MUJERES, ESPACIO Y PODER

Editores:
Mercedes Arriaga Flórez
Rodrigo Browne Sartori
Ángeles Cruzado Rodríguez
José Manuel Estévez Saá
Victor Silva Echeto
Katja Torres Calzada
Leonarda Trapassi

MUJERES, ESPACIO Y PODER

1ª edición, 2006
Ilustración de portada: Carlos Salgado · http://www.carlos-salgado.com
Escultura de interior: Mercedes Naranjo Márquez
Diseño y maquetación: Marcelo González - Bane®

Editor@s: Mercedes Arriaga Flórez, Rodrigo Browne Sartori, Ángeles Cruzado Rodríguez, José Manuel Estévez Saá, Víctor Silva Echeto, Katja Torres Calzada, Leonarda Trapassi.
Traductoras del italiano: Ángeles Cruzado Rodríguez y Leonarda Trapassi.

Proyecto de Investigación y Edición del grupo de Investigación de la Consejería de Innovación Ciencia y Tecnología de la Junta de Andalucía "Escritoras y Escrituras" (HUM753), financiado por el Plan Propio de la Universidad de Sevilla y patrocinado por el Instituto de la Mujer de Madrid.
http://www.escritorasyescrituras.com

Directora: Mercedes Arriaga Flórez
Investigador@s participantes: Juan Félix Bellido Bello, Rodrigo Browne Sartori, Ángeles Cruzado Rodríguez, Encarni Cruz Jiménez, Domenico D´Agostino, María de la Torre Laviana, Ana María Díaz Marcos, José Manuel Estévez Saá, José Antonio García Barriga, Rosario Martín Muñoz, Amalia Ortiz de Zárate, Víctor Silva Echeto, María Jesús Soler Arteaga, María Katja Torres Calzada, Leonarda Trapassi.

© 2006 Arcibel Editores
ISBN: 978-84-934508-2-3
Depósito Legal
Impreso en España- printed in Spain
Impresión: Publidisa

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN
José Manuel Estévez Saá, Universidad de Sevilla: "Reflexiones sobre mujer y espacio desde el espacio de la reflexión crítica de las mujeres".9
TEXTOS
ARÉN JANEIRO, Isidoro, Universidad de Massachusetts-Amherst: "Libro de la vida de Teresa de Jesús: Teresa de Cepeda y Ahumada reconstruida por Teresa de Jesús".15
ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis, Universidad de Alicante: "Ciudadanas cosmopolitas francesas a comienzos del siglo XX y escenarios públicos: Tras los aventurados pasos de Liane de Pougy, Marina Bousquet y Marthe Fiel en la ciudad".25
ARROYO VÁZQUEZ, María Luz, UNED: "Mujeres en el espacio de poder político estadounidense". 36
BARRIONUEVO PÉREZ, Raquel, Universidad de Sevilla: "Escultoras: Obstáculos y nuevas estrategias de intervención en el espacio público".
BEGINES HORMIGO, José Manuel, Universidad de Sevilla: "Mujer imaginada y mujer real en la obra de Antonio Muñoz Molina"
BELLIDO BELLO, Juan Félix, Universidad de Sevilla: "Mujeres andalusíes: espacio y poder. 'Seres defectuosos en razón y religión'".
BROWNE SARTORI, Rodrigo, Universidad Austral de Chile-Valdivia: "Navegaciones indisciplinadas: des(autor)izaciones comunicacionales en los espacios resistencia-mujer".
CABALLERO WANGUEMERT, María, Universidad de Sevilla: "La condesa de Merlín. Una mujer de frontera que imagina La Habana".
CANO ROJAS, Pilar, Universidad de Barcelona: "La casa: formadora de sexos y géneros en la Barcelona de finales del XIX y principios del XX".
CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina, Universidad de Almería: "Espacio físico y espacio emocional en *My Mother´s Garden* de Katherine Shonk".
CARIDAD BARREIRO, Mª Mercedes, Universidad de La Coruña: "Entre la reclusión y la libertad: las mujeres en los jardines de la literatura gótica inglesa".
CONTU, Fabio, Génova: "*Il puttanismo romano* de Gregorio Leti: El rol de las mujeres en el más irreverente panfleto italiano".
CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles, Universidad de Sevilla: "Grietas en el techo de celuloide. Directoras del siglo XXI".
D'ANGELO, Maria Carmela, Universidad de Groningen: "Identidad (transnacional) entre espacio geográfico y espacio interior: Escritoras italo-argentinas".
DE FRENZA, Lucia, Universidad de Bari: "Presencias femeninas en las instituciones científicas boloñesas del siglo dieciocho".
DE TOMA, Stefania, Universidad de Bari: "'¿Dónde encontraré ese elaborado estudio de la psicología femenina?' Representación de las esposas en Al faro y '*Los muertos*'".
DI MUNNO, Amina, Universidad de Génova: "La literatura femenina brasileña: desde lo sumergido hasta la punta del iceberg".
DÍAZ MARCOS, Ana María, Universidad de Sevilla: "Ciudad, abierto bazar: consumo femenino y espacio urbano en la novela de Galdós".
EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto, Centro de Estudios Andaluces y Universidad Pablo de Olavide (Sevilla): "Viajeras inglesas y norteamericanas en Andalucía: visiones alternativas en textos inéditos en su traducción".
ESPINOSA SALES, José Luis, Universidad de Bérgamo: "Amor y poder en el discurso femenino del bolero".
ESTÉVEZ REGIDOR, Francisco, Universidad de Roma 'La Sapienza': "La mujer y

sus espacios de poder en *Halma* de Benito Pérez Galdós".
ESTÉVEZ SAÁ, Margarita, Universidad de Santiago de Compostela: "Espacios fantasmales: evolución de los espacios liminales en las narraciones de fantasmas en lengua inglesa escritas por mujeres".
FERNÁNDEZ MORALES, Marta, Universidad de las Islas Baleares: "Lenguaje, género y espacios de poder. Puesta en escena del discurso médico en *Wit*, de Margaret Edson".
GARCÍA BARRIGA, José Antonio, Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras: "Las ciudades de Zenobia".
GARCÍA FLORINDO, Daniel, Universidad de Córdoba: "El mito clásico como espacio crítico feminista y espacio lírico femenino en la poesía de Ana Rossetti".
GÓMEZ ACEBO, Isabel, Universidad Pontificia de Comillas: "Género y espiritualidad".
GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes, Universidad de Bérgamo: "Percepción de ciudades y espacios italianos en Emilia Pardo Bazán".
GONZÁLEZ DE SANDE, Estela, Universidad de Extremadura: "Figuras femeninas en la literatura meridional italiana: retrato de la mujer siciliana en la novelística de Leonardo Sciascia".
GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Emma, Universidad de Oviedo: "El espacio de la nueva carne: la des-estética como estrategia de creación en las artes visuales".
GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Noemí, Universidad de Oviedo: "La imagen virtual hecha carne: Alice en *Resident Evil*".
GUALANO, Andrea, Universidad de Turín: "Un ejemplo de lexicografía comparada: El italiano antiguo 'gorgiera' y el español antiguo 'gorguera'".
LIBRICI, Ivana Xenia, Universidad de Siena: "Microcosmos: La concepción del espacio en *A paixão segondo G. H.* de Clarice Lispector y en *L'Iguana* de Anna Maria Ortese".
LÓPEZ HERRERA, Mercedes, Junta de Andalucía, Consejería de Salud: "La espiritualidad como fuente de poder y sanación en la vida de las mujeres. ¿Qué tienen que ver la espiritualidad, el poder y la sanación?".
LÓPEZ PELLISA, Teresa, Universidad Carlos III (Madrid): "Las perversiones discursivas en la escritura volitiva de la invención".
MARTÍN MUÑOZ, Rosario, Universidad de Sevilla: "La fundación de Cartago: espacio femenino de poder".
MENÉNDEZ MENÉNDEZ, Mª Isabel, Universidad de Oviedo: "Cuando ellas escapan: las *road movies* y las mujeres".
MORENO ÁLVAREZ, Alejandra, Universidad de las Islas Baleares: "Trasgresión / Trascendencia del espacio: La Eva digital".
MUÑOZ HERMOSO, Mª Eulalia, Universidad de Sevilla: "La sinestesia como mecanismo liberador de las estructuras opresivas de la realidad en la obra de Laura Esquivel: *Como agua para chocolate*".
MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, Universidad Complutense de Madrid: "Espacio de creatividad femenina en el arte español".
NAVARRO PUERTO, Mercedes, Universidad Pontificia de Salamanca: "El espacio interior. Poder, espiritualidad y psicología en las mujeres".
NOVELLO, Riccarda, Trieste: "Dinámicas de prevaricación lingüística en *Verführungen* de Marlene Streeruwitz".
ORTIZ DE ZÁRATE FERNÁNDEZ, Amalia, Universidad Austral de Chile: "Masturbación, poder y enfermedad: el cuerpo como espacio de prohibición".

