque recuerda, aceptándolos, una serie de tópicos sobre el sexo femenino, “por naturaleza miedoso” y dubitativo³⁶:

36) El motivo de la duda es recurrente en un texto que pone en primer lugar la fuerza de la sabiduría, del pensamiento y de la razón: “Et celle vid q'un pou doubttoie; / Si me dit: Fille n'ayes doubtte, / Car bien te conduiray sans doubtte.” (vv. 1184-1186)

“Certes, bien voy comment et dont
Toute riens trait a sa nature:
Feminin sexe par droiture
Craint et toudis est paoureux,
Car tant ne te sont savoureux
Mes dis ne chose que tu voyes,
Que fors a grant peine ne croyes. (vv. 1738-1744)

Sin embargo, no le ocurrirá a ella como le ocurrió a Ícaro, pues no lleva alas (presunción), sino un gran deseo de ver bellas cosas, y esto le comunica la voluntad de seguir elevándose. Llegan así hasta el quinto cielo, el Firmamento, donde termina la escalera.

En el Firmamento, todo se lo muestra y explica la Sibila: “Tout m’apprist, de tout m’avisa” (v. 1847), pero Christine precisa que no hablará de cuanto le explica, pues se siente poco preparada para tan alta ciencia, y además, así se protege de las posibles críticas por entrar en un terreno que en principio le estaría vedado; sin embargo, sí se autoriza a hablar de todo cuanto ha visto, pues en este caso se trata de su propia experiencia. Y no solamente de la experiencia libresca, sino también la que le viene por los sentidos. Para ella el sentido de la vista es el que primero se relaciona con la inteligencia (si el oído era importante en una cultura principalmente oral, Christine deja ya la oralidad en un segundo plano; ella se quiere autora y para ella, el valor recae en primer lugar sobre la letra escrita), es la forma sensible de la razón. De ahí que lo diga con una imagen poderosa; una brillante metonimia concretiza el simbolismo: si la vista simboliza la inteligencia, ella quisiera que todo su cuerpo fueran ojos para mejor aprehender el mundo:

Mais tant os desir de savoir
Et congnoistre et appercevoir
Toutes les choses de cel estre,
Que bien voulsisse, s’il peut estre,
Que tous mes membres fussent yeulx
Devenus, pour regarder mieulx
Les belles choses que veoir (vv. 1809- 1815)

Christine reivindica, por un lado, el control de la palabra, y por otro, su derecho a decir lo que ve, lo que descubre por sí misma y qué le ha parecido:

Tout m'apprist, de tout m'avisa,
Mais de quanque elle devisa
Je ne pense pas a parler,
Car ne m'appartient a mesler
Des jugemens de tel clergie,
Car science d'astrologie
N'ay je pas a l'escole apprise;
Si en pourroie estre reprise;
Mais de ce qu'en general vis
Puis compter qu'il m'en fu avis.
Des estoiles puis je bien dire,
Comment je les vi, tire a tire, (vv. 1847-1858)

Los cien versos siguientes presentan una anafórica letanía de la mirada. Una serie de repeticiones y variaciones del ver que la primera persona justifica. Las ocurrencias del verbo “ver” en la forma del pasado, con el pronombre de primera persona frecuentemente explícito, se multiplican y crean un efecto de asombrosa acumulación y de intenso movimiento; en efecto, nos parece que el cuerpo de Christine se ha vuelto todo ojos:

La vy comment le souverain Pere (v.1863)
Si y vi comment le bel ordre (v.1881)
La vi je les .ii. emisperes (v.1889)
Et si y vi le mouvement (v.1894)
Et vi comment l'un se commence (v.1897)
La vi en ce biau lieu real (v.1905)
Je vi le cercle grant et lé (v.1908)
Vi qui porte la réauté (v.1916)
Vi comment celui se depart (v.1927)
Vi comment yceulx signes sont (v.1937)
La vi je le souleil mouvoir (v.1955)
Vi son charroy, vi sa lumiere (v.1959)

Esta larga y rápida enumeración que ha comunicado el ritmo del entusiasmo y el placer de conocer, precisa una parada, un resumen y una explicación (aunque ésta ya se hace explícita en muchos versos, donde el “comment” de la explicación sigue inmediatamente al verbo de la visión; la mirada de la inteligencia es clarividente); Christine la ofrece volviendo a los temas que le son queridos y que constituyen el motivo de su proyecto:

Ainsi ces choses regardoie

Et toute de desir ardoie

De comprendre, s’il peus estre,

Tout quanque veoie en cel estre (vv. 1983-1986)

Los términos elegidos nos remiten a un vocabulario de la pasión amorosa, y a la conocida metáfora del fuego. Christine va aún más lejos, su curiosidad intelectual, su ardiente de deseo de ver y saber la transporta a un estado de placer que la saca fuera de sí misma. Su emoción le hace perder sus contornos, diluirse, olvidarse. El placer del conocimiento ha ocupado el lugar del goce amoroso:

Tant que toute m’y oublioye.

Mais tout avec le grant delit

Qui au veoir tant m’abelit (vv. 1992-1994)

Pero Christine vuelve a mirar y a contemplar, y a remirar, empeñando en ello todo su entendimiento, toda su inteligencia, pues lo que quiere es aprender, y comprender: conocer las razones de las cosas. Si el camino del estudio participa de las alegrías del amor, el pensamiento y la Razón le confieren un valor aún mayor:

Et ainsi com je contemploye

Yceulx choses ou j’employoye

Toute mon entente a apprendre,

Mais trop pou povoye comprendre

Leur grandeur pou tout mon estude,

Pour mon entendement trop rude, (vv. 2021-2026)

El consejo de la Sibila puede en este momento entenderse como una máxima pedagógica que anima a Christine, y al mismo tiempo a sus futuros lectores, a persistir en la curiosidad del estudio. Ante la grandeza del universo Christine no puede menos

que reconocer la pequeñez de su entendimiento, pero eso no debe desanimarla sino impulsarla a seguir estudiando, a mirar y a prestar atención:

“Si consideres et regarde

Moult apprendras, se y prens garde” (vv. 2057-2058)

Por eso, a la isotopía de la mirada la acompaña la del pensamiento. Al mismo tiempo que observa, Christine piensa, medita. Así le llegó la inspiración, el anuncio del camino que sería el suyo, mientras leía y meditaba: el verbo “pensar”, siempre asociado a su persona, se repite insistentemente, precisamente en el momento en que va a surgir la “extraña visión” (vv. 292, 298, 323, 383, 437, 451). El pensamiento, razonar y “decirse a sí misma”, ha sido siempre su costumbre:

Mais trop avoie ja pensé

A ce que j’ay ci recensé; (vv. 1153-1154)

Por tanto, su obra no es fruto del azar ni de una ocurrencia o inspiración fortuita (como podría hacernos pensar el recurso al motivo del sueño), sino el resultado de un largo estudio, porque ella es el modelo de la buena estudiante, a la que todo le interesa, la que todo lo pregunta. Christine no se calla, ni en el Camino, ni más tarde; la palabra en su boca adquiere un valor y una funciones esenciales: primero para preguntar lo que no sabe, más tarde para escribir y transmitir lo que ha visto y aprendido.

En numerosas ocasiones afirma “no saber algo”, principalmente al comienzo del poema, y refiriéndose a asuntos de carácter general (“Je ne sçay comment g’i chay” (v. 312), “Mais je ne sçay pas se jamais / Homme qui adés vive voye / Le monde aler par autre voye;” (vv. 378-380). Y aunque en estos casos, reconocer la ignorancia es ya querer saber, un principio de sabiduría, es en otros momentos cuando el reconocimiento de la falta y la curiosidad de saber se vuelven más acuciantes y concretas. En primer lugar, necesita saber cuál es el nombre de los personajes que encuentran: “Je ne sçay comment est clamee” (v. 2369), cuál es su razón y su esencia. El saber se declina también en subjuntivo, con la fuerza de un deseo y de una pasión:

Moult volentiers la verité
Je sceüsse de celle gent, (vv. 2090-2091)

Por ello, Christine cree que siempre es buen momento para hablar, para preguntar y buscar respuestas. La palabra se integra en una relación dinámica y necesaria entre la mirada, el camino y el saber. Las cuatro isotopías asociadas concurren y forma la vía que puede llevar a la sabiduría y a la verdad:

Adont fu temps que je parlasse
Avant que plus avant alasse,
Car moult desiray a savoir
De l'estre du lieu tout le voir (vv. 853-856)

Y directamente, le pregunta a la Sibila lo que quiere saber³⁷; no se para a pensar si es o no el momento adecuado, si existe o no impedimento, si ahora le está o no permitido, si el ritual lo pide o lo prohíbe. Christine no es Perceval ni un caballero de “roman”, sometido en su “quête” a una serie de reglas y misterios superiores. Maestra de la palabra y de la elocuencia (se acerca al Renacimiento), ella las controla y las dirige. Con la palabra, si todavía no tiene el poder, ya tiene la posibilidad de avanzar en el sentido que le interesa. Así, pone en su boca, y en estilo directo, el discurso que le dirige a la Sibila, donde se concentra su objetivo:

Et lui ay dit: “Doulce maistrece,
Conduirresse de la voye
Que je tant desiree avoye,
Or vous depri pour celle amour
Qu'a sciënce avez, sans demour,
Dame, qui tant fustes lettree,
Que ou je suis et en quel contree,
De l'estre du lieu et passage
Me vueillés de tout faire sage,

37) Christina también utiliza la retórica de la ignorancia en *La Ciudad de las Damas*: ella pregunta, el diálogo se establece, y recibe respuesta de las Damas. Christina se desdobra y comunica así de un modo cercano su saber y sus consejos. Subraya sí, al mismo tiempo, que la palabra es un don que Dios también otorgó a las mujeres.

Car en vous ay je grant fiance.

Le nom et la signiffiance

Me vueillés tout magnifester,

En alant sans nous arrester.

Et de chemins plains de verdure

Me dites la verité pure (vv. 858- 872)

Su curiosidad, que los adverbios “tout” y “tant” matizan, es total, superlativa. Se concreta, sin embargo, en el deseo de conocer a ciencia cierta las coordenadas esenciales: Christine quiere saber dónde se encuentra, el nombre, y, yendo más allá de la apariencia de las cosas, su significado, “la signiffiance”, “la verité pure”. Su elocuencia la sitúa en un lugar similar al de la Sibila; a veces podría pensarse que superior incluso, pues es Christine quién parece decidir cuál va a ser la manera de proceder; aparentemente se deja conducir y lo agradece, alaba en repetidas ocasiones la sabiduría de la Sibila, pero este personaje se nos aparece como una necesidad del guión, avatar de la propia Christine, que de este modo dialoga, pone en juego la forma dinámica del debate en su propio pensamiento (Es sorprendente el predominio de figuras femeninas en su obra, con las que Christine puede identificarse en las dos personas del diálogo). La curiosidad intelectual de Christine no se agota; ella misma la presenta, no sin cierta ironía, como una característica que la define, pues dice no saber callarse, y pregunta incluso sobre aquellos detalles que en un primer momento podrían parecer irrelevantes:

Quant l’eschele os bien regardee,

Je ne me fusse retarde

Pour riens que je ne demandasse,

Ains que plus avant procedasse,

De celle eschele le mistere;

Car n’oz pas appris a me taire,

Quant quelque doubtte me venoit,

Devant celle qui me menoit.

Si lui priay qu’elle me dist

Et tout entendre me feïst, (vv. 1615- 1624)

Los versos 1617-1618, reproducen el esquema que ya vimos en los versos 853-854; un mismo esquema formal y un mismo sentido, que se convierten en un leitmotiv del camino: “la costumbre de preguntar antes de seguir adelante”. Es la manera de asegurar el proceso. Y la fórmula, tan personal y arriesgada: “Pues nunca aprendí a callarme, cuando una duda me asaltaba”, se nos antoja un guiño a todo un intertexto donde los caballeros no supieron pronunciar en su momento la palabra adecuada, con lo que la oportunidad se perdió para ellos de llegar a donde habían sido llamados. No será por no preguntar por lo que Christine se pierda en su camino; y tal vez, puede estar destinada a encontrar el grial del conocimiento. Ella sabe también que a veces peca un poco de impaciencia, pero siempre será mejor preguntar que permanecer en la ignorancia. Pregunta sobre todo lo que ve y de todo nos informa, pero, en algunos casos, la Sibila le recomienda esperar un poco, y con esos mismos términos Christine sugiere paciencia a sus interlocutores: para seguir aprendiendo no tenemos más que seguir adelante con su texto:

Ces choses de moy ne sos mie,
Mais Sebile, a qui fus amie,
Ainsi les m'avoit ennortees
Com je les vous ay rapportees.
Car je lui enquis tout le voir
Des .v. chayeres, dont savoir
La verité moult desiroie,
Mais celle me dit qu'el saroie
Par ce que verroie avenir,

Se un pou m'i vouloie tenir. (vv. 2485- 2494)

La paciencia no significa el silencio ni la renuncia a saber. El silencio de la mujer, su alabada sumisión y “prudencia”, son una rémora que Christine, tras sus dudas, considera ya superada:

Et moy, **com celle qui vouloit**

Tout enquerir, lors sans tarder

Pris environ moy regarder. (vv. 2066-2068)

.....

Mais ce que y vy nous vous diron: (v. 2071)

Quedan, sin embargo, algunos aspectos en los que nadie debe entrar, y donde lo más conveniente sí es el silencio. Christine ve el porvenir en textos sin glosa ni comentarios, y esto ella no va a contarlo, pues a Dios no sería grato. En este terreno sagrado, Christine dice aceptar y respetar el silencio que le ha sido impuesto:

Vi en quel temps tout avendroit (v. 2169)

.....

Mais du dire ja Dieu ne place,

Car sillence tres commandee

Me fu. Si será bien gardee, (vv. 2172-2174)

Pero, tal vez amparada en esta imposición divina, Christine defiende también su posición de escritora y maestra. Su padre no siempre acertó en sus predicciones, ¿por qué iba ella a arriesgarse, si cuanto dice, afirma, como todos los autores de su época, que es verdad?

Ha puntuado su texto con constantes referencias a la veracidad de su escrito. En el comienzo, cuando observaba que la guerra reinaba en toda la tierra, su argumento de verdad no era otro que su propia experiencia; si los demás miraban a su alrededor también verían lo mismo que ella veía, y así se darían cuenta de que no mentía:

Et qui vouldroit dire: “elle ment”,

Si regarde l’air et la terre;

Entre eulx trouvera tele guerre (vv. 404-406)

Más adelante, utilizando fórmulas del lenguaje del derecho³⁸, calificará su visión de “demostración verdadera y cierta” (vv. 455-456). Otras fórmulas puntúan su relato cuando éste se introduce en la descripción del mundo y sus maravillas. Al motivo de lo extraordinario se une así el de la confianza que debemos concederle

38) La utilización de estos términos también responde a una moda de la época. En la Querella de las mujeres, éstas abogan en defensa de su sexo, reclamando su valor o su excelencia; aunque no cuestionan realmente la lógica de un sistema simbólico masculino ni el poder patriarcal, aprovechan sus códigos: el lenguaje del derecho entra en el vocabulario de la política y de la historia de las mujeres. En este sentido es muy significativa la abundantísima presencia del término “droiture”.

al escritor. “Merveillable, je vous affie” (v. 1209), dice Christine al presentarnos las bellezas de Constantinopla, y debemos creer cuanto nos asegura. “Ce n’est pas fable” (v. 3421), dice también, y nos pide confianza en su testimonio. En algunos casos, aflora su subjetividad más claramente y con ella cierta concesión al relativismo (en expresiones adversativas y condicionales), también una manera de protegerse: Escribe Christina desde su particular punto de vista; humilde? tal vez, pero sobre todo moderna. Christine se afirma como intelectual y como mujer al mismo tiempo:

Or vous vueil leurs façons compter
Ainsi com je le sos notter (vv. 2265-2266)

Et se je bien aviser sçoy, (v. 2309)

Se a memoire j’ay son escript (v. 5420)

Mais selon qu’il me fu avis, (v. 6117)

El primer argumento de verdad es, como hemos visto, su propia experiencia y su razón; el segundo la ciencia misma; y los dos, ciencia y experiencia, nos muestran que estamos en el camino acertado. Así lo señala, por boca de la alegoría Nobleza:

Et qu’il soit **voir** o **la science**
Le nous monstre **l’experience**; (vv. 3521-3522)

En tercer lugar está el argumento de las autoridades, «les aucteurs», «les sains docteurs», los sabios de la antigüedad, “Car toutes plaines les leçons / En sont des sages anciens» (vv. 4746-4747); se trata de todas las fuentes librescas que ella va a consultar y de las que da cuenta y pretende exponer de modo sucinto:

Diray en brief que sages dient (v. 4587)

Al final de su escrito, Christine quiere asegurarse y asegurarnos de la pertinencia de su consejo. Hablará por boca de Nobleza, de Riqueza, de Razón, dando argumentos a los que no podremos sustraernos. Pero es sobre todo con el discurso de Sabiduría con el que Christine se identifica totalmente. Sabiduría define al príncipe ideal, el que sabrá gobernar para que reine la paz y el orden en la

tierra. Ese gobernante ideal tendrá que ser un hombre sabio. Los sabios de la antigüedad le han servido de ejemplo para confeccionar el modelo, pero también cuenta con ejemplos más cercanos (en este caso los argumentos están mejor encarnados y pueden incluso llegar a emocionar a sus lectores, como parecen emocionar a la propia Christine), como el del rey Charles V, “amante de la sabiduría”. Christine alaba el magisterio del rey, su interés por la ciencia, cómo se ocupó de traducir los saberes del latín, para que de todos pudieran ser conocidos; pero sobre todo alaba la inteligencia que lo reconfortó y su prudencia:

Parfait ameur de sapience
Estoit, et prudence et science
Avoit en lui nottablement (vv. 5007-5009)

.....