PACHECO PANIAGUA, Juan Antonio, Universidad de Sevilla: "En un espacio (des)plazado: la mujer magrebí en Europa".
PACHECO Y COSTA, Verónica, CEADE: "Espacios urbanos y ecofeminismo en la obra de Jeannette Winterson".
PACHECO Y COSTA, Alejandra, Universidad de Sevilla: "Feminismo pianístico en Barcelona en la primera mitad del siglo XX".
PERCIACCANTE, Andrea, Universidad de Granada: "Unos breves apuntes sobre la figura de la mujer en la poesía de Luis García Montero".
PÉREZ FERNÁNDEZ, Irene, Universidad de Oviedo: "Espacio e identidad femenina en *Woman Hollering Creek* de Sandra Cisneros".
PORCEL GARCÍA, Mª Isabel: "'Thornfield Hall' en *Jane Eyre* de Charlotte Brontë: del espacio literario al fílmico en Stevenson, Zefirelli y Hitchcock".
QUESADA GÓMEZ, Catalina, Universidad de Sevilla: "Las mujeres en los inicios de la ciudad literaria hispanoamericana. Representaciones femíneas y misóginas en textos coloniales de los siglos XVI y XVII".
RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Carmen, Universidad de Oviedo: "*Educating Rita* de Willy Russell: Espacios y barreras socioculturales en un *Bildungsroman*"
RODRÍGUEZ GIJÓN, Mónica, Universidad de Huelva: "Las canonisas alemanas. El ejemplo de Roswitha Von Gandersheim".
RUBIN VÁZQUEZ DE PARGA, Isabel, Universidad Complutense de Madrid: "La mujer y el poder en la literatura italiana, un ejemplo: Catalina II de Rusia en el "Poema Tartaro" de Gian Battista Casti".
SÁENZ HERRERO, Jorge, Universidad de la Rioja: "Cinco visiones femeninas de Penélope en la poesía española contemporánea".
SAGREDO SANTOS, Antonia, UNED: "La incorporación de la mujer en la política estadounidense de los años 30".
SÁNCHEZ BRAVO, Álvaro, Universidad de Sevilla: "Mujer y conservación de los bosques".
SÁNCHEZ CATENA, Ana María, Univesidad de Massachusetts-Amherst: "'¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?' La imagen de la mujer a través de algunas canciones de principios de los años 80 en España".
SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Mª Carmen, Universidad de Sevilla: "*Nanna*: Retrato verista de una 'mondina'".
SAVOIA, Stefania, Universidad de Palermo: "La dinámica del poder a través de la palabra en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela".
SCHIAFFINO, Irene, Universidad de Sevilla: "Mujeres y nuevos espacios públicos: Espacio real y espacio virtual".
SILVA ECHETO, Víctor, Universidades de Playa Ancha y ARCIS (Chile): "Las Ciudades invisibles: heterotopías, nomadismos y comunicación".
SOLER ARTEAGA, Mª Jesús, Universidad de Sevilla: "*Chicas solas*: Imagen social de la mujer en el proceso de comunicación".
TORRES CALZADA, KATIA, Universidad de Sevilla: "*La Prisonnière* : El harén de Hassan II según la mirada de Malika Oufkir y la pluma de Michèle FItoussi".
VENEZIANI, Sabrina, Universidad de Bari: "Alessandra Giliani: ¿Un falso de autor?".
ZAPLANA BEBIA, Beatriz, Universidad de Murcia: "El universo de lo doméstico: Criadas y brujas en la narrativa de José Donoso".

INTRODUCCION

REFLEXIONES SOBRE MUJER Y ESPACIO DESDE EL ESPACIO DE LA REFLEXIÓN CRÍTICA DE LAS MUJERES

José Manuel Estévez Saá
Universidad de Sevilla

La reflexión de la mujer en torno al espacio se detecta ya en los títulos de muchos de los trabajos punteros en la historia del feminismo. No en vano, títulos como *A Room of One's Own* de Virginia Woolf, *In Search of Our Mothers' Gardens* de Alice Walker, o *The Madwoman in the Attic* de Gilbert y Gubar, por citar tres ejemplos bien conocidos, nos incitan ya a detenernos en esta cuestión sobre la que nos han llamado la atención sus autoras.

En líneas generales, y sin restringirnos a cuestiones de espacio y género, el pensador Anthony Giddens, en *Central Problems in Social Theory, Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, ya había advertido de la pertinencia, para cualquier teoría social que se precie, de analizar y estudiar el espacio en relación con la conducta humana,

> Most forms of social theory have failed to take seriously enough not only the temporality of social conduct but also its spatial attributes [...] Neither time nor space have been incorporated into the centre of social theory; rather, they are ordinarily treated more as 'environments' in which social conduct is enacted [...] rather than as integral to its occurrence (201-10).

El espacio, por tanto, es reivindicado por Giddens como una categoría central e integral para el estudio de la conducta humana; el espacio en conjunción con el tiempo o la temporalidad.

En el caso concreto de las mujeres, el espacio adquiere una relevancia especial ya que se trata de una categoría que, ciertamente, ha determinado de forma muy especial su conducta y su ser social. Es más, ha sido muchas veces desde el espacio o los espacios que habitaron o a los que se les permitió el acceso, desde donde se han proyectado modelos de conducta y de identidad "típicamente" femeninos. Así, por poner dos ejemplos, "el ángel de la casa" o "la mujer loca en el ático" han tomado como punto de partida un espacio para asociar al mismo un modelo de feminidad positivo y negativo, respectivamente.

En las sociedades patriarcales – y hasta hace bien poco prácticamente todas las conocidas lo han sido –, a la mujer se la asociaba con y su presencia se restringía a la llamada esfera privada, concretamente a la esfera doméstica, a la casa y, dentro de ésta, especialmente, a ciertas habitaciones como la cocina, el dormitorio o la sala de estar. No podemos siquiera pensar en la casa en términos generales, pues la biblioteca, por ejemplo, se convertía en un lugar primordialmente masculino –no en vano muchos textos literarios aluden a las reuniones masculinas en la misma tras las comidas–; el ático,

se convertía en un reducto reservado a aquellas que no se amoldaban a los esquemas y modelos prefijados, y había que encerrar; y los pasadizos, subterráneos y bodegas en espacios amenazadores para aquellas que se aventuraban en los mismos –como nos ha mostrado reiteradamente la literatura gótica.

Teniendo en cuenta estos espacios "femeninos," podría sorprendernos la reivindicación de Virginia Woolf cuando afirmaba que "a woman must have money and a room of her own if she is going to write." Si la mujer ya tenía unos espacios en la casa, por qué Woolf pide para la aspirante a artista una habitación propia. Probablemente, sea pertinente tener en cuenta que la mayoría de los llamados espacios femeninos como "la cocina" o "el dormitorio" no lo eran tal. La cocina, por ejemplo, era y sigue siendo un espacio reservado a la mujer en calidad de trabajadora pero que es continuamente invadido y "disfrutado" por el resto de los miembros de la familia; y el dormitorio era, en realidad, el lugar reservado para el descanso y el placer del hombre. Woolf está, probablemente, reivindicando para la mujer un espacio privado semejante, por ejemplo, al despacho, tradicionalmente masculino, en el que la mujer pueda desarrollar su actividad creativa, libremente y alejada de las constantes molestias e interferencias de los restantes miembros de la casa.

Todas estas reflexiones podrían parecernos que hoy en día ya no tienen cabida, aunque la historia cotidiana de muchas mujeres demuestre lo contrario. Por ejemplo, es cierto que cada vez aparece más publicidad en los medios de comunicación en la que se muestra a mujeres en ámbitos de la esfera pública – calles, oficinas, centros sociales y culturales. Y también es verdad que muchos anuncios presentan a hombres en la cocina, o bañando a los niños, o adecentando el dormitorio. Sin embargo, el acceso de las mujeres a los espacios públicos no está exento de peligros para las mismas – la violencia y la discriminación, por ejemplo, les siguen acechando. Y en aquellos minutos publicitarios en los que se presenta a hombres en espacios tradicionalmente considerados "femeninos," se representa a unas figuras masculinas mayoritariamente ridiculizadas por su torpeza, su ignorancia o su sumisión – es decir, no se trata generalmente con naturalidad esta redistribución o desconstrucción de los espacios en términos de género.

Estas cuestiones sobre la relación entre los individuos y el espacio son especialmente pertinentes ya que, como ha reconocido Beatriz Colomina, "To be admitted is to be represented. And space is, after all, a form of representation" (i). Se trata, por tanto, de analizar el grado de admisión a determinados espacios a la vez que la representación que tiene lugar del hombre o la mujer en dichos espacios.

El presente volumen pretende convertirse en un *espacio* para la reflexión. Hoy en día ya no es posible hablar de Espacio, sino de espacios, pues se pueden entender éstos de forma muy diversa. Existen espacios geográficos, del mismo modo que existe el espacio público y el privado, el rural y el urbano, el liberador y el opresor, el espacio simbólico, el espacio de la creación, el espacio de la comunicación, el de la información, el espacio real y el figurado, el espacio virtual y el espiritual, etc. Pero existe también un espacio tan genérico como fundamental que es el espacio de la reflexión y para la reflexión.

También el espacio de la reflexión había sido principalmente y tradicionalmente copado por los hombres. El siglo XX, sin embargo, ha sido "ocupado" de forma

significativa por la reflexión feminista, o, mejor aún, de las mujeres.

Y fue Virginia Woolf quien, ya en el mencionado *A Room of One's Own,* explicitó los tres pasos que esa reflexión habría de dar. Woolf hablaba de la relación mujer-literatura, de la mujer y su espacio en la historia de la literatura, y mencionaba la pertinencia de analizar cómo era representada la mujer en la literatura, estudiar el tipo de ficción que la mujer había escrito, o la reflexión sobre la condición femenina.

Estas tres dimensiones, que Woolf aplica a la relación mujer-literatura, describen, en líneas generales el discurrir del pensamiento de la crítica feminista a lo largo del siglo XX. No en vano, en 1989, Elaine Showalter aseguraba en su artículo "A Criticism of Our Own," que la crítica feminista se había desarrollado en tres etapas sucesivas. La primera, que ella denomina "feminist critique" y que tiene lugar en los años setenta, tenía como objetivo fundamental el denunciar estereotipos misóginos y degradantes en textos escritos por autores varones como ilustran Kate Millett en su pionero *Sexual Politics* (1970), o Judith Fetterley en *The Resisting Reader.*

La segunda fase o "gynocritics" –que tiene lugar a mediados de los setenta– pretendía llevar a cabo una labor de arqueología literaria recuperando textos escritos por mujeres a lo largo de la historia que habían sido tradicionalmente ignorados por los críticos, con el fin de intentar establecer una tradición literaria propia que incidiese, por un lado, en géneros eminentemente femeninos como el diario, la autobiografía o la novela sentimental y, por otro lado, en la existencia de motivos e imágenes recurrentes. Aportaciones cruciales en esta segunda fase han sido estudios como *A Literature of Their Own, British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977) de la propia Showalter,[1] *Women's Fiction, A Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870* (1978) de Nina Baym o el ambicioso *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) de Susan Gubar y Sandra Gilbert.

La tercera fase, que Showalter llama "cultural criticism" y que florece en los años ochenta, es sin duda más compleja y valiosa, ya que plantea la elaboración de un discurso teórico propio que refleje la problemática relativa a cuestiones tan esenciales para la mujer como la relación existente entre lo natural y lo cultural o la experiencia de la maternidad. En esos años el feminismo anglosajón experimenta una enorme sacudida con la aportación de pensadoras francesas como Julia Kristeva, Hélène Cixous o Luce Irigaray. Sumamente influidas por conceptos del post-estructuralismo como el de "différance" de Derrida y, sobre todo, por "la fase imaginaria" de Jacques Lacan, estas autoras propugnan un feminismo más abstracto y menos empírico que preste atención a cuestiones como la formación del sujeto o la construcción del concepto de "lo femenino." Cixous llega a proponer desde una óptica lacaniana una "écriture féminine" transgresora que subvierta la lógica occidental, tal como ilustran no sólo textos de Marguerite Duras, sino también de autores varones como James Joyce. Aunque algunas de sus aportaciones poseen gran valor, el feminismo francés ha sido objeto de duras críticas por su tono excesivamente intelectual y elitista que ignora los problemas reales a los que han de enfrentarse diariamente millones de mujeres en todo el mundo.

De hecho, éste ha sido uno de los aspectos más controvertidos desde dentro de las propias filas del feminismo anglosajón, sobre todo en un país tan multicultural como Estados Unidos, donde desde un primer momento la nueva corriente crítica se centró de forma casi exclusiva en las experiencias de las mujeres blancas heterosexuales

de clase media-alta, ignorando casi por completo otras formas de opresión simultáneas como las de raza, clase u orientación sexual. Michael Ryan y Julie Rivkin apuntan con acierto que "only by questioning the status of the subject of feminism –"woman"– does a feminist criticism avoid replicating the masculinist cultural error of taking the dominant for the universal" (527).[2]

Por ello, al cabo de los años, el discurso feminista se ha ido enriqueciendo necesariamente conforme diversos grupos minoritarios también reivindicaban el derecho a hacer oír su voz. Sin duda, las primeras en denunciar los flagrantes silencios del feminismo dominante fueron críticas afroamericanas como Lillian Robinson, Barbara Smith o bell hooks, mientras que la novelista Alice Walker ha acuñado el término "womanism" para evitar usar uno tan tradicionalmente racialmente excluyente en su opinión como el de "feminism". Similares han sido las posturas adoptadas por Adrienne Rich desde la óptica lesbiana, Gayatri C. Spivak desde la postcolonial, Paula Jun Allen desde la nativo-americana o Trinh Min-ha desde la asiático-americana.

A las tres fases propuestas por Showalter se le podría añadir una cuarta, ya que desde finales de los años ochenta el feminismo ha establecido vínculos con corrientes afines como la crítica gay y la lesbiana, a raíz de lo cual surge una nueva disciplina de corte más amplio en la que tienen cabida todos los enfoques dedicados a explorar la identidad sexual y su desarrollo en el espacio social. Son los denominados "Gender Studies", que irrumpen con fuerza en la era del SIDA y que a principios de los noventa confluyen con una corriente más militante conocida como "Queer Theory". La nueva disciplina se mueve en un amplio ámbito de estudios en el que confluyen las ciencias humanas, sociales y culturales, y cuyo tema de discusión ya no es sólo la mujer, sino el papel de los géneros en la sociedad y la construcción de los binomios feminidad/masculinidad y heterosexualidad/homsexualidad. La corriente de los Estudios de Género es producto del desarrollo de las teorías post-estructuralistas en los años ochenta y es una de las más activas hoy en día.

El presente volumen incluye capítulos que pueden y deben considerarse representativos de cada uno de los anteriormente mencionados estadios que ha recorrido el pensamiento de las mujeres, y reúne trabajos que analizan la relación mujer espacio, incluyendo reflexiones sobre las posibilidades y dificultades con las que las mujeres se han encontrado para acceder a determinados espacios; estudios sobre las implicaciones sociales, culturales e ideológicas que se deducen de la representación de la mujer en determinados espacios; así como análisis de las reflexiones que las propias mujeres han llevado a cabo sobre su relación con el espacio en general, y con determinados espacios en particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELSEY, Catherine & Jane Moore, eds., *The Feminist Reader.* London & Houndmills, Macmillan, 1989.

BUTLER, J., *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity.* London, Routledge, 1990.

COLOMINA, Beatriz, ed., *Sexuality and Space.* Princeton, New Jersey, Princeton Architectural Press, 1992.