Par le tres grant desir du bien
Apprendre qu'en escript on treuve
Es nobles livres que on appreuve,
Fist il pour celle entencion
Mainte noble translacion
Qui oncques mais n'ot esté faite.
Et moult fu noble œuvre et parfaite,
Faire en françois du latin traire
Pour les cuers des François atraire
A nobles meurs par bon exemple;(vv. 5016- 5025)

El bien común para Christine supone una apuesta por la ciencia. Al final de su escrito se multiplican las sentencias en este sentido:

Qu'un homme plus tost grant devient
Par sens que par quelconque cas,
Soient lays ou clerks avocas.
Et que science plus louable
Soit qu'aultre riens et prouffitable,
Appert au commun cours du monde. (vv. 5054- 5061)

La excelencia está en el saber, y se consigue con el estudio. El mundo estará en paz si los reyes gobiernan con inteligencia, sabiduría y prudencia. Sentencias de Aristóteles, de Valerio o de Séneca, apoyan la de Christine: “Que qui n’a science, bien n’a” (v. 5169). La sabiduría es mejor que el oro (“le grant tresor / De conscience, meilleur qu’or” vv. 5219-5220), mejor que la fuerza³⁹ (“Que quant science est bien amorse / Elle vaut mieulx a homs que force”, vv. 5295-5296), la luz que ilumina nuestro espíritu y que nos hace inmortales. Christine cita el *De Planctu Naturae* de Alain, y vuelve así al motivo de la vista que guió su “camino”:

C’est le souleil par quel lumiere
Ajourne ou sa lueur plainiere
Es tenebres de la pensee.
C’est l’oeil de notre ame appensee,
C’est le paradis de delices,
Ou toutes choses son propices (vv. 5223-5228)
.....
C’est celle qui peut le mortel
Faire müer en inmortal,
L’umaine et transitoire vie
En gloire parfaicte, assouvie. (vv. 5235-5238)

Apoyándose en la tradición, amparándose en la alegoría y en las formas y motivos que la elocuencia “masculina” puso de moda en su tiempo, Christine de Pizan se permite entrar, con su condición de mujer, en un programa humanista. Razón encomienda a Christine transmitir esta enseñanza a los príncipes franceses, no sin antes someterla a una serie de pruebas que confirmen su elección como la mejor posible, “Moult m’interroguia, moult m’enquist / Et maintes sentences m’apprist” (vv. 6325-6326). Christine es seleccionada por sus méritos (se trata del criterio de la excelencia del que tanto hemos

39) Christine acude al motivo clásico, “fortitudo y sapientia”, para una vez más mostrar su clara apuesta por la ciencia; con una condición: que el saber vaya unido a la bondad, sino, nada vale: “Car savoir je ne prise riens / Sans bonté, bien sient ensemble” (vv. 3400-3401).

hablado, el criterio que hace igual justicia a hombres y mujeres), y su labor y su texto se justifican plenamente; si Razón no tiene nada que objetar (*Qu'il n'y avoit riens a redire*" v. 6368), menos tendrán que objetar los sabios de su tiempo, y poco podremos añadir nosotros.

La demostración ha terminado, Christine y la Sibila descienden de la escalera que las llevó al más alto conocimiento. Christine agradece los desvelos a su maestra, y parece ser, que para recordarnos que se trataba de un sueño, hace venir a su madre que la despierta⁴⁰; sin embargo el libro del *Chemin de Longue Étude* está ya en nuestras manos.

40) "Ce me sembloit, quant fus huchee / De la mere qui me porta, / Qu'à l'uys de ma chambre hurta, / Qui de tant gesir s'esmerveille, / Car tart estoit, et je m'esveille" (vv. 6394-6398)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHRISTINE DE PIZAN.; *Le Chemin de Longue Étude*, (Édition critique du ms. Harley 4431, traduction, présentation et notes par ANDREA TARNOWSKI) Paris, Lettres Gothiques, le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 2000.

CHRISTINE DE PIZAN.; *La Ciudad de las Damas*, (Edición a cargo de MARIE-JOSE LEMARCHAND), Madrid, Ediciones Siruela, Selección de lecturas medievales, 41, 1995.

BALLARÍN DOMINGO, P.; “De leer a escribir: intuición y liberación de las mujeres”, *Las Sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, Edición de M^a del Mar Graña Cid, Asociación cultural AL-Mudayna, Colección LAYA, n^o 13, 1994, pp. 17-32

BECEIRO PITA, I.; “Modelos de conducta y programas educativos para la aristocracia femenina (siglos XII-XV)”, pp. 35-72, *De la Edad Media a la Moderna: Mujeres, Educación y Familia en el ámbito rural y urbano* (Coor. M^a Teresa López Beltrán), Universidad de Málaga, Atenea, Estudios sobre la mujer, 1999.

BRUCKER, CH.; “Le Monde, la foi et le savoir dans quelques œuvres de Christine de Pizan: une quête», *Une Femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de CHRISTINE DE PIZAN*, Articles réunis par Liliane Dulac et Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 265-280.

CABRÉ PAIRET, M.; “El otro centenario: *La Ciudad de las Damas* y la construcción de las mujeres como sujeto político”, *La Aljaba*, v. 10, ene/dic 2006.

CUADRA GARCÍA, C.; “Notas a la educación de las mujeres en la Edad Media”, *Las Sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, Edición de M^a del Mar Graña Cid, Asociación cultural AL-Mudayna, Colección LAYA, n^o 13, 1994, pp. 33-50.

DULAC, L.; “L’Autorité dans les traités en prose de Christine de Pizan: Discours d’écrivain, parole de prince», *Une Femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de CHRISTINE DE PIZAN*, Articles

réunis par Liliane Dulac et Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 15-24.

FLECHA GARCÍA, C.; “Las mujeres en la historia de la educación medieval”, , *Las Sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, Edición de M^a del Mar Graña Cid, Asociación cultural AL-Mudayna, Colección LAYA, n^o 13, 1994, pp. 51-64.

HOLGUERA FANEGA, M^a A.; “Manifestaciones autobiográficas en *Le Livre de la Mutacion de Fortune* de Christine de Pizan”, *Las Sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, Edición de M^a del Mar Graña Cid, Asociación cultural AL-Mudayna, Colección LAYA, n^o 13, 1994, pp. 203-211.

LAURENZI, E.; “Christine de Pizan: ¿una feminista ante litteram?”, *Università di Firenze, Lectora n^o 15*, 1995, pp. 301-314.

CASTEL DU, F.; *Demoiselle Christine de Pizan, veuve de M. Etienne de Castel*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1972.

MARCELO RODAO, G.; “Algunos aspectos comunes de los tratados didácticos para mujeres en los siglos XIV y XV”, *Las Sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, Edición de M^a del Mar Graña Cid, Asociación cultural AL-Mudayna, Colección LAYA, n^o 13, 1994, pp. 95-105.

PAGOT, S.; “Du bon usage de la compilation et du discours didactique: Analyse du thème «Guerre et Paix» chez Christine de Pizan», *Une Femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de CHRISTINE DE PIZAN*, Articles réunis par Liliane Dulac et Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 39-50.

PERNOUD, R.; *Christine de Pizan*, Palma de Mallorca, Medievalia, José J. de Olañeta editor, 2000.

RIBEMONT, B.; «Christine de Pizan: Entre espace scientifique et espace imaginé (*Le Livre du Chemin de Long Estude*)», *Une Femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de CHRISTINE DE PIZAN*, Articles réunis par Liliane Dulac et Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 245-259.

RIVERA GARRETAS, M.; “La educación en los tiempos de la vida femenina. Le livre des Trois Vertus de Christine de Pizan y Castigos e Doctrina que un Sabio dauva a sus hijas”, *Las Sabias mujeres:*

educación, saber y autoría (siglos III-XVII), Madrid, Edición de M^a del Mar Graña Cid, Asociación cultural AL-Mudayna, Colección LAYA, n^o 13, 1994, pp. 107-116.

ROUX, S.; *Christine de Pizan, Femme de tête, dame de cœur*, Paris, Payot, 2006.

Strubel, A.; “Le style allégorique de Christine”, *Une Femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de CHRISTINE DE PIZAN*, Articles réunis par Liliane Dulac et Bernard Ribémont, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 357-372.

LA LUCHA DE ZELDA FITZGERALD EN SUS ESTANCIAS EUROPEAS POR CONVERTIRSE EN ESCRITORA

Antonio Daniel Juan Rubio – Universidad de Alicante
Isabel María García Conesa – Centro Universitario de la Defensa
San Javier – UPCT

1. INTRODUCCION

Zelda Sayre Fitzgerald nació en los albores del siglo veinte y estuvo destinada a ser una celebridad como la mitad de los dos personajes más infaustos del mundo literario de la época del jazz. Una belleza sureña de Montgomery (Alabama), Zelda simbolizaba a la nueva mujer de la época moderna en los Estados Unidos y en Europa.

Zelda es, sin duda, una de las mujeres más intrigantes e idiosincráticas del siglo veinte: bailarina, escritora, mujer y esposa. Zelda fue el producto de una época y un lugar determinado. También demostró al mundo cómo el abuso del alcohol, por ambas partes, frustró su matrimonio con el archifamoso escritor Scott Fitzgerald.

Empezar tu propia carrera creativa siendo la mujer de un famoso escritor, con frecuencia presenta problemas al comparar a la parte menos prolífica. Pero en el caso de Zelda fue aún más complicado. Ser la mujer de Scott le ofrecía a Zelda oportunidades artísticas que de otra forma en solitario no se le habrían presentado. Pero ser la mujer de Scott hizo difícil que el público valorara su propio talento artístico.

Pero lo que es realmente extraordinario es que los años más prolíficos de Zelda, como escritora, bailarina y pintora, coincidieron con los años en los que fue hospitalizada por primera vez y posteriormente diagnosticada como esquizofrénica.

Los distintos desafíos que los Fitzgerald tuvieron que acometer ilustran la época en la que vivieron. Aunque los esfuerzos de Zelda se correspondían con los de muchas mujeres a principios del siglo

veinte, además intentar encontrar su propia identidad artística bajo la presión del mantenerse dentro de un papel doméstico femenino fue, sin duda, agotador para ella.

Después de su primera novela, Scott prohibió a Zelda que escribiera más novelas que implicaran incidentes autobiográficos. Scott sentía que tenía todo el derecho artístico de silenciar la voz de Zelda porque él era el profesional y Zelda la amateur.

Pero que Zelda fue una artista prolífica queda reflejado en la lista de trabajos que nos ha legado: dos novelas, una docena de historias cortas, un sinfín de bosquejos, ensayos, y artículos para revistas, una obra dramática, fragmentos autobiográficos, y un archivo monumental de cartas personales.

2. LAS ESTANCIAS EUROPEAS DE ZELDA

Cuando los Fitzgerald se mudaron a París con el claro propósito de permitir a Scott completar su mejor novela, Zelda también contempló la ciudad parisina como el escenario perfecto donde desarrollar su talento en la narrativa y el baile.

Scott alababa la narrativa de Zelda porque parcialmente estaba basada en su habilidad para conseguir darle una voz natural a su ficción. La posibilidad de que una chica, ni cultivada ni sofisticada, se convirtiera en una estrella seguramente atraería la atención de las revistas femeninas.

En su novela "*Our Own Movie Queen*", Zelda critica innumerables incidentes sobre el perjuicio de clases. Probablemente en la misma época, Zelda preparó el borrador de su historia "*Nanny, A British Nurse*" establecida en París y en la Riviera francesa. En ella destacan dos temas de la propia dolorosa experiencia personal de Zelda: la maldad de los criados que se insinúan, y la noción de que el compromiso está establecido en las raíces del buen matrimonio.

La crisis marital se produjo poco después de conocer a un grupo de aviadores franceses. Para ellos, Zelda era la belleza brillante y Scott el intelectual consagrado. Pero para Zelda uno de ellos,

Edouard Joan, era especial: “*El oficial de vuelo que tenía la apariencia de un dios griego*”¹.

Le causó tal impacto que incluso lo convirtió en el protagonista de sus novelas “*Save Me the Waltz*” y “*Caesar’s Things*”, escritas con dieciséis años de diferencia. Posteriormente decidió tomar las primeras clases de pintura y baile en París. A estas actividades, junto con la escritura obsesiva, se le atribuirían posteriormente las causas de sus crisis nerviosas.

Desde finales de 1924 a principios de 1925, los Fitzgerald se mudaron a vivir a Italia donde la salud de Zelda se resintió aunque fue sorprendentemente beneficioso para su espíritu creativo. Sus cartas a su mentor literario, Max Perkins, sugerían ácidamente que las ruinas romanas estaban mejor en Francia. Su antipatía hacia Roma se intensificaba conforme se iba sintiendo indispuesta.

Después de año nuevo viajaron a Capri donde actuó como la “flapper” arrogante de las novelas de Scott, y como esposa orgullosa. Ella radiaba seguridad pero Scott rebosaba autoridad. Si pretendía conseguir la paridad artística, ésta debía venir de un área que le interesara profundamente. Y esta área vino en la forma de la pintura.

Zelda, con su bagaje sureño, escribía ficción que con frecuencia probaba las pasiones y los resentimientos sureños a través de sus descripciones. Durante el verano de 1925, Zelda vio publicada su novela “*Our Own Movie Queen*” aunque ésta apareciera bajo el nombre de Scott.

Conforme más les gustaba Capri a los Fitzgerald, Zelda comenzaba a pintar de forma decidida. Con un creciente interés por el arte que les rodeaba en Europa, y con la pista de sus dibujos previos, halló de esta forma que podía ocupar su tiempo pintando.

Y fue precisamente en Capri donde conoció por primera vez al talentoso pintor Romaine Brooks, quien estaba en el centro de la élite intelectual artística, y quien se convirtió en amigo personal de Zelda. En el ambiente imponente de Capri, mientras Scott abusaba

1) Zelda Fitzgerald. ‘Caesar’s Things’, chapter VII, Princeton University Library.

de la bebida, ella se dedicaba a pintar tomando las primeras clases formales y serias en pintura.

Las pruebas que relatan la cualidad obsesiva y febril con la que Zelda trabajaba, nos demuestran que pintaba casi a diario. Por desgracia, ninguno de sus cuadros de Capri ha sobrevivido aunque algunos lienzos de tela nos proporcionan suficientes pistas del trabajo que le inspiró allí.

Es en Capri donde probablemente comenzó sus primeros cuadros formales de flores, los cuales se convirtieron en unos de los dos temas más recurrentes de Zelda. El otro lo constituía las figuras bailarinas. Aunque pintó varias composiciones florales bajo el tórrido sol de Italia, su influencia consistente y sorprendente proviene del profundo sur.

Tras su estancia en Capri, los Fitzgerald regresaron a Francia vía Marsella. Por esta época, Zelda con frecuencia acompañaba a una pareja de amigos al ballet, a recitales de poesía, o a muestras de arte vanguardista.

Tanto las cartas personales de Zelda como su propia ficción nos muestran claramente que, al menos como escritora, no estaba celosa de los logros de Scott aunque estaba cada vez más resentida por no reconocérsele ni valorársele su parte de mérito: "*El señor Fitzgerald parece creer que el plagio comienza en casa*"². Sus intentos de escribir de forma independiente se veían incluidos bajo el nombre de Scott mientras que a sus pinturas se las consideraba frívolas.

Por esta época, Zelda pintaba con regularidad y se reunía con artistas y escritoras femeninas. Zelda halló estimulante la camarería artística del grupo y su voluntad de tomar en serio su arte, lo que suponía un significativo cambio con respecto a la actitud de Scott hacia ella. Éste vacilaba por un lado en sugerirle que hiciese algo por ella misma, mientras por otro le otorgaba poco crédito a lo que hacía.

2) Zelda Fitzgerald. 'Friend Husband's latest'. New York Tribune, 2 April 1922, p. 11.

Durante 1925 comenzó un auto-retrato en el que trabajó durante un año. Usaba pinturas a color y acuarelas, una forma de trabajar que se adecuaba a sus constantes viajes por Europa. Zelda fechó muy pocos de sus retratos así que es difícil precisar aquellos en los que trabajó en esa época.

Ya pintando y escribiendo, Zelda retomó, poco después de un paréntesis de siete años, su viejo amor por el ballet. En aquel entonces, los Fitzgerald conocieron a Lubor Egorova en París, quien se convertiría en la influencia artística solitaria más significativa de Zelda.

3. LA FACETA CREATIVA DE ZELDA POR EUROPA

Por entonces, Zelda combinaba ya sus tres facetas artísticas: la escritura, la pintura, y el baile. Durante dos años, Zelda pintó una serie de pantallas extraordinarias, algunas de ellas describiendo fielmente a miembros de la familia o a amigos, y otros ilustrando cuentos de hadas.

Asistió de forma regular a clases de pintura. Contemplaba el arte no ya como una diversión sino como una profesión, aunque sus periodos en los que sufría de vista cansada se intensificaban. Por tanto, una carrera profesional en la pintura parecía al menos cuestionable para ella.

Después de un periodo de no haber escrito en tres años, a lo largo de 1927 escribió cuatro artículos a los cuales les dio Scott su supervisión editorial. De esos cuatro artículos, tres de ellos fueron publicados al año siguiente.

El primer artículo "*The Changing Beauty of Park Avenue*" se le atribuyó a Scott y Zelda, aunque lo había escrito ella en solitario. Su estilo único y sensual con sus abundantes descripciones físicas y referencias a los cuentos de hadas atraparon la elegancia de la casa de publicaciones 'Harper'.