FRASER, N., *Unruly Practices, Power, Discourse and Gender in Contemporary Social*

Theory. Cambridge, Polity, 1989.
FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique.* New York, Norton, 1963.
GIDDENS, Anthony, *Central Problems in Social Theory*, *Action, Structure and Contradiction in Social Analysis.* Berkeley, University of California Press, 1979.
GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven, CT, Yale University Press, 1979.
GOODMAN, Lizbeth, ed. *Literature and Gender.* London, Routledge, 1996.
GREENE, Gayle & Coppélia Kahn, eds. *Changing Subjects, The Making of Feminist Literary Criticism.* London, Routledge, 1993.
HEKMAN, S., *Gender and Knowledge, Elements of a Postmodern Feminism.* Cambridge, Polity, 1990.
HUMM, Maggie, *Feminist Criticism, Women and Contemporary Critics.* Brighton, Harvester, 1986.
JACKSON, Stevie & Jackie Jones, eds., *Contemporary Feminist Theories.* Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.
JACOBUS, Mary, *Reading Woman, Essays in Feminist Criticism.* London, Routledge, 1986.
JOHNSON, Barbara, *A World of Difference.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.
KAUFFMAN, Linda, ed. *Gender and Theory, Dialogues on Feminist Criticism.* Oxford, Blackwell, 1989.
KOWALESKI-WALLACE, Elizabeth, ed., *Encyclopedia of Feminist Literary Theory.* New York & London, Garland, 1997.
MCNAY, L., *Foucault and Feminism, Power, Gender and the Self.* Cambridge, polity, 1992.
MEESE, Elizabeth & Alice Parker, *The Difference Within, Feminism and Critical Theory.* Philadelphia, John Benjamins, 1989.
MOI, Tori, *Sexual/Textual Politics, Feminist Literary Theory.* London, Methuen, 1985.
MORRIS, M., *The Pirate's Fiancêe, Feminism, Reading, Postmodernism.* London, Verso, 1988.
NICHOLSON, Linda J., *Feminism/Postmodernism.* New York & London, Routledge, 1990.
RUTHVEN, K. K., *Feminist Literary Studies, An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
SHOWALTER, Elaine, "A Criticism of Our Own, Autonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory". En Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl., eds., *Feminisms, An Anthology of Literary Theory and Criticism.* New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1997.
SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own, British Woman Novelists form Brontë to Lessing.* Princeton, Princeton University Press, 1977.
SHOWALTER, Elaine, ed. *New Feminist Criticism, Essays on Women, Literature and Theory.* New York, Pantheon, 1985.
THREADGOLD, Terry, *Feminist Poetics, Poesis, Performance, Histories.* London, Routledge, 1997.

TIETJENS MEYERS, Diana, ed., *Feminist Social Thought, A Reader.* New York, Routledge, 1997.
VIDAL, Carmen África, "Towards a Postmodern Feminism?" *Atlantis* XII.2 (1991), 83-93.
WALKER, Alice, *In Search of Our Mothers' Gardens. Womanist Prose.* London, The Women's Press, 2000.
WARHOL, Robyn R. & Diane Price Herndl., eds. *Feminisms, An Anthology of Literary Theory and Criticism.* New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1997.
WAUGH, Patricia, *Feminine Fictions, Revisiting the Postmodern.* London, Routledge, 1989.
WOODS, Gregory, *A History of Gay Literature, The Male Tradition.* New Haven, CT, Yale University Press, 1999.
WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own.* Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1945.

Notas

[1] Showalter distingue tres períodos en la novela inglesa escrita por mujeres, en la "feminine phase" (1840-1880) autoras como George Eliot o Elizabeth Gaskell asimilan una estética literaria masculina, que es rechazada en la "feminist phase" (1880-1920), mientras que en la "female phase" Rebeca West, Katherine Mansfield o Dorothy Richardson se propugnan una estética propia que refleje la experiencia de las mujeres.

[2] En Julie Rivkin & Michael Ryan, eds., *Literary Theory, An Anthology.* (Oxford, Blackwell, 1998).

LIBRO DE LA VIDA DE TERESA DE JESÚS: TERESA DE CEPEDA Y AHUMADA RECONSTRUIDA POR TERESA DE JESÚS

Isidoro Arén Janeiro
University of Massachusetts-Amherst

El *Libro de la vida* (1562) de Teresa de Cepeda y Ahumada presenta diferentes niveles de lectura y discursos. Por un lado, se tiene la lectura desde el punto de vista laico con un enfoque en el texto como producción cultural de una mujer del siglo XVI; y por otro lado el eclesiástico, que utiliza el discurso religioso para presentar la vida de una santa que sirve como ejemplo para futuras generaciones de mujeres que tomarán el hábito. En este estudio, se analizará la obra, considerada como autobiográfica, de Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, presentando algunos de los conflictos que aparecen en el texto a la hora de definir exactamente quién es ese "yo-teresiano." En principio hay que partir de dos aspectos importantes que condicionan su lectura: el primero es que Teresa fue forzada a escribir su autobiografía desde un espacio exterior, por tanto su espacio interior fue vulnerado; y el segundo que sus principales receptores son sus padres confesores, figuras masculinas que ejercen total control de cómo y qué debe Teresa de Jesús incluir en sus propias memorias. Se discutirá la dicotomía entre la reconstrucción del pasado de Teresa y cómo ésta se reconstruye desde el presente, redefiniéndose a sí misma ante a un mundo que rehúsa aceptar su posición como mujer. Finalmente, se estudiará la intencionalidad ulterior por parte de Teresa, que manipula su texto autobiográfico, su memoria, para poder exponer su visión del camino que debería de seguir el buen cristiano.

Al hablar de la vida de Teresa de Jesús hay que considerar desde qué punto de vista rescribe su biografía. Se puede comenzar desde un punto de vista histórico que solamente refleja su vida como la de cualquier otro personaje: Teresa de Cepeda y Ahumada, nacida en Ávila el día 28 de marzo de 1515, hija de Alonso Sánchez de Cepeda natural de Toledo, y de linaje converso; y de Beatriz de Ahumada, segunda esposa; monja de las Carmelitas Descalzas, escritora y fundadora de varios conventos y principal reformadora de las instituciones eclesiásticas, muere en 1582. O se puede rescribir con una perspectiva eclesiástica: Santa Teresa de Jesús nació bajo la gracia de Dios el día 28 de marzo de 1515 y a temprana edad comienza su camino hacia la santidad, fundando varios conventos y siendo fiel servidora de su Señor en la orden de las Carmelitas Descalzas en donde profesó desde una temprana edad su vocación religiosa y devoción hacia Dios; funda varios conventos en donde se recogen a mujeres devotas a la oración y a la salvación de las almas por medio de la oración, compone varios libros incluyendo su *Libro de la vida* (1562): obra autobiográfica que es considerada como modelo hagiográfico de una vida ejemplar, además de otras obras que sirven como guías espirituales para la salvación de nuestras almas. Muere nuestra teresa de Jesús en olor de santidad en el año 1582. Nuestra beata será canonizada en la ciudad pontificia del

Vaticano en la plaza de San Pedro en 1622. Ambas perspectivas presentan una visión de cómo el espacio exterior se apropia de la figura de Teresa de Jesús, cada cual con sus respectivos propósitos. No obstante, se tiene que tener en cuenta ese espacio interior, el cual queda encapsulado en sus memorias, que de una forma u otra tratan de darle sentido a una vida dedicada al servicio de la Iglesia, y además cómo ésta es vista desde el espacio exterior.

El texto autobiográfico, *Libro de la vida*, está dividido en cuatro partes donde se incorpora la biografía, pero también la enseñanza doctrinal. La primera parte, capítulos I al IX, es de carácter autobiográfico; del capítulo X al XXII de carácter expositivo y doctrinal; del XXIII al XXXIV se retoma el carácter autobiográfico, y la última del XXXVI al XL hace un resumen de las Gracias que Dios le concedió, tal como la construcción del convento de San José. La organización sugiere una manipulación del contenido en donde se puede ver claramente mediante la reconstrucción de su pasado un propósito consciente y subversivo. Este proceso "era común en la literatura del siglo XVI, uno podía dramatizar las muchas etapas del proceso de auto-definición" (El Saffar 1995: 189). Así podía mediante la reflexión, darle sentido a la vida y fatigas a las que se sometieron al sujeto. Teresa de Jesús trata este aspecto en los primeros capítulos, en los cuales pone énfasis en el discurso que domina el texto: uno de humildad y ruindad, tópicos que son un referente común en este de este tipo de narrativa hagiográfica.

El *Libro de la vida* es un texto que puede servir como punto de referencia para estudiarlo como el producto cultural de una época en la cual el sujeto femenino estaba relegado a cómo éste era percibido por el "otro," tanto en el ámbito externo como el interno. Es una producción de una España del siglo XVI que se embarca en una cruzada religiosa, estamos ante la era de la Contrarreforma. Durante este periodo, utilizando la terminología de Althusser, los "Aparatos Ideológicos del Estado" (A.I.E) funcionaron de forma que todo aspecto de la vida del sujeto debería de ser controlado. Tanto el espacio exterior del individuo como el interior tenían que estar en constante vigilancia. El propósito era erradicar cualquier pensamiento que contradijera o cuestionara la postura oficial de la Iglesia o del Estado. Mediante la confesión, que de por sí ya implica una forma de control, las masas de los fieles tienen que hacer un acto de autorreflexión ante una persona, un padre confesor, que determinará si su conducta es la correcta a seguir o no. La postura de la Iglesia es que las apariencias engañan: no todo lo que se ve es como uno cree. Lo exterior no es razón para que a una persona se le considere estar en el buen camino; son sus pensamientos los que determinan esto. En esencia, el padre confesor es quién interpreta para el fiel sus pensamientos íntimos. Pero, el problema surge cuando los individuos involucrados en este proceso tienen un conocimiento extenso acerca de los dogmas de la Iglesia, que es el caso de Teresa de Jesús. Es aún más grave cuando se trata de una mujer, a la que quieren silenciar.

Teresa de Jesús utiliza el espacio del texto para exponer su doctrina, sus ideas de carácter expositivo y doctrinal. Su finalidad es de presentar cómo ella piensa que debería ser vista por el otro, por los padres confesores, pero además por las futuras monjas que tomarán la lectura de su vida como modelo de inspiración. Expone una interpretación del camino que se debería de tomar para alcanzar la salvación. Esto sugiere que "lo que nació como un informe de consulta privada y se previó, desde fuera, desarrollar como tratado doctrinal, crece en forma de activa pedagogía mística, inserta

en lo autobiográfico" (García de la Concha 1978: 192-193).

La reconstrucción de su vida implica un intento por darle sentido a su presente, lo cual hace que Teresa de Jesús se percate de su lugar dentro del mundo que la rodea y por consiguiente de su individualidad: "Quiero ahora tomar adonde dejé de mi vida [...] Es otro libro nuevo de aquí adelante, digo otra vida nueva" (171). Teresa se encuentra a sí misma; finalmente expresa su auto-determinación y su individualidad, que nadie le puede negar. Su lucha, entre el mundo exterior y el interior, presenta un aspecto de la personalidad de Teresa de Jesús que demuestra que ésta era consciente de su individualidad. Su forma de comprender su actual situación, conformada por un mundo exterior hostil, que la silencia, provoca que ésta luche por definirse como sujeto autónomo, con voz femenina, la de una mujer que tiene una misión de canalizar las energías de futuras monjas según su visión, o interpretación de cómo esto debería de hacerse. Este aspecto no fue recibido con gran entusiasmo por parte de las autoridades de la Iglesia que la veían como un peligro.

Al obligar a Teresa de Jesús escribir acerca de su vida íntima, de las impresiones y acontecimientos que la rodean, ésta manipula su texto y su pasado para exponer un mensaje subversivo que sobrelleva el cuestionamiento, no sólo del mundo exterior que le dio formación - mediante una constante crítica de confesores y de hombres que no podían explicarle bien el camino que debía de tomar - sino de su propio mundo interior que está desgarrado entre ideas conflictivas. Teresa de Jesús no solamente cuestiona su yo y su interioridad, sino que la contrapone ante su exterioridad, poniéndola en una posición de poder. Al llegar a conseguir un balance entre los espacios que la condicionan, "es ella ahora, no ellos, quien pueden reclamar autenticidad, poder, el derecho a enseñar, hablar, escribir y fundar [conventos]. La transformación del yo no definido por el mundo social está aquí" (El Saffar 1995: 195).

Es al llegar a este punto de la re-evaluación de su vida cuando Teresa de Jesús le da una forma a su yo, y finalmente puede sentirse como un miembro de la sociedad con voz propia: como una persona que se ha actualizado. Así, enfrentándose a su pasado, no solamente justifica su presente postura controversial, sino su descendencia como miembro de una familia de conversos, condición que influye en su acercamiento a la composición de su obra. Teresa de Jesús es consciente de este pasado, y tiene que asegurarse de que lo que expone no la ponga en una situación que cuestione su fe católica, además de darle material a los detractores que la quieren silenciar.

El acto de escribir un texto con connotaciones autobiográficas, tal como el *Libro de la vida* de Teresa de Jesús, implica que hay un juego entre el punto de vista objetivo y subjetivo. Esto se debe a que el texto autobiográfico es, en esencia, una reconstrucción del pasado desde un presente, en donde el sujeto es consciente de los diferentes aspectos que escoge para darle sentido a su vida. El autobiógrafo escoge los elementos y trata de ser objetivo y de analizarlos desde un punto de vista imparcial, pero estos elementos son subjetivos, ya que éstos lo han formado. Además, el escritor de las memorias es consciente de que está ante un proyecto de reconstruir su pasado para que éste configure su situación actual, para que le dé significado a una vida, que por algún motivo ulterior cree que es necesario compartir. Cuando un sujeto se propone escribir su autobiografía, éste se fuerza a establecer una línea temporal que le permita conectar hechos que de una forma u otra lo han formado, que definen su presente. En esencia,

es un acto de autorreflexión, que por razones de índole personal se decide a compartir con una audiencia que puede, o no, tener interés en su lectura. Pero el problema surge cuando el acto de escribir las memorias tiene la finalidad de poner por escrito los sentimientos íntimos para el escrutinio de una autoridad que trata de controlar, no solamente el espacio exterior del individuo, sino ese espacio interior. Por obvias razones este espacio íntimo no está al alcance de los agentes que imponen forzosamente una forma restrictiva sobre cómo un individuo debe o no debe comportarse. La redacción de un texto autobiográfico sugiere que hay al mismo tiempo una subjetividad y objetividad por parte del sujeto, pero, esto no implica que su memoria represente fielmente los acontecimientos que recapitula, sino que el texto recoge recuerdos aislados que caen bajo una interpretación subjetiva. Esto es debido a que al entrar en juego la memoria, la autobiografía tiene que encontrar algún vinculo, un rastro con el pasado, de tal forma que uno pueda restablecer o ligar el presente con ese pasado perdido en el tiempo.

La autobiografía se tiene que apoyar en algún tipo de huella del pasado, un recuerdo; sin embargo, la memoria es, en último término, una historia – y, por lo tanto, un discurso – sobre la experiencia originaria, de modo que recuperar el pasado no es hipostasiar fundamentos firmes u orígenes absolutos, sino más bien, una interpretación de la experiencia anterior, que ni se puede separar del filtro de la experiencia posterior, ni se puede articular sin estructuras lingüísticas y narrativas. (Smith 1991: 96)

Lo que esto implica es que el texto autobiográfico está, hasta cierto punto, corrompido por la situación del sujeto en el presente. Éste se ve forzado a enmarcar su propia memoria dentro de un discurso y está en una posición que le permite navegar e interpretar su vida mediante un proceso que le sirve para re-autodefinirse a sí mismo. Sin embargo, en el caso de Teresa de Jesús, al tratar de definirse a sí misma, tiene que silenciarse, ya que es consciente de que su obra puede usarse en contra suya. Sus confesiones se conforman con lo que los padres confesores piensan que es el camino correcto de una mujer religiosa. Por consiguiente, la autora está manipulando su discurso para que sea aceptado por una audiencia de lectores que tienen la responsabilidad de interpretarlo, de forma que puedan determinar si su forma de vivir la experiencia religiosa está dentro de los límites establecidos por una sociedad contrarreformista.