El segundo artículo "*Looking Back Eight Years*" contempla con nostalgia el periodo de posguerra y mira hacia las generaciones

más jóvenes. Aunque atribuido tanto a Scott como a Zelda, fue nuevamente escrito por ella en solitario. En este artículo, Zelda disemina los sentimientos de frustración que sus compañeras habían sufrido, y de cómo sobrevivir a la adolescencia y alcanzar un cierto grado de sabiduría.

El tercer artículo “*Who Can Fall in Love After Thirty?*” se publicó en la revista ‘College Humor’. Este artículo es una muestra cínica del realismo romántico, la voz de la comprensiva aunque a la par cínica esposa para la que estar enamorada se ha convertido en un hábito.

El cuarto artículo “*Paint and Powder*” se publicó en ‘Smart Set’. Es una divertida invectiva en contra de los botes de colorete y del maravilloso hierro, escrito únicamente por Zelda pero atribuido a Scott. En el mismo Zelda afirma que la presencia de chicas guapas es un signo de bienestar cultural.

Una de las cualidades más notorias de su prosa es su sonoridad, y la otra es la longitud de las oraciones. Transformando sus descripciones en metáforas, Zelda consigue el éxito de dar el efecto de un poema en prosa. Zelda escribe un estudio sobre las clases sociales de forma acertada a través de la inclusión de elementos relacionados con el dinero.

Como otro periodo de fatiga visual le apartó temporalmente, tanto de la escritura como de la pintura, Zelda estaba decidida a hacer del baile su carrera profesional. Hacia el verano ya se había apuntado a clases de ballet y hacia noviembre ya estaba bailando tres veces por semana: “*Sentía que sería capaz, por medio del baile, de ordenar mis emociones, reunir fuerzas para amar, o llorar, siempre que poseyera un canal adecuado por el que fluyeran dichos sentimientos*”³. Scott creía que el baile era perjudicial para su salud y bienestar y estaba convencido de que simplemente lo hacía como un acto de venganza contra él.

Aunque Scott permanecía como su amigo más cercano, le fallaba diariamente. Le usurpó su narrativa, se atribuyó varios

3) Zelda Fitzgerald. ‘Save Me the Waltz’. Collected Writings, p. 118.

artículos suyos, y ahora también rechazaba su dedicación al ballet. A la vez que le necesitaba, así también necesitaba alejarse de él.

Su válvula de escape la encontraba en el ballet, que lo practicaba de forma obsesiva. Cuando no estaba bailando, continuaba pintando aunque a un ritmo menor. A requerimiento de Zelda, continuó las clases de ballet bajo la tutela de Ligor Egorova en París.

Con su cuerpo en la mejor forma que había estado jamás, Zelda era capaz de seguir el ritmo y los pasos de fácil ejecución que las chicas jóvenes del estudio de Egorova practicaban. Admiraba tanto a Egorova que Zelda se sentía una privilegiada por estudiar con ella. Zelda trabajaba bajo el exigente horario de Egorova de ocho a diez horas diarias con absoluta entrega y seriedad.

Los cercanos vínculos entre el arte visual de Zelda y el verbal se demuestran claramente en el campo del baile. Los amigos de Zelda pensaban que era bueno para ella tener una ocupación propia, aunque se lo tomara demasiado en serio.

Varios años después de haber comenzado a estudiar con Egorova, Zelda intentó escribir la historia de su apasionado estudio por el ballet. La segunda mitad de la novela "*Save Me the Waltz*" describe a la perfección los días y semanas de su práctica mejor que cualquier otra obra de ficción sobre el ballet.

En la mente de Zelda planeaba la intención de juntar todas sus historias cortas en un libro. Sabía bien que no había ninguna razón por la que no pudiera ser una escritora famosa y conocida. Así que se tomó algo de tiempo para pensar detalladamente en esas historias.

En las navidades de 1928, Zelda continuaba pintando y bailando, pero para entonces protestaba que su arte era demasiado personal como para ser mostrado en público. Sin embargo, durante los siguientes tres años, se interesó en diferentes exposiciones de sus cuadros tanto como se preocupaba en publicar.

Es entonces cuando Zelda comenzó a colapsarse mientras pintaba hora tras hora. Perdió peso y sus nervios se tensaban. No obstante, a pesar de encontrarse exhausta de bailar y pintar, retomó la escritura con ferocidad en el invierno de 1928-29, comenzando

una serie de seis historias sobre la vida de seis mujeres jóvenes americanas diferentes.

Estas historias se vieron acompañadas por nuevos bosquejos y nuevas rutinas en el ballet. Lo que más sorprende de las tres artes que Zelda cultivaba (escritura, pintura, baile) es que coincidían en su periodo más productivo de 1929 a 1934, con el inicio de sus crisis mentales y su primera hospitalización en un manicomio.

La primera historia "*The Original Follies Girl*" le llevó tres meses escribirla. En ella, Zelda subraya la necesidad de hacer notoria y pública la necesidad de la mujer por trabajar profesionalmente fuera del ámbito doméstico si quería sobrevivir.

En la segunda historia, "*Poor Working Girl*", la protagonista vive en una comunidad industrializada de nueva creación con la que no se siente identificada al tener sólidos valores sureños mientras anhela despreciar una carrera profesional en Broadway.

Hay incluso una tercera historia escrita como si fuera parte del grupo anterior, "*The Girl with Talent*". En ella, Zelda subraya que lo importante del talento es que, a pesar de su vida romántica, la protagonista siempre retorna a su amor y pasión por el baile.

En la cuarta historia, "*Southern Girl*", la heroína originaria de Jeffersonville, es única en tanto que compagina dos trabajos auténticos remunerados. Aunque todavía soltera, la protagonista tiene una valoración más realista de los compromisos necesarios para el matrimonio.

La heroína de la quinta historia, "*The Girl the Prince Liked*", tiene la ambición de su padre, ojos místicos y ocho millones de dólares. Esto le permite dominar a su marido y a sus dos hijos. Sólo al final de la historia se nos menciona la presencia del príncipe de Gales con el que tiene un romance.

Por último, en la sexta historia, "*The Millionaire's Girl*", la protagonista está situada socialmente en un nivel inferior al de su prometido pero con el que termina casándose de todas formas a pesar de las diferencias de estrato social.

Zelda argumentó que escribió estas seis historias para poder sufragar sus clases de ballet y no depender económicamente de

Scott. Aunque la revista 'College Humor' ya había comprado dos de sus artículos y la consideraba dotada de un gran talento, cinco de las seis historias fueron publicadas bajo ambos nombres, Scott y Zelda.

Zelda necesitaba estar en la Riviera francesa cuando sus amigos se encontraban allí a principios del verano de 1929, lo cual significa que las clases de Zelda con Egorova sólo duraron unos pocos meses. Zelda sabía que al fortalecer su cuerpo se acercaba a ser capaz de usar todos sus talentos.

Por ésta época, Zelda continuó ejercitándose y practicando por su cuenta aunque intentaba tomar clases en Niza. Durante el verano de 1929, los Fitzgerald se alojaron en Canes. En esta ocasión, Zelda se mostró menos entusiasta por nadar y bucear que en anteriores ocasiones y por el contrario volcaba toda su atención y progreso en el baile.

A pesar de que la propia Zelda obtenía satisfacción personal de la creación de sus personajes femeninos americanos en las seis historias que había completado ya, estaba no obstante siguiendo una peligrosa ruta psicológicamente hablando. A través de los distintos perfiles de sus protagonistas, Zelda estaba retratando su propia adolescencia y madurez.

Hay pocas dudas de que Zelda reconocía, en muchos aspectos, que era una narradora herida, así que el propio acto de poner voz a su historia perdió algo de su mágico poder. El papel terapéutico de las palabras iba a llegar algo más tarde para ella.

Que Zelda contara su propia historia, la caracterizara y la narrara, la obligaba a asumir una posición de tomar prestado lo que aparecía en la historia de su marido. A causa de su matrimonio, y de que renunciara a su historia en común con Scott, se vio apartada de la historia que mejor conocía, la de su propia vida.

No sólo había perdido su propia historia sino también cualquier poder que una vez pudo haber tenido en la relación de pareja. Seguía practicando el baile, un arte que su marido no compartía, y ella ocasionalmente desafiaba a Scott en concursos de belleza.

En la sociedad de los años treinta, donde a Scott se le consideraba el profesional y a Zelda la amateur, la superioridad artística de éste se vería ampliamente validada tanto por la profesión médica como por la élite literaria. Por tanto, las respuestas resentidas de Zelda se verían como inapropiadas, o incluso alocadas.

La resistencia de Zelda era, no obstante, extraordinaria así que instantáneamente reemplazó la narrativa al baile como su ambición primaria, escribiendo historias de forma compulsiva. Scott, quizás para compensar a Zelda la pérdida del ballet, le ofreció las tres historias de Zelda a Harold Ober para la revista 'Scribner'.

Confiado en la calidad del trabajo de Zelda, Ober siguió promocionando sus obras. Jugando de nuevo con los temas del matrimonio, la pobreza y la salud, Zelda insufla más humor del habitual en las nuevas historias. Zelda estaba convencida de que si las revistas comprasen sus historias, éstas se venderían masivamente.

Zelda revisó rápidamente "*A Couple of Nuts*" y Max Perkins alabó la fresca metafórica y la forma en que la carrera de las artistas de cabaret americanas representaba la época y su punto de vista. Se publicó en agosto de 1932 en la revista 'Scribner' y fue considerada por la crítica como una de las novelas más logradas.

La pérdida y la devastación del tipo imaginable sólo en el profundo sur también es el tema favorito de "*Miss Ella*", una solterona victoriana cuya narrativa es una historia de amor en el pasado. Los suicidios y la sexualidad firme constituyeron el telón de fondo de la juventud de Zelda. Lo que hace que esta novela tenga éxito es el sentido apasionado de la simpatía.

En ella se narra la trágica historia de una mujer sureña que rompió un compromiso de matrimonio porque había encontrado otro hombre al que realmente amaba. En su dramática conclusión, la séptima historia de Zelda sobre las mujeres en la época moderna nos abre el abanico de variedades en las elecciones en la vida de una mujer, su visión del romance y de su carrera, sus decisiones independientes y sus éxitos ocasionales.

4. EL PERIODO CREATIVO DE ZELDA EN SANATORIOS EUROPEOS

Curiosamente, es en el periodo en el que Zelda estaba ingresada en diversos manicomios europeos en el que se le permitió escribir de forma regular cada día. La ansiedad que sentía se eliminaba por el hecho de que se sentía cuidada y protegida, especialmente por el doctor Squires en la clínica Phipps, a quien Zelda dedicó su novela “*Save Me the Waltz*”.

Zelda trabajaba en esta novela todas las mañanas. Aparentemente liberada de toda atadura, Zelda podía dejar que su sub-consciente contara la historia que llevaba tiempo querido escribir. La narrativa emergía fácilmente conforme escribía, página tras página, y se encontraba emocionada por los avances.

Zelda leyó numerosos libros de arte y empezó a usar una variedad de estilos visuales. Hambrienta de experimentar, su estética artística se hizo más sofisticada. Su desarrollo artístico también se vio estimulado por la terapia de arte con el doctor Frederick Wertham, un especialista al que se le consultó para tratar a Zelda.

Entonces poco después de llevar un mes en la clínica, Zelda no sólo había terminado la novela sino que también le envió una copia a Max Perkins. También le escribió una carta a Scott en la que le contaba que le había enviado el libro a Perkins porque no quería molestarle o interrumpir su trabajo.

Cuando Zelda terminó la novela “*Save Me the Waltz*” eligió llevar al frente escenas de pérdida en yuxtaposición. Al final de la novela, Zelda creó una representación cruda de la vida de los artistas de lo imposible, gente que erróneamente creyeron que hallarían el equilibrio y la lógica en Europa pero que por el contrario no encontraron nada.

Esta novela es un retrato intenso de la búsqueda de una mujer en pos de su identidad dentro de un matrimonio complicado. En sus propios términos, esta novela tiene todos los trazos de los mejores y peores puntos estilísticos de Zelda.

En ella encontramos su característico ingenio, su habilidad en hacer conexiones inesperadas entre ideas, y sus idiosincráticas descripciones metafóricas con su iluminación sensual de los pequeños detalles que describe.

La trama organizada en cuatro secciones tiene sorprendentes semejanzas con la vida de Zelda. En la primera sección, captura de forma fidedigna el hogar familiar sureño de Alabama. En la segunda sección, cuenta la temprana celebridad del personaje masculino en Nueva York, el nacimiento de su hija y el viaje por la Riviera francesa. La tercera sección recrea los años de ballet en París. Y en la cuarta sección, la protagonista femenina acepta el papel en una compañía de ballet pero se ve forzada a dejar su incipiente carrera de baile.

La novela apareció con poca atención mediática a pesar de que entrevistaron a Zelda. La novela vendió menos de 1.400 copias a pesar de los elogios de Max Perkins sobre el libro. El fracaso comercial del libro sumergió de nuevo a Zelda en una espiral depresiva.

Descorazonada por su recepción, Zelda les envió a Ober y a Perkins su obra teatral "*Scandalabra*", pero lamentablemente Broadway estaba en una situación financiera desastrosa y nadie la compró, a pesar de que Zelda era una buena satírica y una comentadora astuta del comportamiento social. Sin embargo, lo que no tenía cuando escribió la obra era el sentido de cuánto debía durar cada acto o escena. Se escribió, como todas las comedias sociales, para divertirse de la fábrica de convenciones sociales que rodean a las clases adineradas.

Ante tan pobre acogida, Zelda se encerró en su cuarto decidida a escribir una novela basada en sus propias experiencias en los manicomios con el tema principal de la demencia. Pretendía crear un punto de vista sobre la locura tan cercano a la normalidad que los lectores no notarían la diferencia. La trama nos muestra a una pareja casada que son conducidos a una clínica mental por su hija, pero no es hasta el final de la novela que los lectores descubren que ya son pacientes dentro del manicomio.

Sin el apoyo de Scott por sus novelas, Zelda pareció perder todo el interés que había mostrado en los cuatro ó cinco años anteriores. Pero lo que permanecía como prueba palpable de sus múltiples talentos, y aún con la benevolencia y la aprobación de Scott, era la pintura.

A Scott parecía agradarle que Zelda pasara las tardes pintando en los jardines del manicomio. De cualquier forma, la pintura y el dibujo parecieron ser las únicas aficiones que le dejaron a Zelda, la mujer de muchos y variados talentos.

Zelda quería vivir de su narrativa, no porque Scott le hubiese reprochado todos los años en los que según él se aprovechó de sus recursos, sino porque estaba decidida a escribir sobre sus experiencias en los diferentes manicomios ya que éstos la habían consumido en su opinión.

El doctor Rennie le confesó a Zelda que si ella no podía escribir obras maestras, sus ambiciones entonces continuarían deprimiéndola. Ella intentaba explicarle que simplemente no quería depender de Scott, que ésa era la gran humillación de su vida, y que necesitaba cierta independencia: “*Tenía que trabajar porque no podría existir en el mundo sin ello*”⁴.

A comienzos de junio, la obra de Zelda “*Scandalabra*” se llevó a escena por parte de la compañía teatral de Baltimore ‘Vagabond Junior Players’. Con la ayuda de Scott, la obra se desarrollaba en un espacio de tiempo razonable. En dicha obra, el héroe heredará la fortuna de su tío mientras vive una vida de perverso libertinaje.

Aunque Scott revisó el guión, bastante crédito se otorgó al director de la obra en lugar de a su escritora. No obstante, la obra no pudo ser salvada ya que los comentarios fueron bastante negativos desde el principio, y la farsa en la que estaba basada la obra estaba pasada de moda en los años más crudos de la gran depresión.

Como si intentara resarcir su vida con algo de atención a Zelda, Scott consiguió una exhibición de sus cuadros en la galería de arte de un amigo. Pero en lugar de sentirse halagada, Zelda estaba

4) Zelda to Scott. ‘Life in Letters’, p. 194.

furiosa con Scott porque decía que sus cuadros eran demasiado personales como para exhibirse en una exposición. También estaba resentida con él porque una vez más estaba manipulando su vida.

Por otro lado, Zelda se encontraba ante otro desafío ya que necesitaba su pintura para hacer portadas para la revista 'Post'. El doctor Slocum le permitió que se recreara en sus cuadros de flores porque argumentaba que estos le ayudaban a relajarse.

Para animar a Zelda, durante su primer mes de estancia en la clínica 'Craig House', Scott organizó una exposición de sus mejores cuadros. Animada por esta exposición, y a pesar de hallarse extremadamente enferma, Zelda pintaba con cierta asiduidad. Mientras, Scott pensaba que Zelda se obsesionaba con la pintura y esto era un motivo más de disputa.

A pesar de algunas críticas positivas, Zelda sentía que los críticos no se tomaban muy en serio su trabajo. Aparte de una breve reseña de sus cuadros, los críticos de 'Time Magazine' y del 'New York Post' se centraron más en la figura de Zelda como una antigua belleza sureña representativa de la época del jazz y por ser la mujer del escritor Scott Fitzgerald.

Por mayo de 1934, su estado se había vuelto crítico. Zelda no respondía a la medicación o a los requerimientos de los médicos. En sus mejores días, Zelda había intentando mejorar su situación económica escribiendo dos artículos autobiográficos para la revista 'Esquire'. Esos artículos constituyeron una especie de despedida a su vida en común con Scott.

"*Show Mr. And Mrs. F to Number -*" era un documental sobre viajes nostálgico sobre las habitaciones de los hoteles que habían compartidos juntos desde 1920 hasta 1933. Scott lo editó y su arreglo más significativo fue eliminar el uso del pronombre singular 'yo' por el plural 'nosotros'.

Zelda pidió que le permitieran escribir otra novela. Scott, mientras, intentaba persuadir a Perkins para que aceptara una propuesta para compilar un libro con las historietas y ensayos de Zelda. Cuando Zelda se hallaba inmersa en dicha compilación, y sin previo aviso, sufrió otro colapso y se hizo inescrutable e inaccesible

para todos, en ocasiones violenta, y se negaba a cooperar. Por tanto, ya no hubo lugar para ninguna novela más.

5. CONCLUSIONES

Ambos personajes, Scott y Zelda, eran personas orgullosas de su capacidad intelectual. Ahora está claro que ambos trabajaban para labrarse una carrera profesional literaria y afrontar su propio dilema. Lo que también está claro es que ninguno de ellos tenía mucha paciencia.

Para la creativa e imaginativa Zelda, la pérdida de muchas de sus memorias como resultado principal de su tratamiento de shock, iba a constituir la pérdida irreparable e irremediable de la parte más esencial y significativa de su vida.

Inmortalizada en la ficción por su marido Scott, y famosa por su belleza, estilo e inteligencia, Zelda se convirtió en un icono de la época del jazz en los Estados Unidos. No obstante, el mito de la pareja dorada que los Fitzgerald crearon y que algunos biógrafos han sostenido durante mucho tiempo, escondía tras esa fachada una realidad de rivalidad y celos profesionales y personales.

Zelda fue la chica americana que vivió el sueño americano y se convirtió en una víctima de ese sueño. Bailarina, escritora, pintora, madre, y esposa, Zelda fue el producto de un lugar y un momento determinados. Zelda aspiraba a todo en la vida, pero lamentablemente fue una mujer que no supo ocupar su lugar y por ello pagó un tremendo precio. Y curiosamente, gran parte de su labor artística se desarrolló en sus diversas estancias europeas en lugar de en su país natal.

Su matrimonio fue malogrado por la consecución y la aspiración de la riqueza y de la fama. Pero para cuando tenían ya cuarenta años, la presencia del uno al lado del otro se hizo insoportable, lo cual repercutió en la salud mental de Zelda y su posterior producción artística.

La figura de Zelda nos ha llegado como una artista total, no sólo como la consorte de Scott, un papel para el que no estaba

preparada. Los medios de comunicación de la época centraron su atención en el estilo estrambótico de vida que ambos llevaban.

Zelda fue una artista total por meritos propios a pesar de los denodados esfuerzos por parte de Scott de controlarla o menoscabarla. Quizás si Zelda se hubiese centrado en una sola forma de expresión artística, habría encontrado su propio éxito y fama con independencia de su matrimonio con Scott.

Zelda se convirtió en un icono femenino, retratada como una víctima de su celoso marido. Como icono de su época, se reveló contra el entorno tradicional sureño en el que nació y se crió y contra las restricciones sociales por crear una nueva identidad personal independiente no sólo para ella misma, sino también para todas las mujeres americanas.

Una desafortunada muerte terminó con su vida mucho antes de que hallara un genuino y total reconocimiento artístico. Lo que permanece sobre Zelda representa el trabajo de una mujer talentosa y visionaria que se enfrentó a todas las adversidades para poder crear unos trabajos fascinantes en varios campos artísticos. Su trabajo es lo que realmente nos inspira para celebrar la existencia de una mujer sobre lo que pudo haber sido y nunca llegó a ser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUCCOLI, M., *Zelda Fitzgerald Lost Stories*, Fitzgerald / Hemingway, Annual 1979.
- BRUCCOLI, M., *Zelda Fitzgerald: The Collected Writings*, New York, Charles Scribner's Sons, 1991.
- BRYER J.R., *Dear Scott, Dearest Zelda. The Love Letters of FS and Zelda Fitzgerald*, New York, St. Martins Press, 2002.
- CLEMENS, A.V., *Zelda Fitzgerald: An Unromantic Vision*, *Dalhousie Review* 62, Summer 1982.
- CLINE, S., *Zelda Fitzgerald: Her Voice in Paradise*, New York, Arcade, 2003.
- DURR, V.F., *Outside the Magic Circle*, Alabama, University of Alabama Press, 1985.
- HARDWICK, E., *Zelda: Seduction and Betrayal*, New York, Random House, 1974.
- HELLMAN. L., *An Unfinished Woman*, New York, Bantam Books, 1980.
- LANAHAN, E., *Zelda. An Illustrated Live*, New York, Harry Abrams Publishers, 1996.
- MAYFIELD, S., *Exiles from Paradise: Zelda and Scott Fitzgerald*, New York, Delacorte Press, 1971.
- MCDONOUGH, K., *Zelda: Frontier Life in America*, San Francisco, City Lights, 1978.
- MELLOW, J.R., *Invented Lives: Scott and Zelda Fitzgerald*, Boston, Houghton Mifflin, 1984.
- MILFORD, N., *Zelda: A Biography*, New York, Harper & Row, 1970.
- PATTILLO, E., *Zelda: Retrospective*, Montgomery, Montgomery Museum of Fine Arts, 1974.
- SPENDER, D., *Zelda Fitzgerald: A Paradigm of Plain Theft*, New York, Pergamon, 1989.
- STROMBERG, K., *Zelda y Francis Scott Fitzgerald*, Barcelona, Muchnik Editores, 2001.

La querrela de las mujeres en Europa e Hispanoamerica

TAYLOR, Kendall. Sometimes Madness is Wisdom: Zelda and Scott Fitzgerald, A Marriage. New York: Ballantine, 2001.

WAGNER-MARTIN, L., *Zelda: An American Woman's Life*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

PREMESSE PER LO STUDIO DELLA RICEZIONE DELLE SCRITTRICI ITALIANE IN ALBANIA

*Irena Ndoci Lama, Artur Sula
Universidad de Tirana- Albania*

The presence of Italian writers in Albania until the nineties of the Twentieth Century has been sporadic and scarce: there are only four novels and thirty stories in Albanian. In the last two decades there has been an increase in translations of works by Italian women writers and Albanians can read in their own language, writers such as Tamaro, Fallacci, Maraini, Ginzburg, Modignani Casati, Banti, Livi, Mantini, Mazzantini, Mazzucco, Ferrante, Vinci, etc.

La traduzione del libro italiano inizia nel Cinquecento, con alcune opere di carattere religioso pubblicate, inizialmente in Italia e in un periodo successivo in Albania. La lunga serie di traduzioni dalla lingua italiana, inizialmente di libri di carattere strettamente religioso, e più tardi, anche di titoli di letteratura, storia, politica, geografia, fisica, matematica, ecc., si apre con la traduzione della *Dottrina Christiana...* (*Embsvame e Chraesterae...*) del padre Ledesma nel 1592¹.

La traduzione del libro italiano è stata strettamente condizionata dagli sviluppi socio-politici che hanno caratterizzato il paese in diverse fasi della storia nazionale. Susseguendo fedelmente i cinque periodi storico-sociali² attraverso i quali sono passati la storia

1) Si veda FIDA, A., *Gli autori italiani tradotti in albanese: un percorso storico-bibliografico*, in *Tradurre e comunicare. I nuovi indirizzi delle lauree biennali. Atti del Convegno Internazionale*, 29-30 gennaio 2009, Tiranë, West Print 2011, p. 11.

2) *Ibidem*. Fida inserisce nel suo percorso tutti i testi italiani tradotti in albanese secondo i cinque periodi che lui li distingue in questo modo: Primo periodo, dagli inizi fino alla Proclamazione dell'Indipendenza Nazionale (1592-1912); Secondo periodo, dalla Proclamazione dell'Indipendenza alla perdita nuovamente della stessa (1912-1939); Terzo periodo, più breve degli altri, il periodo dell'occupazione fascisto-nazista (1939-1944); Quarto periodo, inizia con la Liberazione del paese,

e lo sviluppo del nostro paese la traduzione di opere di autori italiani in lingua albanese può essere suddivisa in cinque grandi periodi.

Nel primo periodo (1592-1912) sono state tradotte più di 40 opere, di carattere prevalentemente religioso, ma non manca anche la traduzione delle prime opere letterarie e tra gli autori appaiono Metastasio e Pellico. Secondo alcuni studiosi arbëresh (albanese d'Italia) e albanesi alcune traduzioni di Foscolo sono state perdute.³

Da notare in questo periodo sia la distanza di tempo tra le pubblicazioni (dovuta anche a motivi oggettivi, quali le circostanze del momento, la difficoltà di un utilizzo facile e appropriato della lingua albanese, la difficoltà di avere a disposizione i mezzi necessari con cui preparare e pubblicare un testo scritto (FIDA, cit:13) sia l'assenza di qualsiasi scrittrice italiana.

Nel secondo periodo (1912-1939), ci sono più di una ottantina di titoli tradotti dall'italiano in albanese. Il numero degli scrittori di letteratura è in crescita continua: Goldoni, Alfieri, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Foscolo, Monti, Parini e Manzoni, De Amicis, Collodi, ecc.

In questo periodo non soltanto si accorciano le distanze temporali nella successione delle pubblicazioni delle opere tradotte dall'italiano, ma nel 1935 appare anche la prima scrittrice italiana, Milly Dandolo. Il suo romanzo *Cuori in cammino* si traduce e si

percorrendo l'intero arco detto di "ricostruzione socialista del paese", terminando con il crollo del sistema socialista (1945-1991); Quinto periodo, l'ultimo, si inaugura con l'apertura del paese al resto del mondo all'inizio degli anni '90, fino ai nostri giorni (1992-attualmente).

3) Si veda HAFIZI, A., *La geografia delle traduzioni e le scuole scutarine del Novecento*, in *Albanie. Traduzione Tradizione. Le traduzioni dalle varianti linguistiche alle varianti culturali. Atti del convegno Internazionale*, Scutari 5-6 giugno 2008 (a cura di Augusta Brettoni), Roma, Bulzoni 2008, p. 155.

pubblica dal 1935 al 1940 tre volte: due volte da una casa editrice francescana⁴ e una volta su una rivista francescana⁵.

Durante gli anni '20-'30 del Novecento circolarono riviste femminili che furono del tutto in linea con quelle dei principali paesi europei e degli Stati Uniti. Un movimento femminile influenzato dal femminismo mondiale si affacciava anche nella stampa e nella letteratura del tempo. Giornali e riviste dirette da donne, come «Zana» (Durrës, 1914), «Shpresa Kombëtare» (Vlorë, 1921), «Grueja Shqiptare» (Shkodër, 1922), «Mbleta shqiptare» (Korçë, 1922), non proposero mai, tra le “letture” che pubblicarono traduzioni di opere di scrittrici italiane.

Nel terzo periodo (1939-1944) si traducono e si pubblicano più di 60 titoli. In questo periodo non si riscontrano interruzioni di tempo nella successione cronologica tra una pubblicazione e l'altra. Continua la tradizione della traduzione di opere di carattere religioso, ma primeggiano le opere di carattere propagandistico ed ideologico⁶. In questo periodo si traducono due capolavori della letteratura italiana: *Le mie prigioni* di Pellico e *I promessi sposi* di Manzoni. Su riviste e giornali si pubblicano le traduzioni di una trentina di racconti scritti da una quindicina di scrittrici italiane.

Di Ada Negri si traducono sette racconti. Il primo racconto, intitolato *Stania*, si pubblica due volte: su «Shkëndija» n. 6, 1940, p. 54-56 dal traduttore Nexhat Hakiu. Due anni dopo un altro traduttore (Jeni) lo pubblica su «Tomori» 31.05.1942. Altri racconti tradotti nel terzo periodo sono: *La donna*, *Il sonno*, *Caterina*, *Incontro*, *L'usignolo*, *Qualcuno grida nella notte*⁷. I traduttori albanesi hanno

4) DANDOLO, M., *Zemra n'udbtim: Romanx edukativ për të rij* [Cuori in cammino], Traduttore Jak Marlekaj, Shkodër, Shtypshkronja Françeskane, 1935, 1940.

5) DANDOLO, M., “Zëmra n'udhëtim” [Cuori in cammino], in *Zani i Shna Ndout*, n. 11, 1938, p. 407-414; n. 9, 1940, pp. 253-260; n. 10 1940, pp. 385-392; n.11 1940, pp. 417-424; n.12 1940, pp. 449-450.

6) Cfr. FIDA, A., *Gli autori italiani tradotti in albanese*, cit., p.23.

7) Negri, A., “Gruaja”, *Tomori*, 29.04.1941; Negri, A., “Gjumi”, *Vatra shqiptare*, n. 16-17, 1941, pp. 10-11, Trad. Pjetër Deda; Negri, A., “Katerina”, *Tomori*, 23.07, 1941, Trad. Petro Çani; Negri, A., “Takim”, *Vatra shqiptare*, n. 25-26, 1941, pp.13-

capito che con la traduzione non si esaurisce il compito di conquista di una letteratura. Questo lo dimostra il fatto che la traduzione di questi racconti si accompagna da un articolo su Ada Negri⁸.

In questo periodo si traducono cinque novelle⁹ di Grazia Deledda: *L'usurato*, *Al servizio del re*, *La porta chiusa*, *Zia Jakobba* e *La fuga di Giuseppe*¹⁰.

Nel 1940 si pubblicano novelle e racconti di Elsa Morante, Carola Prospero, Lidia Aglietti, Rosa d'Este, Daisy Di Carpenetto¹¹.

Nel 1941 e 1942 si traducono due racconti di Alba De Céspedes. Completano questo panorama altre scrittrici italiane quali Anna Maria Ortese, Annie Vivanti, Matilde Serao con tre racconti tradotti, Giovanna Biasotti con un'opera dedicata all'eroe nazionale albanese che si pubblica in 36 numeri di uno dei giornali più importanti del periodo, Adelaide Lazioli, Iva Bellini, Milly Dandolo e Maria Positano¹².

14, Trad. Pjetër Deda; Negri, A., "Bylbyli", *Tomori*, 2.07.1942; Negri, A., "Dikush thërret natën", *Tomori*, 2.08.1942, Trad. Real.

8) KIAROVISO. "Vashëria e Ada Negrit" [*La giovinezza di Ada Negri*], *Tomori*, 17.04.1941.

9) Un resoconto delle traduzioni dall'italiano in albanese si trova in Zaganjori Lika, A., *Scrittrici italiane tradotte in Albania durante il regime di Enver Hoxha (1950-1985)*. *Un primo sondaggio*, Albanie, cit., p.242, dove si afferma che c'è una novella di Deledda tradotta e inserita in un'antologia (in lingua albanese) delle letterature mondiali di Kolë Kamsi del 1941 intitolata *Dy shtegtaret* [Due pellegrine].

10) Deledda, G., "Fajdexhiu", *Shkëndija*, pp. 207-209, 1941. Trad. L.E.; Deledda, G., "Në shërbim të mbretit", *Tomori*, 19.11.1941 & *Vatra shqiptare*, n. 29-30, 1942, pp. 34-35 & *Tomori*, 20, 22.09.1942. Trad. Rebi Alikaj; Deledda, G., "Porta e mbyllur", *Tomori*, 28.11.1941 & *Tomori*, 20, 21.08.1942. Trad. Rebi Alikaj; Deledda, G., "Jakoba", *Kumbona e së Dieles*, 1942, f. 590; Deledda, G., Arratija e Josifit", *Vatra shqiptare*, 1942, n. 29-30, p.7-8. Trad. Enver Fico.

11) Morante, E., "Kushrini Venanc", *Tomori*, 5.10. 1940; Prospero, C., "Mbas kaq premtimesh", *Tomori*, 29.08.1940; Aglietti, L., "Numroj shtat hyjt", *Tomori*, 14-15.06.1940 & "Urime prej qiellës", *Tomori*, 8.09.1940; D'Este, R. "Shtëpit e të tjerëve", *Liktori*, n.83, 28.09.1940, Traduzione Dhimitër Nini; Di Carpenetto, D., "Shtëpia e shitur", *Liktori*, n. 63, 17.02.1940, Trad. Dhimitër Nini.

12) De Céspedes, A., "Ikje", *Vatra shqiptare*, n. 23-24, 1941, pp. 40-41, Trad. Zis-

Negli anni 1945-1990, sono stati tradotti e pubblicati più di 100 titoli; gran parte delle opere tradotte appartengono al genere della prosa. Si tratta, con pochissime eccezioni, di opere del fondo letterario. Durante questo periodo la scelta degli autori da tradurre è sottoposta a criteri innanzi tutto ideologici e politici, ma non a scapito della rigorosità artistico-linguistica. A tradurre ora salgono alla ribalta illustri traduttori albanesi.

I primi anni sono contrassegnati da un vacuum di traduzioni dalla lingua italiana. Per circa una decina di anni, dal 1946 al 1954, seguirà un black out totale¹³. Nel 1954 vengono pubblicate contemporaneamente due raccolte di racconti, di cui la prima raccoglie racconti di scrittori italiani tradotti dal russo¹⁴. Tra i nove scrittori italiani si trova il racconto *L'esplosione* della scrittrice italiana Renata Viganò che verrà ripubblicato nove anni dopo su un giornale¹⁵.

Nel 1959 si pubblica il romanzo *Treno Speciale* di Fernanda Macciocchi che verrà ripubblicato nel 1965 dallo stesso editore¹⁶.

hko & "Era", *Vatra shqiptare*, n. 29-30, 1942, p. 10, Trad. N. Shllaku; Ortese, A. M., "Netë maji", *Tomori*, 24.10.1942, Trad. Thoma Afetzolli; Vivanti, A., "Vizita e parë te Giosuè Carducci", *Tomori*, 11.06.1942; Serao, M., "Në t'errët", *Tomori*, 10.06.1942, Trad. Vas-Domi & "Thika mungon", *Tomori*, 30.01.1943 & "Pëlumbat e sheshit "San Marko" në Venedik", *Kumbona e së Diellës*, 24.09.1944, p. 356, Trad. Nd.F; Biasotti, G., "Skënderbeu. Shqiponja e Shqipërisë" [*Skanderbeg - l'aquila d'Albania (1940)*], *Tomori*, 19, 25-30.03.1941; 1-5, 8-10, 16-19, 22-24, 26-27, 30.04. 1941; 1-4, 6-10, 21, 24.05.1941; Lazioli, A. "Hashashi i verdhë", *Kumbona e së djelës*, n. 42, 1942, pp. 507-508; Bellini, I., "Thirrje", *Kumbona e së Diellës* n. 47-48, 1943, pp. 742-743; Dandolo, M., "Petku i mbrekullueshëm", *Tomori*, 10.07.1942, Trad. Z. Jushi; Positano, M., "Debutto", *Tomori*, 3.02.1943. È la traduzione della recensione del romanzo di Positano fatto da Angelo Manfredi.