En el *Libro de la Vida*, Teresa de Jesús presenta una postura de autorreflexión para darle sentido a su propia vida, como ella misma afirma:

Yo digo lo que ha pasado por mí, como me lo mandan, y si no fuere bien, romperálo a quien lo envió, que sabrá mejor entender lo que va mal que yo, a quien suplico por amor del Señor, lo que he dicho hasta aquí de mi ruin vida y pecados lo publiquen (desde ahora doy licencia, y a todos mis confesores, que así lo es a quien esto va). (94)

La autora sabe que sus memorias tienen que pasar el filtro de una audiencia que busca cualquier error para silenciar al sujeto. Pero Teresa de Jesús pone énfasis en el hecho de que lo que escribe son sus propias experiencias, y que no hace más de lo que le mandaron. Ella no está interpretándolas, ya que no comprende, o dice no entender, sus experiencias. Por tanto, deja que su vida sea interpretada por una audiencia que pueda a su vez interpretar su vida, así expresa varias veces la dificultosa tarea que le impusieron sus confesores:

Habré de aprovecharme de alguna comparación, aunque yo las quisiera excusar

por ser mujer y escribir simplemente lo que me mandan; mas este lenguaje de espíritu es tan malo de declarar a los que no saben las letras, como yo que abren de buscar algún modo, y podría ser las menos veces acierte a que venga bien la comparación: servirá de dar recreación a vuestra merced de ver tanta torpeza (98)

Teresa expone su lucha interna en donde trata de darle sentido a ese "yo" y las circunstancias históricas que la formaron. En varias ocasiones alude a esa inquietante relación entre ese mundo interior y exterior, que no comprende: "por ser los confesores tan poco letrados por una parte, y por otra ser yo tan ruin" (66). Teresa de Jesús menciona varias veces en el texto que la falta de conocimientos de algunos de sus confesores, que no pueden explicar o no podían comprender las experiencias que ésta les describía, le causaba que entrase en una crisis interior, ya que su visión, según estos "confesores tan poco letrados," no estaba en balance con los dogmas de la Iglesia. Por tanto, ella no era vista por el otro cómo ella pensaba, mujer piadosa con una misión divina, sino como otra de las muchas alumbradas que afirmaban haber tenido la misma experiencia que ella, lo cual le provocó una angustia espiritual.

Sin embargo, ésta escribe para que su vida sea aceptada por un "otro" que la complementa, ése "que sabrá mejor entender lo que va mal que yo" (94). Es decir, el propósito de Teresa de Jesús no es del todo presentar una narrativa de su vida tal como ella la viese oportuna, en contraste, por ejemplo con las *Confesiones* de San Agustín. El objetivo es poner por escrito las experiencias místicas, de su propia interioridad, para justificar su forma de ser: "aunque yo las quisiera excusar por ser mujer" (98). Teresa de Jesús presenta a un sujeto que trata de comprender su relación espiritual consigo misma y con las instituciones que cuestionan esta disposición. Por tanto, el texto teresiano expone una lucha entre el sujeto femenino que se ve forzado a exponer sus más íntimos pensamientos a una figura masculina, a sus padres confesores, jueces de su propia identidad. Pero, esto no implica que Teresa de Jesús no esté en control de su propia memoria; ésta encuentra una forma de evadir la censura que se le impone, y que se auto-impone. Ella es consciente de lo que dice y de cómo debe de decirlo para construir sus propias memorias. El lector del texto teresiano se encuentra ante una lucha interna: entre "Yo digo lo que ha pasado por mí" (94) y "como me lo mandan" (94). Es, en efecto, esta dicotomía la que caracteriza la obra teresiana: esta constante lucha entre ese espacio interior, reprimido, y el exterior, que lo reprime. En consecuencia, el problema al que se enfrenta Teresa de Jesús es decidir, como ya se ha sugerido, qué aspectos de su vida personal son importantes y cuáles no. Además, tenemos el punto de vista subjetivo que impide que uno pueda reconstruir su pasado porque su actual situación interfiere en la relación del yo-histórico. Se tienen que tener en cuenta estas implicaciones al iniciar la lectura del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús.

Esta lectura nos presenta una reconstrucción de una serie de acontecimientos que han marcado la vida de Teresa de Jesús. Para llevar esto a cabo, tiene que escoger un lenguaje que le permita negociar su interioridad con la exterioridad que la rodea. Tiene que forzarse a auto-interpretarse de tal forma, que lo que ella expone en sus memorias no sea razón para condenarla. Hay, entonces, una autocensura. Su constante autoinculpación es una forma de circundar la responsabilidad impuesta por el "otro," por los padres confesores, quienes tienen que interpretar esto como un acto de contrición. Se ve claramente la influencia de este discurso que utiliza para justificar o juzgar su

propio pasado: "Como yo comencé a entender" o "Fatígame ahora ver y pensar" (48). Aquí tenemos a una Teresa de Jesús que interpreta su pasado según los discursos que manejan en el presente. Más adelante se puede descubrir de nuevo esta interferencia del presente que ofrece unas observaciones interpretativas acerca de su vida, que de forma consciente utiliza para manipular el texto, al que le da un tono didáctico: "si yo hubiese de aconsejar, dijera a los padres que en esta edad tuviesen gran cuenta con las personas que tratan sus hijos, porque aquí está mucho mal, que se va nuestro natural antes a lo peor que a lo mejor" (51).

Además, Teresa de Jesús emplea facetas de su vida que adquieren un significado trascendental, al ser un texto que servirá como modelo para la formación de futuras monjas. Pese a que esta observación se hace *a posteriori*, ella era consciente del valor de su obra, ya que sabía que era influyente en el proceso de la reforma de las instituciones conventuales. La manipulación del discurso alude al hecho de que ésta tenía un objetivo, por tanto su propósito interfiere en cómo ésta rescribe su pasado, pero no su fe. El hecho de que Teresa de Jesús escribe porque lo requería por su padre confesor, o de que use ciertos discursos para cerciorarse de la recepción de su texto, no es incompatible con la idea de que su escritura le sirviese para su propio enriquecimiento espiritual (Weber 1990: 76). Es decir, este ejercicio le ayuda a comprender el curso de su vida, de darle sentido a las experiencias que necesitan un discurso para que ella se sienta actualizada.

Al ponerse a escribir acerca de ella misma, Teresa de Jesús se somete a cuestionar las complejas fuerzas culturales que le formaron. La dificultad no recae sólo en cómo buscar una definición del sujeto ante el espacio exterior que lo rodea, sino que se demanda una interpretación de su espacio interior que ha sido formado por ese otro. Esta coyuntura provoca un desgarramiento al percibir que hay una crisis entre cómo uno interpreta su vida interior y trata de complementarla con el espacio exterior. En el estudio de la vida de Teresa de Jesús, se pueden observar indicios de este estado de ambigüedad que activa el desconcierto interno provocado por el ejercicio de auto-análisis. El pasado propio se ha convertido en un espacio desconocido, la memoria solamente facilita recuerdos que requieren ser contextualizados. Sin embargo, el acto de darle sentido a su vida, de poner un marco a los recuerdos, es interpretativo, como Teresa de Jesús misma afirma: "a lo que ahora entiendo de mí" (94). Pero, es la perspectiva desde la que se lee esta memoria fragmentada la que completa el significado tanto para Teresa de Jesús, como autora; o para el lector que accede a este documento con un mayor conocimiento de las circunstancias históricas que dieron lugar a su formación.

Esa afirmación previa, "lo que ahora entiendo de mí" (94) capta esta idea: Teresa de Jesús se redefine bajo un nuevo conocimiento de su propia condición como sujeto femenino. Trata de encontrar una forma de ponerle la voz femenina a un proceso que involucra a todos los miembros de la sociedad y por mucho que no se quisiera aceptar el papel de la mujer como fuerza de cambio o de influencia, Teresa de Jesús es ese elemento subversivo que contradice esa postura oficial, que necesita el discurso femenino para llevar a cabo su política opresora. Es por esta misma razón que Teresa de Jesús es un elemento subversivo, porque su vida puede ser interpretada como un acto de autodeterminación, de clamar su lugar en la sociedad. De esta manera, rompe el orden establecido que tanto quieren salvaguardar.