13) Cfr. FIDA, A., *Gli autori italiani tradotti in albanese*, cit., p.28.

14) AA.VV, *Tregime italiane* [Italiansie raskazi - Racconti italiani], Tiranë, N.Sh. Botimeve, 1954; AA.VV, *Tregime italiane* [Racconti italiani], Tiranë, N.Sh. Botimeve, B.Doko & G.Shkupi & A.Ristani. 1954.

15) Viganò, R., "Shpërthimi", *Puna*, 25.10.1963.

16) MACCIOCCI, F., *Treni i posaçëm*, Tiranë, N.Frashëri, 1959 (1965), Traduttore Eqrem Biba.

Gli anni che seguono sono contrassegnati da ritmi molto lenti di traduzione e di pubblicazione di opere di autori italiani. Nel corso degli anni '60 del Novecento si pubblica la traduzione completa della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, ad opera di Pashko Gjeçi che si assunse il compito di concludere la lunga odissea delle traduzioni frammentarie dell'opera dantesca¹⁷.

Nel 1967 si pubblica la traduzione del poema eroico *Scanderbeida*¹⁸.

Un miglioramento, non solo qualitativo¹⁹, ma soprattutto quantitativo avverrà negli anni '70. A questa fascia di tempo appartiene la traduzione di oltre una ventina di opere letterarie del Neorealismo italiano tra cui *Agnese va a morire* di Renata Viganò²⁰. A quanto pare la Viganò è la scrittrice preferita di quel periodo storico poiché altri due racconti (*Arriva la cicogna* e *La Casa nel quartiere degli operai*) appaiono in una raccolta di racconti di dieci scrittori italiani²¹.

Si pubblicano libri per ragazzi di Gabriella Parca, Maria Giacobbe e Laura Orvietto²².

17) Sulla cronologia delle traduzioni della Divina Commedia si veda HAFIZI, A., *La geografia delle traduzioni e le scuole scutarine del Novecento*, cit., pp. 158-159.

18) SARROCCHI, M., *Skënderbeida (poemë heroike)*, Tiranë, N.Frashëri, 1967.

19) Si traducono opere di Calvino, Pratolini, Silone, Pirandello, Rea, Strati, Alvaro, Sciascia, Vittorini, Levi, ecc.

20) VIGANÒ, R., *Shoqja Anjeze*, Tiranë, N.Frashëri, 1970, Trad. Miltiadh Dharmo.

21) AA.VV., *Dita e një vëzhguesi* [La giornata di uno scrutatore - Racconti italiani], Tiranë, N.Frashëri, 1972.

22) PARCA, G., & ARGILI, M., *Aventurat e gozhdës* [Le avventure di Chiodino], Tiranë, N. Frashëri, 1973, Trad. Stavri Kristo; GIACOBBE, M., *Ditari i mësuës së re* [Diario di una maestra], Tiranë, N.Frashëri, 1974, Trad. Gjenovefa Aleksii. Nella premessa del libro, la studiosa Pandora Deda paragona il libro con i racconti dello scrittore albanese degli anni '30 Migjeni (13.10.1911-26.08.1938); ORVIETTO, Laura, *Rrëfime për heronjtë e Trojës*, [Storie sugli eroi di Troia], Tiranë, N.Frashëri, 1986, Trad. Klio Evangjeli.

Nel quinto e ultimo periodo (1992-attualmente), i cambiamenti politici avvenuti all'inizio degli anni '90 del secolo XX, hanno cambiato radicalmente anche la situazione relativa alle traduzioni. Si verifica un grande flusso di traduzioni, tra cui, un posto rilevante, occupano gli scrittori "proibiti" o 'decadenti'.

Negli anni 1992-2011 sono stati pubblicati circa 500 titoli, traduzioni nuove o edizioni seconde, principalmente opere in prosa. Sono state tradotte e pubblicate opere di carattere letterario, studi e ricerche di carattere storico, politico, sociale, filosofico, professionale. Vengono tradotti in questo periodo tutti i maggiori scrittori italiani, salvo poche eccezioni. Ovviamente, si traducono solo alcune opere, non l'intero fondo della loro produzione letteraria. Sottolineiamo il fatto che non esista scrittore italiano di successo, in Italia e nel mondo, che non sia stato tradotto anche in albanese, o che non sia almeno tentato di tradurlo.

Il panorama delle traduzioni ormai è cambiato totalmente. Negli ultimi anni, si nota il tentativo di accorciare al massimo i termini di tempo intercorrenti tra la pubblicazione delle opere originali e la loro traduzione. In certi casi si riscontrano perfino edizioni seconde entro brevissimo arco di tempo tra una prima e una successiva edizione.

In questo periodo, oltre al numero maggiore di scrittrici italiane e opere singole tradotte in albanese, risalta un numero sempre in crescita di pubblicazioni su giornali, riviste, antologie. Si tratta non soltanto di opere tradotte, ma anche di articoli, saggi, recensioni, perfino dibattiti, pubblicati da un gruppo sempre in crescita di traduttori e studiosi.

Nel 1993 si pubblica il romanzo di Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* e dieci anni dopo si pubblicano due novelle *La strada che va in città* e *Le voci della sera* ed il romanzo *È stato così*²³.

23) GINZBURG, N., *Fjalë familjare*, Tiranë, Elena Gjika, 1993, Trad. Donika Omari; GINZBURG, N., *Dy novela: Rruga për në qytet; Zërat e natës*, Tiranë Duda, 2002, Trad. Yllka Beshirja; GINZBURG, N., *Dashuria ime fatale*, Skanderbeg books, 2003, Trad. Hektor Xhomara.

Nel 1994 si pubblica la traduzione di un'opera di Franca Zamboni (*Teresa di Calcutta. La matita di Dio*)²⁴.

Nel 1995 si pubblicano le traduzioni di Angela Nanetti, Bianca Pitzorno e Danila Rotta (*Le memorie di Adalberto, Sette Robinson su un'isola matta e Il catalano della città vecchia*)²⁵.

Nel 1996 Susanna Tamaro si presenta al lettore con il romanzo *Va dove ti porta il cuore* che dieci anni dopo avrà un'altra edizione nella stesa casa editrice²⁶. Altre otto opere sono state tradotte da due traduttrici: *Rispondimi, Anima mundi, Per voce sola, Il cerchio magico, Cuore di ciccia, Fuori, Ascolta la mia voce, Più fuoco, più vento*²⁷.

Nel 1996 si pubblica anche la traduzione del libro di Rita Tocci, *Terenzio Tocci, mio padre* (ricordi e pensieri. Corigliano Calabro, Arti grafiche Joniche, 1977)²⁸.

Nel 1997 si pubblica la traduzione del racconto di Elsa Morante *Un negro disoccupato*²⁹ su un giornale per ragazzi. Nel 2003 si pubblica la traduzione della raccolta *Lo scialle andaluso*³⁰. In

24) ZAMBONINI, F., *Tereza e Kalkutës: Lapsi i zotit*, Tiranë, Elena Gjika, 1994, Trad. Donika Omari.

25) NANETTI, A., *Kujtimet e Adalbertos*, Tiranë, Dituria, 1995, Trad. Elda Ymeri; PITZORNO, B., *Shtatë Robinson në një ishull të çuditshëm*, Tiranë, Medaur, 1995, Trad. Afrim Spahiu; ROTTA, D., *Katallani i qytetit të vjetër*, Tiranë, Dituria, 1995, Trad. Sabina Ymeri.

26) TAMARO, S., *Thuaji zemrës po*, Tiranë, Çabej MÇM, 1996, Trad. Dritan Çela; TAMARO, S., *Thuaji zemrës po*, Tiranë, Çabej 2005, Trad. D.Çela.

27) TAMARO, S., *Përgjigjimi*, Tiranë, Onufri 2002, Trad. Vjollca Lisi; TAMARO, S., *Anima mundi, Fryma e botës*, Tiranë, Ombra GVG, 2003, Trad. Nirvana Shkëlzeni; TAMARO, S., *Përsëri e hënë*, Tiranë, Onufri 2002, Trad. V.Lisi; TAMARO, S., *Rrethi magjik*, Tiranë, Onufri 2002), Trad. V.Lisi; TAMARO, S., *Zemër tuli*, Tiranë, Onufri 2002, Trad. V.Lisi; TAMARO, S., *Jashtë*, Tiranë, Dudaj 2006, Trad. V.Lisi; TAMARO, S., *Dëgjoje zërin tim*, Tiranë, Dudaj 2007, Trad. V.Lisi; TAMARO, S., *Rrugëtimi i zemrës*, Tiranë, Onufri, 2009, Trad. N. Shkëlzeni.

28) TOCCI, R., *Terenzio Tocci babai im: meditime e kujtime*, Tiranë, Toena, 1996, Trad. Alfred Dalipi & Engjëll Gegprifti.

29) Morante, E., "Një zezak i papunë", *Rilindja për fëmijë (Shtojcë e Rilindja)*, N. 1286, 9.09.1997, p. 9

30) MORANTE, E., *Shalli andaluzian*, Tiranë, Botimet Dritan, 2003, Trad. Aj-

albanese c'è anche una traduzione del racconto *Infanzia* pubblicato in due giornali diversi dalla stessa traduttrice, con titoli diversi³¹. Su Morante c'è un solo articolo in cui si parla della sua relazione con Moravia³².

Nel 1998 -1999 si pubblicano due libri tradotti (*Dalla parte delle bambine e L'albero buio*³³) di Elena Giannini Belotti e di Donatella Bindi Mondaini.

Nel 2000 una delle traduttrici più produttive della letteratura italiana traduce il romanzo di Maria Corti *L'ora di tutti*, accompagnato da altri due libri tradotti (*La famiglia dei vampiri e Eneide, Le avventure di Enea*) di Danila Rotta e Stefania Stefani³⁴.

Nel 2001 si pubblicano due traduzioni del romanzo di Oriana Fallaci *Lettera a un bambino mai nato* da due traduttori³⁵ di due case editrici diverse. Nello stesso anno si pubblica l'opera *La rabbia e l'orgoglio*³⁶ che susciterà molte polemiche e produrrà numerosi articoli e addirittura un libro³⁷ scritto da un pubblicista e analista molto conosciuto nel panorama politico albanese³⁸ e si

sela Koka.

31) Morante, E., "Fëmijëria", *Fjala*, N. 159, 14 – 21.09.2004, p. 7, Trad. Eliana Xhangolli; Morante, E., "Një mister i bashkon", *Albania*, N. 250, 23.10.2005, p. 18, Trad. E.Xhangolli.

32) Hekurani, A., "Elsa Morante përballë Alberto Moravisë" [*Elsa Morante di fronte ad Alberto Moravia*], *Shqip*, N. 161, 14.06.2009, p. 28.

33) GIANNINI BELOTTI, E., *Në anën e vajzave*, Tiranë, Elite, 1998, Trad. Marsela Nasi; BINDI MONDAINI, D., *Pema misterioze*, Tiranë, Dituria, 1999, Trad. Erion Kristo.

34) CORTI, M., *Ora e secilit*, Tiranë, Elena Gjika, 2000, trad. Mimoza Hysa; ROTTA, D., *Familja e Vampirëve*, Tiranë, Dituria, 2000, trad. Sabina Ymeri; STEFANI, S., *Eneida. Aventurat e Eneas*, Tiranë, Dituria, 2000, trad. Nasi Lera.

35) FALLACI, O., *Letër fëmijës së palindur kurrë*, Tiranë, Mësonjëtorja e parë, 2001, Trad. K.Dibra; FALLACI, O., *Letër e një fëmije që kurrë s'u lind*, Tiranë, Sejko 2001, Trad. Roland Sejko.

36) FALLACI, O., *Millefi dhe krenaria*, Tiranë, Phoenix 2001, Trad. Aurel Plasari.

37) BALETA, A., *Shqiptarët përballë terrorizmit intelektual të Falaçit* [Gli albanesi di fronte al terrorismo intellettuale di Fallaci], Tiranë, Rimëkëmbja, 2002.

38) Abdi Baleta (Gur i Bardhë, Mat 1941-). Nel 1959 inizia gli studi universitari presso l'Istituto delle Relazioni Internazionali di Mosca e gli fini presso la Facoltà di

traduce pure un altro libro su Fallaci (*Oriana. Incontri e passioni di una grande italiana*)³⁹.

Dal 2002 fino al 2011, Fallaci è stata sempre presente nel mondo albanese sia con altre opere tradotte (*Un uomo, La Forza della ragione, Il sesso inutile, viaggio intorno alla donna, Intervista con la storia*⁴⁰) che con articoli e saggi pro e contro.

Già nel 2000-2001 due figure importanti delle lettere albanesi presentano con articoli su giornali la scrittrice Dacia Maraini le cui opere si traducono nel 2002 accompagnate da una decina di articoli lo stesso anno. Nel 2002 si traducono da due traduttrici *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e *L'età del malessere* e l'anno seguente, una terza traduttrice traduce la terza opera, *La vacanza*⁴¹.

Nel 2001 si pubblica la traduzione del libro di Raffaella Carlino *Occhi di cuore*⁴².

Nel 2002 si pubblica la traduzione di *Volevo i pantaloni e Storie sugli eroi di Troia*⁴³.

Diritto di Tirana nel 1964. Dopo la Laurea ha lavorato presso il Servizio Diplomatico d'Albania, ed è stato per cinque anni il rappresentante Permanente presso ONU. Negli anni '80 del secolo scorso è stato presidente del Tribunale e professore del Diritto Internaizionale presso la Facoltà di Diritto dell'Università di Tirana. Dal 1990 – 1996 è stato deputato del Partito Democratico. È autore di numerosi saggi e libri politologici.

39) MALIE, M.G., *Oriana*, Tiranë, Dudaj, 2002, trad. Yllka Beshiraj.

40) FALLACI, O., *Një burrë*, Tiranë, Dudaj 2003, Trad. Yllka Beshirja; FALLACI, O., *Forca e arsyes: kushtuar të vdekurve në Madrid*, Tiranë, 55, 2004, Trad. Kostaq Xoxa; FALLACI, O., *Seksi i shpërfillur: një udhëtim kushtuar gruas*, Tiranë, Spektër, 2005, Trad. Drita Siliqi; FALLACI, O., *Intervistë me historinë*, Tiranë, Bota Shqip-tare, 2011, Trad. Drita Siliqi.

41) MARAINI, D., *Jeta e gjatë e Mariana Ukrias*, Tiranë, Elena Gjika, 2002, Trad. Violanda Canko; MARAINI, D., *Moshë e trazuar*, Tiranë, Pegi, 2002, Trad. Klodeta Dibra; MARAINI, D., *Pushimet*, Tiranë, Redona, 2003, Trad. Erjona Bendo.

42) CARLINO, R., *Sytë e zemrës*, Tiranë, Logoreci, 2001, trad. Suela Nurishmi.

43) CARDELLA, L., *Doja pantallona*, Tiranë,, Konica, 2002, trad. Genc Kalemli & Alban Sherifi; ORVIETTO, L., *Rrëfime për heronjtë e Trojës*, Tiranë, OMSCA-1, 2002.

Nel 2003 due opere di Margaret Mazzantini, *Non ti muovere* e *Venuto al mondo*⁴⁴, vengono tradotte in albanese dalla stessa traduttrice.

Nel 2004 si traduce il romanzo di Grazia Deledda (*Canne al vento* e nel 2008 *La madre*⁴⁵) e due novelle inserite in due antologie della letteratura italiana (*Një britmë natën* [*Un grido nella notte*] e *Dio e il Diavolo* [*Zoti dhe djalli*])⁴⁶.

Nel 2005 inizia la lunghissima serie delle opere tradotte di Sveva Casati Modignani. Finora è la scrittrice più tradotta con quattordici opere in albanese tradotte da quattro traduttrici e un traduttore.

Nel 2005 pubblica soltanto due opere: *Anna dagli occhi verdi* e *Disperatamente Giulia*⁴⁷.

Nel 2006 si traducono sei opere: *6 aprile '96*, *Lo Splendore della vita*, *Il corsaro e la rosa*, *E infine una pioggia di diamanti*, *Il cigno nero*, *Donna d'onore*.

Dal 2007 al 2010 si traducono le opere: *Lezione di tango*, *Rosso corallo*, *Il Barone*, *Vicolo della Duchessa*, *Singolare femminile*, *Come stelle cadenti*⁴⁸. Di questa fortuna paragonabile a quella di

44) MAZZANTINI, M., *Shpirt pezull*, Tiranë, Ombra GVG, 2003, Trad. Mimoza Hysa; MAZZANTINI, M., *I ardhur në jetë*, Tiranë, Ombra GVG, 2010, Trad. M.Hysa.

45) DELEDDA, G., *Kallamishte që i rreh era*, Tiranë, Elena Gjika, 2004, Trad. Violanda Canko; DELEDDA, G., *Nëna*, Lecce, Italia Acustica Edizioni, 2008, Trad. Fjona Çukani.

46) BOBRATI, A., *Tregime italiane të shekullit XX-të*, Tiranë, G&K, 2005; CA-CAJ, E., *Tregime dhe novela italiane*, Lecce, Acustica 2008.

47) CASATI MODIGNANI, S., *Ana me sy të gjelbër*, Tiranë, Dudaj, 2005, Trad. Guri Shyti; CASATI MODIGNANI, S., *Përgjithmonë Xhulia*, Tiranë, Dudaj, 2005, Trad. Elona Mistrovica.

48) CASATI MODIGNANI, S., *Tangoja e barrimit*, Tiranë, Dudaj 2007, Trad. A.Baró; CASATI MODIGNANI, S., *Zemër pasioni*, Tiranë, Dudaj, 2008, Trad. A.Baró; CASATI MODIGNANI, S., *Baroni*, Tiranë, Dudaj, 2008, Trad. D.Doganaj; CASATI MODIGNANI, S., *Rrugica "Dukeska"*, Tiranë, Dudaj, 2009, Trad. Ira Panduku; CASATI MODIGNANI, S., *Një botë femërore*, Tiranë, Dudaj, 2010, Trad. G.Shyti; CASATI MODIGNANI, S., *Si yjet që bien*, Tiranë,

Buzzati la critica non ha dato ancora la sua opinione. Infatti esiste soltanto un articolo in cui si parla della scrittrice⁴⁹.

Nel 2005 si pubblica *In cerca di Alibrando* di Melina Marchetta⁵⁰ e la raccolta sopramenzionata di racconti italiani del Novecento che include quattro racconti di quattro scrittrici oltre al già citato *Un grido nella notte: La ragazzina* di Alba De Cespedes, *Mio marito* di Natalia Ginzburg e *Il Silenzio* di Gina Latorio⁵¹.

Nel 2006 si pubblica finalmente la prima (e l'unica finora) raccolta di poesie della poetessa Maria Luisa Spaziani, *La traversata dell'oasi*⁵². Nello stesso anno si pubblica La traduzione del romanzo *Vita* di Mellania Mazzucco e *Mia per sempre* di Maria Venturi⁵³.

Nel 2007 si traducono e si pubblicano dieci opere tra cui *Una donna* di Sibilla Aleramo, *Artemisia* di Anna Banti, *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante, *Da una stanza all'altra* di Grazia Livi, *Harem: un mondo di donne* di Silvia Mantini, *Cleopatra, lo sharm del potere* di Chiara Melani, *Stella mattutina* di Ada Negri e *Stanza 411* di Simona Vinci⁵⁴.

Dudaj, 2010, Trad. G.Shyti.

49) Marku, A., "Sveva Casati Modignani: librat e shkruar me katër duar", *Gazeta shqiptare ("Milosao", suplement)*. N. 4288, 20.07.2008, pp. X - XI.

50) MARCHETTA, M., *Në kërkim të Alibrandit*, Tiranë, Dituria, 2005, trad. Mariana Ymeri.

51) BOBRATI, A., *Tregime italiane të shekullit XX-të*, Tiranë, G&K, 2005.

52) SPAZIANI, M.L., *Kapërcimi i oazeve*, Tiranë, Ideart, 2006.

53) MAZZUCCO, M., *Vita*, Tiranë, Dora D'Istria, 2006, Trad. Dhimitër Lazri; VENTURI, M., *Përgjithmonë e imja*, Tiranë, Scanderbeg Books, 2006, trad. Luiza Dorri & Berta Lako.

54) ALERAMO, S., *Një grua*, Tiranë, Dora D'Istria, 2007, Trad. Sonila Kapo; BANTI, A., *Artemisa*, Tiranë, Dora D'Istria, 2007, Trad. Lea Sinoimeri; FERRANTE, E., *Ditët e braktisjes*, Tiranë, Skanderbeg books, 2007, Trad. Adrian Beshaj; LIVI, G., *Nga njëra dhomë tek tjetra*, Tiranë, Dora D'Istria, 2007, Trad. Mimoza Hysa; MANTINI, S., *Harem: një botë grash*, Tiranë, Bota shqiptare, 2007, Trad. Hasan Bregu; MELANI, C., *Cleopatra, sharmi i pushtetit*, 80, Tr, Bota shqiptare, Eriona Vyshka; NEGRI, A., *Ylli i mëngjesit*, Tiranë, Erik, 2007, Trad. Vasillaq Papa; VINCI, S., *Stanza 411, Dhoma 411*, Tiranë, Onufri, 2007, Trad. Guri Stravoi.

Nel 2008 si pubblica la traduzione del romanzo *Il fuoco delle bugie di Gabriella Magrini*⁵⁵.

Come accennato prima prevalgono le traduzioni di testi in prosa. Oltre alla raccolta poetica di Maria Luisa Spaziani, quasi cento poesie delle poetesse italiane sono state tradotte e pubblicate sulle diverse antologie pubblicate dal 2000.

La prima antologia di poesia italiana, a cura di due studiose e traduttrici della lingua italiana, Klara Kodra e Donika Omari: *Poesia italiane e shekullit XX [Poesia italiana del Novecento]*⁵⁶ contiene venti poesie di cinque poetesse italiane: Ada Negri, Sibilla Aleramo, Maria Luisa Spaziani, Amelia Rosselli, Alda Merini.

Nel 2002, il traduttore Arjan Kallço, pubblica l'antologia *Poezi italiane për dashurinë [Poesia italiana d'amore]*⁵⁷, dove inserisce otto poesie di tre poetesse italiane: Atonia Pozzi, Maria Luisa Spaziani e Vittoria Aganoor Pompilj.

Nel 2005, un traduttore apassionato di poesia italiana e francese, di professione ingegnere, pubblica *Antologji e poezisë italiane të shekullit XIX-XX [L'Antologia della poesia italiana dell'800-900]*⁵⁸. Questa è l'antologia che contiene il maggior numero delle poesie dei poeti italiani: trecentosettantatre poesie di ottantacinque poeti italiani. Lui ha tradotto trentotto poesie di nove poetesse italiane: Ada Negri, Sibilla Aleramo, Atonia Pozzi, Maria Luisa Spaziani, Amelia Rosselli, Alda Merini, Vivian Lamarque, Rosita Copioli e Patrizia Valduga.

Nel 2006 Fasli Haliti pubblica *Antologjia e artë poetike 10x10: Poetë italianë [L'Antologia dorata di poesia 10x10: Poeti italiani]*⁵⁹

55) MAGRINI, G., *Zjarri i gënjeshtrove*, Tiranë, Dituria, 2008, trad. Ilira Shurbani.

56) KODRA, K.-OMARI, D., *Poesia italiane e shekullit XX*, Tiranë, Elena Gjika, 2000.

57) KALLÇO, A., *Poezi italiane për dashurinë*, Korçë, Kotti, 2002.

58) THOMOLLARI, D., *Antologji e poezisë italiane të shekullit XIX-XX*, Tiranë, Plejad, 2005.

59) HALITI, F., *Antologjia e artë poetike 10x10: Poetë italianë*, Tiranë, Globus R, 2006.

dove inserisce cento poesie di dieci poeti italiani tra cui anche Alda Merini e Amoà Fattiva.

Nel 2009 Si pubblica un'antologia di poesie straniere tradotte in albanese *Orët e Sibilave* [*Le ore delle Sibille*]⁶⁰ dove tra le quaranta poetesse straniere si trovano anche Ada Negri, Sibilla Aleramo, Atonia Pozzi e Alda Merini.

In conclusione, possiamo affermare che la ricezione dell'opera delle scrittrici italiane in Albania è stata condizionata da fattori sociali, storici, culturali, ideologici, politici, economici, geografici, tecnici ecc.

La presenza delle scrittrici italiane in Albania fino agli anni Novanta del Novecento è stata sporadica e rarefatta: quattro romanzi (Dandolo, Macciocchi, Viganò, Giacobbe) e una trentina di racconti in albanese di (Negri, Deledda, Morante, De Cespedes, Serao, Ortese, ecc). Nell'ultimo ventennio si verifica l'aumento delle traduzioni delle opere delle scrittrici italiane e ormai si conoscono scrittrici come Tamaro, Fallacci, Maraini, Ginzburg, Casati Modignani, Banti, Livi, Mantini, Mazzantini, Mazzucco, Ferrante, Vinci, ecc.

Riguardo alle traduzioni delle scrittrici italiane distingueremmo maggiormente tre periodi. Il primo periodo (1935-1944) inizia con la pubblicazione del *Treno speciale* e si conclude con la pubblicazione della traduzione del frammento preso dal *Castigo* di Matilde Serao. Il secondo periodo (1945-1990), condizionato da fattori ideologici e politici conta pochi nomi e poche opere delle scrittrici italiane (Viganò, Macciocchi, Sarrocchi, Parca, Giacobbe, orvieto). Il terzo periodo (1992 – attualmente) conta una quarantina di scrittrici italiane tradotte in albanese. Da notare l'aumento di pubblicazioni su giornali e riviste di saggi e articoli oltre alle traduzioni.

Riguardo alle scrittrici italiane più tradotte si nota che primeggia Sveva Casati Modignani (14 opere), seguita da Susanna

60) SHEMAJ, Q., *Orët e Sibilave. Poezi nga 45 poetesha të botës*, Tiranë, Globus R, 2009.

Tamaro (9 opere e più di dieci articoli⁶¹) e Oriana Fallaci (6 opere e più di una quarantina di articoli su vari quotidiani albanesi⁶²),

61) Martini, A., “Unë, shkrimtarja e refuzuar: Përgjigje letrave të lexuesve”, *Albania*, N.237, 9.10.2001, p.10; “E verteta rreqethese e tri dashurive”, *Albania*, n.105, 7.05.2002;

3. “Dy novela”, *Albania*, n.166, 17.07.2002; “Thuaj dyshimit po”, *Klan*, N. 288, 22.12.2002, pp.38–41; Xoxa, K., “Suzana Tamaro: Nga letërsia në drejtimin e filmave”, 55, N.137, 25.05.2003, p.19; Xoxa, K., “Susanna Tamaro: Tani do t’i përkushtohem filmit...”, *Letra XXI*, N.1, 1.06.2003, p.12; Slatina, F., “Suksesi për mua është terror: [intervistë me shkrimtaren italiane]”, 55, N.100, 22.04.2004, p.11; Bardhyli, E., “Një shkrimtare e grave moderne italiane: Suzana Tamaro”, 55, N.239, 4.09.2005, p.18; Mile, A., “Tamaro jashë racizmit: [Susanna Tamaro, “Jashë”]”, *Shekulli*, N.216, 8.08.2006, p.12; Bardhyli, E., “Dashuritë dhe zhgënjimet e Susana Tamaros (interv)”, *Shqip*, N.54, 27.02.2007, p.26-27; “Kush është Susanna Tamaro: [jeta e shkrimtares e treguar nga vetë ajo]”, 55, N.247, 7.09.2008, p.18.

62) Sartori, G., “U dëgjuan kritikët, të drejtë ka Oriana: [Rreth shkrimit të Oriana Fallaci-it për 11 shtatorin, terrorizmin në SHBA]”, 55, N.276, 24.10.2001, pp.12–13; Muçi, V., “Kurajoja për të thënë të vërtetën: Oriana Fallaci “Mllefi dhe krenaria””, *Klan*, N.241, 20.01.2001, p.41; Hamza, Dh., ““Mllefi dhe krenaria” e Oriana Fallacit: Simbiozë e intervistueses së ashpër me impresionizmin poetik”, *Tema*, N.472, 6 – 7.01.2002, p. 20; Annunciata, L., Rossella, C., Xoxa, K., “Portreti i panjohur i Oriana Fallacit”. 55, N. 9, 17.01.2002, pp.10–11. Annunciata, L., Rossella, C., Xoxa, K., “Portreti i panjohur i Oriana Fallacit”, 55, N.10, 18.01.2002, p.10–11. Annunciata, L., Rossella, C., Xoxa, K., “Portreti i panjohur i Oriana Fallacit”, 55, N.11, 19.01.2002, pp.10–11; Tiço, I., “Mllefi dhe krenaria, kthimi i Oriana Fallacit pas 10 vjetësh”, *Dita*, N.327, 12.01.2002, p. 20; Muçi, V., “Një letër që na mbrin me kaç vonesë: [“Letër fëmijës së pa lindur kurrë”. Oriana Fallaci]”, *Klan*, N.248, 17.03.2002, p. 41; Plasari, A., “Libri i dilemave universale: [Oriana Fallaci “Letër një fëmije që kurrë s’u lind”]”, *Albania*, N.47, 27.02.2002, p. 10; Demo, E., “Oriana Fallaci, “lind” në Shqipëri: [“Letër një fëmije që kurrë s’u lind”]”, *Korrieri*, N.42, 22.02.2002, p. 22; Xoxa, K., “Jaser Arafati në këndvështrimin e Orianes: Nga libri “Intervistë me historinë””, 55, N.28, 8.02.2002, p. 12 – 13; “Portreti i panjohur i Oriana Fallacit, shkrimtares të madhe italiane”, *Korrieri*, N.48, 1.03.2002, p. 14 – 20; Shpuza, G., “Falaci ose urrejtja fetare dhe racore e tejskajshme mbi bazën e një falsifikimi të paskrupullt të historisë së qytetërimeve”, *Ballkan*, N.67, 27.03.2002, p.16–17; Plasari, A., “Fallaci udhëtim tjetër drejt shqipes: Letër një fëmije që kurrë s’u lind”, *Koha jonë*, N.66, 10.03.2002, p. 19; Plasari, A., “Unë, Oriana Fallaci, e quaj të turpshme...”

55, N.84, 16.04.2002, p. 10 – 11; Fallaci, O., “Unë Oriana Fallaci, e quaj të turpshme”...: Shkrimtarja kundër antisemitizmit”, *Shekulli*, N.100, 13.04.2002, p. 16; Macaj, V., “Irritimi i Baletës ndaj Perëndimit: [Lidhur me librin “Shqiptarët përballë terrorizmit intelektual të Falaçit”, të autorit Abdi Baleta. Polemikë]” *Mirdita*, N. 16, giugno 2002, p. 11; “Oriana Fallaci shkaktonte polemika” *Albania*, n.142, 19.06.2002; “Urtesia e Fallacit triumfon”, *Albania*, n.145, 22.06.2002; Zhiti, V., “Letër ne, të palindurve ...: Prozë nga shkrimtarja e shquar italiane, Oriana Fallaci”, *Rilindja demokratike*, N.3372, 9.02.2003, f. 22; Zhiti, V., “Fundi i romanit”, *Rilindja demokratike*, N.3372, 9.02.2003, p. 22 – 23; “Mllefi, krenaria dhe dyshimi: [Gazetarja dhe shkrimtarja italiane, komenton luftën në Irak dhe raportin e saj me këtë luftë]”, *Albania*, n. 70, 27.03.2003, p. 20 – 21; “Fallaci: Vdekja dëgjohet tek vjen: [Shkrimtarja Oriana Fallaci]”, *Ars*, N.6, 29.06.2003, p. 30 – 31; “Europa, kolonia e re e muslimanëve: [Oriana Fallaci, “La forza della Ragione”]”, *Gazeta shqiptare*, N.2760, 9.04.2004, p. 25; Xoxa, K., “Falaçi dhe Shqipëria: [Oriana Fallaci-t “Forca e arsyes”]”, 55, N.139, 31.05.2004, p. 10; Xoxa, K., “Fallaci e djathta dhe e majta: [Oriana Fallaci, “Forca e arsyes”]”, 55, N.146, 7.06.2004, p. 12 – 13; “Apokalipsi” i Orianës: libër i ri i Fallacit, një shqyrtim kundër Monstrës “ islamiste dhe Bishës bashkëpunuese Europë: [marrë nga “Il Foglio”, dhjetor “ 2004]”, 55, N.337, 15.12.2004, p. 6; Xoxa, K., “Falaçi, luftëtarja nr.1 kundër terrorizmit”, 55, N.241, 6.09.2005, p.11; Xoxa, K., “Mësymja kundër Falacit: [Oriana Falaçi]”, 55. Nr.3167, 27.11.2005, p.6; Talbot, M., “Agjitorja Oriana Fallaci drejton tërbimin kundër Islamit” *Metropol*, N.701, 1.06.2006, p.14 – 15; Talbot, M., “Agjitorja Oriana Fallaci drejton tërbimin kundër Islamit”, *Metropol*, N.702, 2.06.2006, p. 14 – 15; Andoni, B., “Rekuiem për një grua...që kërkonte pasionin: [gazetarja italiane Oriana Falaçi]”, *Kult nga çelësi*, N.157, 20.09.2006, p. 20 – 21; Ferrollari, E., “Do të visheni si talebane: Oriana Fallaci, portret. Një grua që vazhdon të jetë ende shumë e bukur me fytyrë të rregullt dhe me mollëza të dukshme” *Standard*, N.265, 2.09.2006, p. 33 – 35; “Shuhet Fallaci, polemistja më e madhe italiane”, *Panorama*, N.1429, 16.09.2006, p.26; Koka, H., “Vdes në Firence Oriana Fallaci”, *Tema*, N.1878, 16.09.2006, p. 20 – 21; Talbot, M., “Ndahet nga jeta Oriana Falaçi”, *Metropol*, N.808, 16.09.2006, p.14; Marku, A., “Oriana: gruaja që shpërtheu kornizat: [Maria Xhovana Malie, “Oriana: takimet dhe pasionet e një italianeje të madhe”]”, *Gazeta shqiptare* (“Milosao”, suplement). N.4076, 16.12.2007, p.X–XI; Lita, L., “Pasqyra e një femre tregimtare: pas publikimit të librit të fundit të gazetares së famshme Oriana Fallaci, Një kapele plot me qershi”, 55. N.210, 1.08.2008, p.8; “Oriana Fallaci”, *Shqip*, N. 26, 17.08.2008, p.44; Marku, A., “Biografite, këndvështrimi tjetër ndaj një porteti”, *Gazeta shqiptare* (“Milosao”, suplement). N.4328, 31.08.2008, p.X–XI; Marku, A., “Një grua burrë: Oriana Falaçi”, *Panorama*, N.2197, 9.11.2008, p.21.