Hay una exaltación de la individualidad tal como es característica en los místicos,

que era vista con desconfianza por el espacio exterior que trata de enmarcar a Teresa de Jesús dentro de su propio discurso oficial. Los aparatos ideológicos del Estado "sentían una cierta desconfianza hacia la mística porque podía ser origen de comportamientos excesivamente individualistas y antisociales" (Cremades y Turina 1989: 232). Debido a esta actitud hacia este grupo de religiosos, Teresa de Jesús tiene que cuidar cómo presenta sus pensamientos íntimos y su acercamiento a la religión constantemente cuestionado por los confesores que la trataban. Y es este aspecto lo que le preocupa, ya que la aceptación de su espacio interior está ligada a cómo el espacio exterior la define. Es decir, que su relación sea armoniosa y que sus posturas no entren en conflicto con los discursos establecidos por la Iglesia de la Contrarreforma son las premisas necesarias para poder llevar a cabo su propia voluntad como mujer. Por consiguiente, como ella misma afirma en su obra, ella no tiene miedo de que se le interprete incorrectamente, ya que ella sabe que sus acciones no rompen su relación con la Iglesia.

Sin embargo, en la lectura de su obra, aparecen rasgos que indican un choque entre lo que Teresa de Jesús quiere presentar al lector, su padre confesor, y cómo ella misma lo expone. Aunque el texto queda en manos de su confesor, Teresa de Jesús es consciente de lo que dice y de cómo debe expresarlo para poder tener control de su obra, y lucha con un mundo que está basado en una sociedad patriarcal. Hay que tener en cuenta que Teresa de Jesús era una persona culta; su capacidad intelectual sobrepasaba a algunos de los padres confesores, que por razones obvias, como la falta de comprender la experiencia mística, y temían tener cualquier contacto con ella. El temor de caer en disquisiciones teológicas que pudiesen ser interpretadas como una herejía causaba temor. Recordemos que Teresa de Jesús es producto de una época, la de la Contrarreforma. Por tanto, su condición y su afirmación de haber tenido varias experiencias místicas preocupan a sus confesores. Vive en una época en donde la Iglesia se embarca en una batalla para mantener unas posturas que son cuestionadas por los partidarios de la Reforma. Nos encontramos ante un Iglesia militante y la obsesión religiosa con la que se disciplina a la población provoca que durante la época que le toca vivir hubiese una alarmante cantidad de personas que clamaban haber tenido experiencias místicas, asunto que la Santa Inquisición no tomaba en vano y actuó sin recelo para frenar el histerismo de una población llevada al borde del fanatismo religioso. Lo que estas condiciones suponen es que nuestra autora tuvo que medir lo que incluía en sus memorias y cómo. Siempre sopesaba sobre ella la posibilidad de caer en un pecado, o peor, en las manos de los inquisidores: "La Madre Teresa redactó su biografía pensando en el tribunal de la Inquisición, que podría intervenir contra su conducta espiritual, frenar con su dictamen sus aspiraciones sobrenaturales, e incluso condenar sus prácticas de oración" (Llamas Martínez 1972: 228). Este aspecto apunta a esa construcción cuidadosa de un discurso religioso que define su vida, de tal forma que haya un balance entre los espacios que la definen.

La minúscula inspección de su confesor y de la Iglesia son obstáculos para documentar una autobiografía genuina, en donde se reportan las verdaderas impresiones que formaron al sujeto: Teresa de Jesús. Debido a esto, el dilema al que se enfrenta Teresa de Jesús es cómo presentarse: la mujer y miembros de las clases bajas, por definición sin recursos e inferiores, era uno en el que nadie quería encontrarse. En el rígido binarismo del yo y el otro que es la estructura que se impone desde el nacimiento del yo que se

concibe como una diferente entidad, compite por la posición del "Yo", por el derecho de ejercer la autonomía y clamar una propia autoridad, se convierte en una luchar por sobrevivir (El Saffar 1995: 189).

La obra autobiográfica de Teresa de Jesús presenta una trayectoria de su vida que es, en efecto, una segunda lectura de los acontecimientos que marcaron la vida. Estos son los que explican su actual condición. Pero, ésta obtiene un significado mediante la relación del espacio exterior y el interior. Ambos elementos constituyen el *Libro de la* vida. La relación que se establece es una de control y balance. Teresa de Jesús tiene que saber cómo exteriorizar sus experiencias, tanto al nivel religioso como al ideológico. Ella sabe que su confesión está siendo leída por varios receptores, quienes por propio interés quieren comprender su estado, su relación con Dios. Sabe que tiene que establecer una serie de discursos que la permitan "ser," pero para poder llevar esto a cabo, tiene que manipular los discursos exteriores de la Contrarreforma.

Teresa de Jesús era consciente de la labor que tenía entre manos, aunque varias veces se queja de no poder expresar sus ideas mediante la escritura. En consecuencia, en el "yo" que quería proyectar "la escritora, aún redactando su obra de manera discontinua y entre mil afanes, tiene un plan de la obra prefijado" (García de la Concha 1978: 195). Esto apunta a que su texto fue preconcebido por parte de Teresa de Jesús, y en consecuencia que exista una manipulación de su pasado para justificar o definir su presente.

La reconstrucción de su vida implica, como se ha mencionado anteriormente, un intento de darle sentido a su "yo-presente" que hace que Teresa de Jesús se percate de su lugar dentro del mundo que la rodea y por consiguiente de su individualidad: "Quiero ahora tomar adonde dejé de mi vida [...] Es otro libro nuevo de aquí adelante, digo otra vida nueva" (171). La reflexión en el espejo no es tan inquietante. Teresa se encuentra a sí misma y finalmente expresa una auto-determinación y una individualidad que nadie le puede negar. Su lucha entre un mundo exterior, que le ha servido para formar su mundo interior, presenta un aspecto de su personalidad que demuestra que ésta era consciente de su individualidad, que la diferencia del resto de la sociedad. Sus construcciones son conformadas por un mundo exterior hostil y que la silencia, forzándola a negar su individualidad.

Una vez que un individuo se percata de su identidad y de la realidad abrumadora que le rodea y que lo ha formado, de repente se encuentra en una posición de poder. Por fin puede usar el conocimiento que ha adquirido y que le da la fuerza suficiente para desafiar el mundo que lo subyuga. En el caso de Teresa de Jesús, tenemos a un sujeto a quien se le encarga la ardua labor de recopilar de forma autobiográfica su vida con la finalidad de que pueda servir de patrón para la formación y acondicionamiento de otras mujeres religiosas. Ésta inmediatamente utiliza la oportunidad, conscientemente, para atacar y cuestionar el mundo que la sometió a ser marginada y que le negó su individualidad. También, para exponer su propia interpretación acerca de cuestiones teológicas que le servirán para introducir reformas en las instituciones religiosas. El texto del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús después de su canonización en 1622 se convierte en un arma de doble filo: por un lado sirve para moldear y formar a las mujeres religiosas tanto en España como Hispanoamérica. Por el otro, sirve para quebrantar la hegemonía de una sociedad patriarcal que había silenciado a las mujeres, tomando en

sí connotaciones subversivas. A través de Teresa de Jesús, la mujer puede encontrar una bandera que reclama su individualidad y que demanda ser aceptada como sujeto femenino. El texto teresiano toma nuevas dimensiones. Lo que había comenzado como un mero ejercicio de confesión, toma una magnitud que trasciende a todos los niveles posibles. La autobiografía de Teresa de Jesús rompe las barreras que la silenciaron.

En conclusión, el proceso de escribir una autobiografía implica varios niveles de interpretación que presentan una ardua labor por parte del sujeto que toma la decisión de escribir su propia historia. En sí, esta tarea parece "simple" en comparación con otras formas de crear textos; sin embargo, el hecho de tener que examinarse a sí mismo implica que uno puede afirmar sin duda y decir: "Yo sé quién soy." Teresa se encuentra en una posición que le permite el lujo de manipular conscientemente su obra, y por lo tanto, por medio del discurso religioso presenta un desafío al mundo exterior que la ha formado. Esto es debido, como ya se ha analizado, a que al componer o exponer por escrito las experiencias propias del autobiógrafo, éste se da cuenta del lugar que ocupa en el mundo exterior que lo rodea y que de alguna manera lo ha formado. Al mismo tiempo se percata de quién es exactamente mediante una segunda lectura de su mundo interior, aunque ésta sea una reconstrucción de una memoria falsa, que no puede explicar totalmente los procesos de su formación. El resultado de encontrarse a sí mismo ante un texto que refleja la interioridad del sujeto, causa que éste adquiera una posición de poder, porque finalmente puede manipular a ese mundo exterior que lo margina. Teresa de Jesús ha reconstruido su vida utilizando un discurso religioso que le ayuda a dar sentido a la interioridad que la define y permitió que continuase su camino sin que el Santo Oficio interfiriese con sus ambiciones personales. La obra teresiana está escrita desde el punto de vista barroco, en donde el individuo - especialmente el individuo sin poder - empieza a cuestionar todo lo que le rodea. Esto promueve que el individuo comience a negociar las limitaciones sociales que lo han subyugado y trate de romper esas barreras que le impiden ejercer su "yo" y que lo relegan a esa otredad. Es durante el siglo XVI cuando el sujeto comienza a cuestionar la legitimidad de esas fuerzas hegemónicas y sus voces se empiezan a escuchar. Irónicamente, éste es un siglo que está marcado por la consciente política de controlar todos los aspectos de los sujetos, desde su forma de pensar política como religiosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHECA, F. y MORÁN J.M., *El Barroco*, Madrid, Istmo, 1989.