Natalia Ginzburg (4 opere e due articoli⁶³), Dacia Maraini (3 opere, 13 articoli⁶⁴), Grazia Deledda (2 romanzi, 8 novelle e 3 articoli⁶⁵), Margaret Mazzantini (due opere e tre articoli⁶⁶), Ada

63) Bardhyli, E., “Dashuritë fatale të një gruaje: [shkrimtarja italiane Natalia Ginzburg]”, *Shqip*, N.170, 24.06.2007, p.42; Bardhyli, E., “Natalia Ginzburg”, *Shqip*, N.303, 2.11.2008, p.28.

64) Zhiti, V., “Daçia Maraini”, *Rilindja demokratike*, N.2490, 19.03.2000, p.12; Stani, L., “Më pëlqen të dashurohem: Ish e dashura e Alberto Moravisë, shkrimtarja italiane flet për letërsinë bashkëkohore dhe për dashuritë e saj”, *Albania*, N.181, 4.08.2001, p.10; Alliu, E., “Përkthyesi mediator i dy kulturave: [Përurohen në Bibliotekën Kombëtare dy libra të shkrimtares italiane Dacia Maraini]”, *Ballkan*, N.294, 16.10.2002, p.18; Haxholli, M., “Shqipëria, një vend me vitalitet intelektual. Intervistë me shkrimtaren Daça Maraini”, *Gazeta shqiptare*, N. 2306, 15.10.2002, p.20; Peçi, A., “Maraini: Ku janë rrënjët e gjuhës sime? [Mbi debatin, “Letërsia dhe gjuha italiane”, organizuar nga Lidhje e Shkrimtarëve dhe Artistëve të Shqipërisë]”, *Shekulli*, Nr.282, 15.10.2002, p.18; “Java e gjuhës italiane, dy romane të shkrimtares Daçia Maraini botohen shqip”, *Republika*, N.244, 16.10.2002, p.19; Zhiti, V., “Të mbrosh të pambrojturit: Shkrimtarja e shquar italiane Dacia Maraini, sot në Shqipëri”, *Rilindja demokratike*, N.3272, 13.10.2002, p. 22; mi.ho, “Shkrimtarja italiane, ja takimet në Tiranë [Dacia Maraini, në Lidhjen e Shkrimtarëve e Artistëve në qendrën kulturore “Lindart” dhe në Bibliotekën Kombëtare]”, *Gazeta shqiptare*, N.2503, 13.10.2002.2002, p.21; “Kultura italiane sjell Marainin në Shqipëri [Dacia Maraini - shkrimtare]”, *Ballkani*, N.225, 5.10.2002, p. 18; Hoxhalli, M., “Një nxënëse sjell në Tiranë Dacia Marainin [Shkrimtarja e njohur italiane një javë në Kryqytet]”, *Gazeta shqiptare*, N. 2302, 10.10.2002, p.19; Bardhyli, E., “Dacia Maraini, një javë nëpër Shqipëri”, *Minerva*, N.49, 20 – 26.10.2002, p.23; Omari, D., “Një roman befasues, mahnitës, tronditës... [“Jeta e gjatë e Mariana Ukrias”. Daçia Maraini]”, *Drita*, 8.12.2002, p.5; “Dy libra të rinj të Daça Marainit”, *Albania*, n.244, 16.10.2002.

65) Bezhani, N., “Grazia Deledda, U bë ç’u bë (Jeta dhe vepra e Deledës)”, *Zëri i rinisë*, n.30, 27.09.1995; Grazia Deledda, “Zëri i Sardenjës”, *Shqip*, N.224, 15.08.2008, pp. 28-29; Kallço, A., “Me kuptimin e thellë të problemeve njerëzore: jeta dhe vepra e nobelistes Maria Gracia Kozima Deledda”, *Obelisk*, N.23, 13.06.2009, pp.8-9, 18.

66) Mazzantini, M., “Historitë e mia, lindur nga kaosi”, *Ars*, N.9, 24.11.2002, p.28; Metra, T., “Buzzati dhe Mazzantini, sërish në shqip”, *Albania*, N.264, 8.11.2003, p.19; “Shpirt pezull në dhimbjen e humbjes: [Promovohet në Qendrën Ndërkombëtare të Kulturës libri i Madaret Mazzantini - t]”, *Dita*, N.942, 8.11.2003, p.19.

Negri (1 romanzo, 8 racconti, 15 poesie e di recente un articolo che commenta la traduzione del romanzo⁶⁷), Maria Luisa Spaziani, ecc. Si vede l'interesse dei lettori per le scrittrici e una certa preferenza per essere tradotte da donne. Anche Grazia Livi, Mellania Mazzucco e Simona Vinci hanno suscitato l'interesse della critica⁶⁸.

Le scrittrici le cui opere sono state ripubblicate: sono Dandolo e Tamaro.

Riguardo alla la quantità delle opere tradotte abbiamo visto che il periodo più fecondo di titoli tradotti è l'ultimo (1991-2011), con circa 500 opere apparse sia sotto forma di traduzioni nuove, nuove edizioni, edizioni migliorate, edizioni adattate a particolari categorie sociali (bambini), ecc.

Soltanto in un caso si è verificata la contemporaneità nella traduzione di un'opera, da parte di editori o traduttori diversi. *Lettera a un bambino mai nato* di Oriana Fallaci ha avuto due traduttori contemporanei: Klodeta Dibra, Mësonjëtorja I (2001) & Roland Sejko, Sejko (2001).

67) Bajrami, A., "Vaso Papaj rrëmben "Yllin e mëngjesit" të Ada Negrit", *Ndryshe* ("Drita ndryshe", suplement), N.608, 11.05.2008, p. 11.

68) Mimoza Hysa, M., "Grazia Livi: rruga e pëllumbeshës drejt krijimit: "Nga njëra dhomë te tjetra", *Gazeta shqiptare* ("Milosao", suplement), N.3045, 22.04.2007, p. IV-V; Marku, A., "Dhomat e gjashtë shkrimtarëve: [Grazia Livi, "Nga njëra dhomë tek tjetra"]", *Gazeta shqiptare* ("Milosao", suplement), N.3899, 17.06.2007, p.X-XI; Marku, A., "Vita, romani i emigracionit apo historia që përsëritet: [Mellania Mazzucco, "Vita"]", *Gazeta shqiptare*, N.3778, 11.02.2007, pp.32-33; Bardhyli, E., "Duke pritur një burrë në dhomën 411: [Simona Vinci, "Dhoma 411"]", *Shqip*, N.59, 4.03.2007, pp.42-43.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Biblioteka Kombëtare, Bibliografia e librit shqip për vitet 1945-1957. Tiranë, 1959.
- Biblioteka Kombëtare, Bibliografia e Republikës Popullore të Shqipërisë. Vepra origjinale dhe përkthime të vitit 1958. Tiranë, 1959.
- Biblioteka Kombëtare, Bibliografia e Republikës Popullore të Shqipërisë. Vepra origjinale dhe përkthime 1. (nr.1-49), viti I (1960), Tiranë, 1960.
- Biblioteka Kombëtare, Bibliografia e Republikës Popullore të Shqipërisë. Vepra origjinale dhe përkthim 2 (nr.50-90), viti I (1960), Tiranë, 1960.
- Biblioteka Kombëtare, Bibliografia e Republikës Popullore të Shqipërisë. Vepra origjinale dhe përkthime. Nr.91-237. viti I (1960), Tiranë, 1960.
- Biblioteka Kombëtare, Bibliografia e Republikës Popullore të Shqipërisë. Vepra origjinale dhe përkthime. 4 Nr.237-307, Viti I (1960), Tiranë, 1960.
- Biblioteka Kombëtare, Bibliografia retrospektive e librit shqip 1945-1960. Vepra origjinale dhe përkthime. Përgatitur nga Hidajet Bejtja. Tiranë, 1973.
- Biblioteka Kombëtare, Sektori i Bibliografisë, Bibliografia kombëtare e Republikës së Shqipërisë, vitet 1914-2000.
- Brettoni, A., *Albanie. Traduzione Tradizione. Le traduzioni dalle varianti linguistiche alle varianti culturali*. Atti del convegno Internazionale, Scutari 5-6 giugno 2008, Roma, Bulzoni 2008.
- Gjinaj, M., *Letërsia shqiptare e përkthyer. Sprovë bibliografike*, Tiranë, Ideart, 2003.
- Hysenbegasi, V., *Bibliografi e letërsisë artistike të përkthyer në shqip*, Tiranë, Botimet Toena, 2004.
- Tradurre e comunicare. I nuovi indirizzi delle lauree biennali*. Atti della Convegno Internazionale, 29-30 gennaio 2009, Tiranë, West Print 2011.

TINA MODOTTI ENTRE EL MITO Y LA QUERELLA

*Antonio Javier Marqués Salgado
Universidad de Oviedo*

Assuntina, la jovencísima friulana que tuvo que emigrar a Estados Unidos para salir de la pobreza y que hoy en día se ha convertido en una figura legendaria hasta el punto, en los últimos treinta años, de consolidarse un auténtico “fenómeno Modotti”. Un fenómeno en el que han tenido mucho que ver las numerosas exposiciones sobre su fotografía, documentos y cualquier otro material relacionado con ella, además del desarrollo de estudios universitarios-tesis, conferencias y congresos-, la proliferación de biografías y novelas y, por supuesto, algunas noticias curiosas y anécdotas, como que la empresaria y feminista Susie Tomkins pagase 165.000 dólares por una de sus fotografías, *Rosas*, para una campaña publicitaria.

A partir de ahora iniciaremos la singladura por el “océano Modotti”, partiendo desde las dos palabras claves del título: mito y querella. La primera de ellas, el mito, va unida a ese encanto casi sobrenatural con el que Tina empañaba todo lo que le rodeaba y con el que no sólo cautivó, sino también enamoró a quienes la trataron, llevándole, como acabamos de ver, a un extraordinario desarrollo de su figura en los últimos tiempos.

Entre los que la conocieron hubo quienes la tuvieron como musa, quienes, simplemente, la admiraron o gozaron de su amistad, y también quienes sucumbieron a la fuerza de su encanto. Intelectuales destacados de la época y artistas de fama internacional de la talla de Pablo Neruda, Diego Rivera, John Dos Passos, Octavio Paz, Mayakovski, Robert Capa o Antonio Machado, y líderes carismáticos y revolucionarios como Julio Antonio Mella, Vittorio Vidali, Augusto César Sandino o Alfaro Siqueiros son algunos ejemplos. Muchos de ellos dedicaron a Tina frases o versos que intensifican aún más ese aura de leyenda.

De gran sentimiento, es la composición que Pablo Neruda escribió a Tina Modotti para su epitafio y que Leopoldo Méndez labraría en su lápida:

“Tina Modotti, hermana, no duermes, no, no duermes:

tal vez tu corazón oye crecer la rosa
de ayer, la última rosa de ayer, la nueva rosa.

Descansa dulcemente, hermana.

En las viejas cocinas de tu patria, en las rutas
polvorientas, algo se dice y pasa,
algo vuelve a la llama de tu adorado pueblo,
algo despierta y canta.

Son los tuyos, hermana: los que hoy dicen tu nombre,
los que de todas partes del agua, de la tierra,
con tu nombre otros nombres llamamos y decimos.

Porque el fuego no muere”. (De la Calle, 2009: 250)

E igualmente emotivos son los versos que le dedica el poeta

Rafael Alberti:

“Yo sabía de ti Tina, Tina Modotti

de tu nombre precioso, de tu gracia,

de tu fina y dulcísima presencia,

mucho antes de verte, de encontrarte

cualquier noche de guerra, una mañana

madrileña de sol, en esos días

en que se alzaba el Quinto Regimiento

como el inmenso brote de una espiga

que se abriera cubriendo los campos de la batalla.

Apenas te vi. Pero me basta

recordarte sabiendo lo que eras:

el humano fervor de tus fotografías,

rostros tristes de México, paisajes,

ojos de amor para fijar las cosas.

Tú vives entre todos, no es preciso

pensarte lejos en ninguna tierra.

Tu tierra está en el aire que nos trae

la luz dichosa de tu bello ejemplo.

Es verdad. No estás muerta. Tú no duermes
porque no lograste al fin lo que querías.

Dame la mano, hermana, caminemos.

Hoy has de hablar aquí. Te escuchamos”. (Cacucci, 1992: 286)

De muy distinta índole, en cambio, son las palabras del poeta estadounidense Kenneth Rexroth:

“Existe un café donde se mezclan políticos, pistoleros, criminales comunes, toreros, putas y actrices de tercera categoría. El personaje más sensacional de todos ellos es una fotógrafa y modelo, además de prostituta de altos vuelos y Mata Hari del komintern, Tina Modotti...”. (Cacucci, 1992: 71)

O para terminar, el impactante titular de Paolo Cossi en su libro *Tina Modotti*: “Ne santa ne puttana, solo donna”. (Cossi, 2003)

Después de todo lo expuesto anteriormente resulta inevitable preguntarse ¿Cómo era Tina Modotti? ¿Qué poseía en su interior? ¿Qué era lo que la hacía tan especial?

Alguien dijo alguna vez que en ella estaban concentrados todos los elementos de la seducción femenina: “era sutil, delicada, sinuosa y dulcemente peligrosa, como un tigre, con una gran variedad de colores y matices esparcidos por ojos, piel y cabellos”.

Robo quien fuera su marido y la persona que hizo que la joven saliese del anonimato, confiesa que se enamora de Tina “por su belleza triste, por su carácter indescifrable, porque advierte en ella ese mismo malestar vago y sutil que hace que él se sienta un extraño dentro de la vida (Cacucci, 1992: 27). Algo más tarde diría también: “Tina es el rojo del vino, tan precioso que hay que dejarlo reposar con delicadeza para que se haga aún más precioso”. (Cacucci, 1992: 34)

Tina Modotti, en su etapa hollywoodiense, y en el programa de una de sus películas *The tiger's coat*, aparece descrita como una mujer flexible, de curvas suaves, con una forma de andar lenta y

armoniosa, y unos ojos de un negro ardiente. En definitiva un encanto exótico.

Federico Marin, hermano de la pintora Lupe Marin, se refiere a ella como “una belleza misteriosa, sin ningún asomo de vulgaridad... Pero no alegre, sino más bien austera, terriblemente austera. No melancólica ni trágica, pero hay hombres que se enamoran locamente de ella, y alguno ha llegado a suicidarse”. (Cacucci, 1992: 45 y 46).

En conclusión, diferentes comentarios y opiniones que nos llevan a variadas tesis e interpretaciones personales. En lo que a mí respecta, y más allá de sus ebúrneas gracias, lo que creo que la hace tan especial es la extraordinaria sensibilidad que poseía, de la que hizo gala en su trepidante vida, y que deja escapar, aún hoy, a través del brillo melancólico de la mirada. Una sensibilidad que le llevará hasta el compromiso, la lucha y el sueño de libertad.

Sin embargo, Tina Modotti no es sólo un mito. Se trata de la vida de una mujer fantástica, pero con un alma plagada de creencias, pasiones y dudas. Un cóctel de elementos entre los que cada vez irán cobrando más fuerza los sentimientos de lucha, de libertad y de transgresión que la llevarán hasta la querella.

Una querella que inicia ya desde su infancia en Udine, cuando, luchando contra la miseria, se ve obligada a dejar los estudios y trabajar en una fábrica para ayudar a su familia. Después llegaría la aventura americana y con ella las demás querellas.

La vida de Tina Modotti, a su llegada a América, fue muy similar a la de otros miles de emigrantes italianos con los que se mezclaba en un barrio de San Francisco. Al principio tuvo que trabajar duro en una fábrica textil mientras actuaba en teatros no profesionales interpretando obras de Goldoni o Pirandello.

Sin embargo, un espíritu sensible y cargado de pasiones, como el suyo, no podía seguir mucho tiempo en el gueto y ahora el momento había llegado. En la Exposición Internacional de Pan Pacific de 1915 conocerá al pintor Roubaix de l'Abrie Richey, quien se convertirá no sólo en su pareja, sino también en el guía que le

conducirá por ese mundo con el que siempre había soñado. La primera etapa, Los Ángeles.

California y el grupo de intelectuales amigos de Robo, pseudónimo del pintor, será el ambiente propicio para que Tina Modotti desarrolle sus capacidades intelectuales, sensitivas y culturales. Su nuevo estatus social y su belleza exótica ayudarán a que sus aptitudes interpretativas no pasen desapercibidas para la industria cinematográfica. Así en una época en la que Rodolfo Valentino triunfaba en el cine mudo la “odalisca” friulana protagonizará tres películas en papeles de mujer fatal entre los años 1920 y 1922. De ellas sólo se ha conservado el melodrama *The Tiger's Coat –Pelle di tigre¹*- en la que la belleza y sensualidad de Tina es muy superior a la calidad de una película inconsistente.

Como inconsistente también lo era, aunque ahora ya no se trate de cine, la relación existente entre Robo y Tina. Ella quiere a un hombre al que sin embargo no consigue amar, ni sentir la pasión necesaria por culpa de la barrera que el pintor ha construido entre él y el resto del mundo. En este contexto aparece el fotógrafo Edward Weston. Un hombre de carácter impetuoso y apasionado que no deja pasar fácilmente las oportunidades que le ofrece la vida. Dos almas sensibles pero vehementes que primero se cruzan y después se encuentran.

Además les unía la fotografía, un arte en el que Tina parece haber encontrado la forma de expresión para su creatividad y con el que también consigue colmar el espíritu y la sensibilidad que lleva dentro.

A partir de ahora Tina y Edward iniciarán una intensa relación, al principio secreta pero cada vez más evidente, de la que

1) *The Tiger's Coat*, la película narra la historia de un hombre honesto y de una sirvienta mexicana-Tina Modotti- que finge ser la hija de un difunto amigo del protagonista. Al final el hombre descubre que se trata de una impostora pero el amor triunfa y el melodrama termina con el matrimonio entre Alexander Mac Allister y la joven mexicana.

Robo será testigo mudo, como si quisiera asirse fuertemente a esa barrera que había construido en su interior.

En definitiva, ese brío, ese ánimo y también el valor necesario que le hacen romper, “querellarse”, con la vida que llevaba hasta entonces e iniciar una relación, afrontando nuevas pasiones y necesidades, guiada por un ansia irrefrenable de libertad e inconformismo.

Por tanto, una nueva vida y una nueva querella, en la que un poco como Dante en la *Divina Comedia*, Tina tendrá que cambiar de guía, y al igual que el gran poeta italiano también descubrirá un nuevo mundo. El guía no será otro que su nuevo amante, Edward Weston, y el mundo un universo que hasta entonces sólo había sentido, pero que a partir de ahora conocerá y desarrollará: la fotografía.

Sin embargo, es posible que el arte de Tina Modotti a la hora de fotografiar no hubiera crecido de igual manera, a pesar de Weston, si una semilla no hubiera germinado en su interior. Me estoy refiriendo a México. Un país que, aunque por entonces Tina no lo supiese, formaría parte de su vida –y de su muerte- para siempre.

El México postrevolucionario era un crisol en el que se mezclaba arte, revolución y una intensa actividad cultural, en el que participaban artistas e intelectuales de todo el mundo, exiliados, o simplemente, atraídos por el clima efervescente que vivía el país. A ello contribuyó en gran medida José Vasconcelos, ministro de educación en el gobierno de Álvaro Obregón que se empeñaría no sólo en animar el mundo de la cultura, sino también en crear escuelas y bibliotecas, publicar revistas y libros, además de reeditar a los clásicos.

Tina, al igual que había sucedido a Robo y a otros artistas, quedaría atrapada por ese frenesí renovador en el que no existían ni límites ni fronteras como tampoco censura o presión ideológica.

La polifacética friulana había llegado a México buscando a un Robo al que sin embargo ya nunca vería. La muerte había sorprendido al pintor en su máximo esplendor creativo y personal,

como se desprende de sus cartas a Tina. Un duro golpe para la fotógrafa al que habría que añadir el de la muerte de su padre poco después, pero que no sólo le harán más fuerte, sino también embarcarse definitivamente en la aventura mexicana junto a Weston.

Al principio los dos amantes se contagiaron del “ambiente bohemio” y del clima de vanguardia. Fue un período inolvidable en compañía de otros artistas como Diego Rivera, Annita Brenner, Jean Charlot, Manuel Álvarez Bravo, David Alfaro Siqueiros, Lupe Marín o el propio Vasconcelos. No obstante, y a pesar de la relación abierta que mantenían la Modotti y Weston, los celos del fotógrafo no soportaron el embrujo y la fascinación que Tina ejercía en el resto del grupo. Ni siquiera ciertas aventuras con otras mujeres lograron calmarlo, por lo que poco a poco la relación entre ambos se fue resquebrajando. Weston llegará a decir: “La próxima vez que me enamore, será mejor que me busque una mujer fea como un demonio”.

Por otro lado, las diferencias sociales que existían entre ambos cada vez se van haciendo más patentes. En una de las numerosas tertulias que tuvieron lugar en aquella época, y a propósito del fenómeno que podría provocar la unión de arte y revolución, Weston creía que por muchas revoluciones que se hiciesen -y que se ganasen- el arte y el talento no mejorarían o empeorarían un ápice. A lo que Tina replicó: “Apenas empiezo a manejar la cámara...pero de explotación sí conozco. Nací en Italia y emigramos a California huyendo de la miseria. Sé que queda poco lugar para el arte si el estómago está vacío”.

Y es precisamente en este momento, al distanciarse de Weston, cuando la tercera querella hace su aparición. Una querella que brotará del compromiso, primero, social y después político que hervía en su interior. La época en que era la ayudante del fotógrafo Edward Weston está llegando a su fin. La controvertida friulana estaba desarrollando su propio estilo en la línea del empeño y las obligaciones que iba contrayendo.

El estudio fotográfico se revela como demasiado frío para lo que Tina está buscando y tiene necesidad de expresar. La realidad del país, el día a día, los seres vivos y los objetos se convertirán en símbolos: guerra, pobreza, revolución, libertad, son conceptos que nos llegan a través de la lente de la korona con la que la fotógrafa viajaba. Los niños, una madre amamantando a su hijo, el rostro de un campesino, unas cartucheras, un lirio son algunos ejemplos. De este período son sus famosas fotos: Alcatraces-1925, Desfile del primero de mayo -1926, Guitarra, cartuchera, mazorca -1927, La hoz y el martillo -1927, Hoz, martillo y sombrero mexicano, 1927, Niño delante de un cactus -1928, Hija de obrero ferroviario -1928 o Mujer de Tehuantepec -1929.

Tina Modotti había utilizado la fotografía como antes su imagen y su cuerpo. Con ese impulso irresistible de confirmar su libertad y de sentirse una mujer independiente. Una vez más una rebelión que le lleva hasta la querrela.

Es decir, nos encontramos ante una nueva Tina Modotti, con un nuevo espíritu y muy alejada de la actriz de un tiempo atrás. Una nueva Tina que no encuentra, sin embargo, en la fotografía, y a pesar de ayudarle a expresarse, el bálsamo con que aplacar esa sensación de obligación que más que sentir casi padece y que sólo le llegará a través de la ideología. El clima social y político, además de sus amigos artistas y revolucionarios, le conducirán hasta el comunismo. Una doctrina que convertirá en religión con el paso del tiempo y en la que creará con una fe, casi inquebrantable, renunciando a todo lo demás.

Por tanto, un proceso, el sufrido por Tina, al que alude acertadamente, María Teresa León: “sus fotografías se fueron transformando en íntimos descubrimientos de esa miseria –de las tristes desigualdades sociales- que cuando las tocas con los ojos, te obliga a elegir un camino.

A su amiga, Blanca Luz Brum, confiesa que quiere ser una buena comunista desde la insatisfacción que le produce haber llegado tan tarde a este compromiso. Los años en América y su primera etapa mexicana le parecen tiempo perdido. Luz, sin embargo, le

hace ver que esto no es así y lo importante que ha sido para el sexo femenino de su país. Su forma de vestir - la primera mujer en usar los blue jeans-, los desnudos, la intensa actividad cultural, el mundo de la fotografía, en definitiva, su estilo de vida, habían sido, sin duda, una revolución para la mujer mexicana.

No obstante, y a pesar de las alentadoras palabras de su amiga, la elección de Tina era tan firme y definitiva que ya no tendría vuelta atrás. A la vez que se irá encerrando en el comunismo también lo hace en sí misma. La fotografía, sus inquietudes culturales, incluso sus sentimientos, pasarán a un segundo plano aplastados por una doctrina que también le hará cambiar el estilo de vida. Los jeans y la brillante cabellera dejarán su lugar a unos vestidos casi monacales y un pelo recogido que se funden extraordinariamente con su nueva fe: triste, gris y doliente.

De todas formas, y aunque ahora el arte hubiera dejado paso a la ideología, Tina continúa realizando fotografías –las citadas anteriormente- en un intento de unir protesta y compromiso político. John Dos Passos, quien conoció a Tina, diría sobre sus fotos: “... son magníficas... cargadas de belleza, de vida, de objetividad... Si las juntas forman un puzle que cuenta México”.

Tina se había convertido en una fotorreportera, la estética ya no era importante. Había abierto el camino del reportaje social que después desarrollarían los Robert Capa, David Seymour o Gerda Taro. Ella misma nos dirá:

“Siempre que se emplean las palabras “arte” o “artístico” en relación a mi trabajo fotográfico recibo una impresión desagradable, debida seguramente al mal uso y abuso que se hace de ellas.

Me considero una fotógrafa y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de producir no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los “efectos artísticos” o la imitación de otros medios de expresión gráfica, lo cual resulta un producto híbrido y no logra impartir a la

obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: La calidad fotográfica”.²

Un nuevo camino, una tercera querrela, en la que Tina una vez más estará guiada, y en esta ocasión, por dos hombres. El primero Xavier Guerrero, la estatua india, el mono callado, la momia... que con su silencio penetrante y con su carácter esquivo consiguió enamorar a la friulana ante el asombro y desesperación de muchos de sus pretendientes, que tras la marcha de Weston se habían convertido en legión. Será precisamente, uno de ellos, el siguiente y último guía, Vittorio Vidali, también conocido por Carlos Contreras, Enea Sormenti y otros muchos nombres de guerra que le ayudaban a moverse con relativa facilidad a la ya de por sí escurridiza, sibilina y perspicaz anguila triestina. Sin embargo, no podemos decir de él, que condujese a Tina, precisamente, al paraíso. Más bien al contrario, hizo que la fotógrafa se convirtiera definitivamente en una revolucionaria y que se introdujese en un laberinto del que ya nunca saldría.

Pero volvamos un momento a Xavier Guerrero, un pintor que destacó más por su militancia y sumisión al partido que por su arte pictórico –siempre bajo la sombra y la personalidad de Diego Rivera-, pero que sin embargo, sería el elegido por Tina entre la multitud de aspirantes que intentaban conquistarla. Tal vez fuera precisamente ese carácter silencioso e introvertido, además de la fidelidad al comunismo, lo que enamoró a una Tina que necesitaba refugiarse en un templo sobrio pero en el que se percibiera el fervor de la doctrina que ahora practicaba. Una fe que, no obstante, no fue lo suficientemente fuerte para mantenerlos unidos, sino que, para ser más precisos, ayudaría a separarlos, cuando Guerrero sintió la llamada de Moscú y de su gran jefe.

Fue un período gris, al igual que su relación con Guerrero, pero en el que, ahora ya, la más revolucionaria que fotógrafa, iría tejiendo la gran tela comunista en la que ya siempre viviría.

2) Introducción a la exposición de 1929 de Tina Modotti en la Biblioteca Nacional de México.

Después llegó el volcán Mella, y su última querella, breve, sí, pero intensa, muy intensa, como ese Tinísima, con el que el joven cubano llamaba a su friulana.

Pero antes de contar la historia entre la italiana y el cubano, tenemos que seguir el viaje de Tina a través del comunismo y no sólo, ya que la afiliación al partido junto con su nueva condición de revolucionaria, le pusieron en el punto de mira de las autoridades mexicanas y, en consecuencia, la expulsión del país, con el pretexto de encontrarse entre los organizadores del atentado al, por entonces, recién elegido presidente del país: Pascual Ortiz Rubio. Es decir, al viaje doctrinal habría que añadir otro marítimo, y muy largo, desde México hasta Alemania, pasando por Holanda, país éste en el que Tina estuvo a punto de sentir las garras fascistas, en un intento de la OVRA –policía fascista italiana- de extraditarla a Italia.

Durante la travesía por el océano en el mercante Edam, Tina escribe una carta a Weston, en la que en unas pocas palabras es capaz de condensar todo lo que siente: “Edward, durante estas tribulaciones he pensado con frecuencia en la frase de Nietzsche que citabas a veces “lo que no me mata me hace más fuerte””.

En esta etapa, su compañero será el ya citado Vittorio Vidali. Su compatriota, su paisano, el hombre que estará cerca de Tina hasta al final. Una relación extraña, por tratarse de personas muy diferentes. Como dijo alguien alguna vez:

“Ella era la apasionada musa de la intelectualidad californiana, la admirada modelo y actriz de los Ángeles y Hollywood, la deseada mujer, liberada y sensual del México posrevolucionario, la destinataria del amor afebrado de escritores sin complejos, de artistas de proyección histórica y de hombres de talla y tallo. ¿Cómo encajar ahí a Vidali? Redondo, bajito, sin escrúpulos ni intereses culturales. Aunque también era brioso, valiente, alegre, sorprendentemente seductor”. (De la Calle, 2009: 175)

Pero un poco por amistad, por trabajo, por la fe comunista que les unía y claro, por el destino, acabarían juntos.

Una época ésta en la que Tina aparece triste, sin sonrisa, mientras camina seria y encogida por las calles de un frío Berlín enfundada en su extraordinario sacrificio. Curiosamente, es precisamente así como ella describe a los habitantes de la citada ciudad.

Además llega el trascendental momento en el que la Modotti decide que la fotografía no es ya el instrumento con el que seguir combatiendo. Se trataba de un mundo nuevo en el que el arte no sólo había dejado paso a la fe, sino que también la libertad, en otra época tan apreciada por ella, ahora era una víctima más del Comintern y del partido. Así Tina cerraba, definitivamente, la ventana de su alma con verjas de hierro, como si quisiera ocultar sus sentimientos dentro de una mazmorra.

Poco después, y cuando ya vivía en Moscú, dejaría por completo la fotografía. Existen varias versiones sobre el abandono definitivo de la fotografía por parte de Tina. Un poeta –Neruda– cuenta que una noche bajo el cielo moscovita, Tina caminó hasta la orilla del río Moskova y depositó su cámara, la amada Graflex, en la helada corriente. No parece realista que ocurriese así ¡Pero que hermoso hubiese sido! (De la Calle: 2009: 166)

Después de la URSS de Stalin, llegaría la guerra de España y con ella más padecimientos. La lucha interior entre el dogma en la doctrina y lo que la razón le decía, estaba devorándola lentamente. Las purgas, las traiciones, el terror desatado y el posterior pacto entre Hitler y Stalin, hicieron que Tina no sólo perdiese la confianza solemne en el comunismo, sino también en esta querella, en la que tanto había creído y por la que, con gran ahínco, había luchado. A partir de estos momentos, su corazón, demasiado grande, se iría haciendo añicos en un mundo pequeño y mezquino, a la vez que una pátina de tristeza iría cubriendo su mirada, aquella mirada cautivadora que nunca más volvería a brillar.

Pero éste, como cualquier otro relato sobre Tina Modotti, no puede terminar de un modo triste, por lo que aún nos queda una última querella, cronológicamente situada en el México efervescente

de los años 1928 y 1929, y que supuso una pausa en el proceso de adoctrinamiento sufrido por la Modotti.

Me estoy refiriendo a la querrela del amor, a su ruptura con Xavier Guerrero y al frenesí que vivió con Julio Antonio Mella, su gran amor.

Dicen los que conocen la historia, que el flechazo fue casi inmediato. De Tina, ya se ha dicho prácticamente todo: sensible, espontánea, apasionada, sensual ..., mientras que Mella, en la época, pasaba por ser el joven revolucionario más apuesto, fascinante e inteligente del momento. Era alto, atlético, y además de una gran seguridad, poseía un carácter impulsivo e impetuoso, capaz de dar la vida por un sueño. Su luminosa sonrisa y su dulce voz eran la herencia de una Cuba, de la que había tenido que huir y en la que ya nunca viviría.

Mella había llegado a México en 1926, huyendo de la dictadura cubana de Gerardo Machado, país en el que se dedicará a preparar la insurrección que quiere regalar a Cuba. Una idea que, sin embargo, no es del gusto del komintern y de la URSS que ven peligrar sus intereses con el estallido de estos pequeños focos revolucionarios —un episodio similar al padecido por Augusto César Sandino algún año después.

Por tanto, Julio Antonio Mella se había desmarcado de la senda trazada por Stalin e iniciado un peligroso camino que le llevaría hasta la muerte. Una muerte que le llegó en forma de asesinato y por unos disparos que aún hoy, a ciencia cierta, no se sabe de donde procedían.

Las teorías sobre el crimen son tres. La primera, y la correcta según los estalinistas, es que fueron unos sicarios de Gerardo Machado los que acabaron con la vida del líder revolucionario y disidente cubano. Otra, señala, precisamente a sus compañeros estalinistas, como los ejecutores del crimen por lo apuntado anteriormente. Y existe una más en la que no sólo estaría detrás la mano del komintern, en calidad, de llamar al orden, sino también la de Vittorio Vidali, quien además de haber sido mandado a México

por el partido para controlar estas sublevaciones estaba enamorado de la Modotti.

Sin embargo, es curioso, como, en ocasiones, el destino se empeña en unir nuevamente, después de muertos, a los amantes que antes, caprichosamente, había separado.

En esta historia será una fría y cruda mesa de mármol la protagonista del paradójico encuentro. Un improvisado tálamo en el hospital de la Cruz Roja de Ciudad de México por el que pasaron los cuerpos, aún cálidos y sensibles, de Julio y de Tina.

Habían transcurrido casi trece años desde el asesinato de Mella cuando la Modotti fallecía también en extrañas circunstancias en otro enero de luz escasa y pálida luna. Dicen que cuando sintió acercarse a la muerte apretó aquella fotografía pequeñita del cubano que le acompañaba siempre en su bolso.

Ahora estaban de nuevo juntos. Julio había dejado de escribir en su máquina y Tina había arrojado el último cigarrillo a la noche. Tenían razón, como ellos mismos dijeron años atrás, en esta relación había algo especial “Algo cierto, algo que no era humo”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS:

DE LA CALLE, A., *Modotti, una mujer del siglo XX*, Madrid, Ediciones Sinsentido, 2009.

CACUCCI, P., "*Tina*", Barcelona, Ediciones CIRCE, 1992.

COSSI, P., *Tina Modotti*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 2003.

PELÍCULAS Y DOCUMENTALES:

CLEMENTS, R., *The Tiger's Coat*, USA, 1920.

COSTANZO, S., *Que viva Tina!*, 1997.