DE JESÚS, Santa Teresa, *Libro de la vida* (1562), Ed. Mancini, G., Madrid, Taurus, 1982.

EL SAFFAR, R., "The "I" of the Beholder: Self and Other in Some Golden Age Texts", *Cultural Authority in Golden Age Spain*, ed. M. Brownlee y H. S. Gumbrecht, Baltimore, John Hopkins University Press, 1995, pp. 178-205.

GARCÍA DE LA CONCHA, V., *El arte literario de literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978.

GUSDORF, G., "Condiciones y límites de la autobiografía", Trad. A. Loureiro, *La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*, Ed. Loureiro, A., Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 9-18.

LLAMAS MARTÍNEZ, E., *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición Española*, Burgos,

CSIC, 1972.
SMITH, S., "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", Trad. Lázaro, R., *La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*, Ed. Loureiro, A., Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 15-36.
WEBER A., *Teresa de Ávila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
WEINTRAUB, K. J., "Autobiografía y conciencia histórica." Trad. Ana M. Dotras. *La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*, Ed. LOUREIRO, A., Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 18-33.

CIUDADANAS COSMOPOLITAS FRANCESAS A COMIENZOS DEL SIGLO XX Y ESCENARIOS PÚBLICOS: TRAS LOS AVENTURADOS PASOS DE LIANE DE POUGY, MARINA BOUSQUET Y MARTHE FIEL EN LA CIUDAD.

José Luis Arráez Llobregat
Universidad de Alicante

La segregación del personaje femenino de la esfera pública es un hecho constatado en la literatura universal. Escritores y escritoras subordinados a los condicionamientos históricos utilizaron las voces femeninas para *embellecer* los dormitorios, los salones o las cocinas, emplearon, sin embargo, las voces masculinas para *edificar* los numerosos espacios públicos de la ciudad. Lo público y lo privado se transformaron en un parámetro estructural que organizaba la sociedad diferenciando los espacios masculinos de los espacios femeninos. El espacio público se convirtió en el espacio del reconocimiento donde los hombres desarrollaron las actividades socialmente más estimadas o reputadas, el espacio privado se relegó a las mujeres y consecuentemente a las actividades menos valoradas por la sociedad.

Durante años hemos convivido en un mundo de opuestos -ideado por Freud- donde el hombre y la mujer se diferenciaban en virtud de un conjunto de determinaciones situándolos en una relación de oposición dentro de la dicotomía masculino / femenino. En función de estos parámetros el *hombre público* era quien dignamente había sido aceptado por la sociedad y gozaba de su agradecimiento, por el contrario, la *mujer pública* era aquélla que deshonrosamente se exponía a la opinión pública desobedeciendo el código moral vigente. Mujeres públicas eran las cantantes, las actrices, las pintoras, las escritoras, las prostitutas… La mujer se convertía, por lo tanto, en *objeto* cuando salía sola de su casa: objeto de deseo, objeto de injurias, objeto de chismorreos, objeto de insultos. El hecho de ser una imagen femenina ocupando un espacio público atraía el morboso interés de la sociedad.

Nuestras ciudades, las de ayer y las de hoy, conservan el imperecedero recuerdo de personajes literarios femeninos presentes -o ausentes- en los diferentes espacios públicos urbanos. En las siguientes páginas rescataremos del olvido tres novelas de tres escritoras francesas de principios del siglo XX: *Idylle saphique* de Liane de Pougy[1], *Le Perroquet Vert* de Marthe Fiel[2] y *Quartier latin* de Marina Bousquet[3].

Hemos seleccionado tres relatos cuyas autoras presentan una actividad social e intelectual paralelas, del mismo modo, sus personajes femeninos al involucrarse en los espacios públicos parisinos o venecianos manifiestan entre sí cierta similitud. Con ello proyectamos un estudio coherente y homogéneo sobre los relatos de estas *salonières*[4] del París posterior a la Exposición Universal.

Liane de Pougy es una de las cortesanas más reputadas en el París de *La Belle Époque*. Finalizada su relación amorosa con la americana Natalie Barney Clifford se

casa en 1910 con el príncipe rumano Georges Thika. Al enviudar en 1943 toma los hábitos de la orden de Saint-Dominique bajo el nombre de Soeur Anne-Marie de la Pénitence, entregándose en cuerpo y alma a una existencia piadosa. Su producción poética y novelística, donde se conjugan el espíritu cosmopolita de una época con el de un estamento social concreto, mereció tan sólo un reconocimiento póstumo.

Liane de Pougy narra, en *Idylle saphique*, la enfermiza e intensa relación amorosa vivida durante el verano de 1899 entre la cortesana Flossie (Liane de Pougy) y la diletante Annhinne (Natalie Barney Clifford). En este relato autobiográfico París y Venecia se convierten en los decadentes escenarios de un amor sáfico salpicado de sensualidad y de dolor.

La historiadora, novelista y poeta francesa de origen rumano Marthe Fiel se convierte en Princesa Bibesco al contraer matrimonio en 1902 con el Príncipe Georges Valentin. Ciudadana del mundo, alterna sus viajes con la creación poética, novelesca e histórica. Culminará una brillante y prolífica carrera literaria[5] como miembro de la Real Academia Belga de la Lengua y de la Literatura Francesas.

Marthe Fiel recrea en *Le Perroquet vert* los vaivenes de una joven[6], perteneciente a una familia aristocrática rusa, exiliada en Francia tras la 1ª Guerra Mundial. Las desavenencias familiares y el desamor conyugal son los principales incitadores a un peregrinaje por varias ciudades europeas. Singular importancia adquiere su estancia en Venecia cuyos míticos decorados traslucen un alma atormentada metonimia de su propia vida.

El relato de Marina Bousquet[7] nos servirá de contrapunto en este análisis pues la trama nos aleja parcialmente del ambiente refinado de la Rive Gauche. Gracias a sus personajes entraremos en contacto con el ambiente universitario del París de la 3ª República.

Mimi -una amartelada estudiante universitaria parisina- y la Princesa Bolinski -una libertina cosmopolita- centran la atención del seductor Ralph O'Connor. A la primera le oculta su personalidad mientras pasean por las calles parisinas, a la segunda la exhibe en las truculentas calles de Montmartre o de Venecia.

Paris y Venecia son cómplices de las andanzas de los personajes femeninos presentados. *Idylle saphique*, *Le Perroquet Vert* y *Quartier latin* forman, por lo tanto, un interesante conjunto de narraciones cuyas protagonistas viven en París pero viajan hasta Venecia para restablecerse anímicamente de sus respectivos fracasos sentimentales.

Releeremos estas novelas mostrando cómo las deambulaciones de los personajes femeninos por los espacios públicos implican una experiencia diferente a la de los personajes masculinos. Pretendemos igualmente demostrar cómo el estatus social de los personajes femeninos articula la aprehensión del espacio público abordado poniendo de manifiesto las diferencias antropológicas existentes entre las mujeres

Utilizaremos el denominado *método antropológico-literario*[8] para cuya aplicación hemos considerado el texto literario no solamente como texto estético sino también como utensilio cultural. En base a ello, emplearemos la antropología cultural como medio de acceso a los relatos teniendo como fin investigar la esencia y el sentido de la mujer como sujeto de la cultura de la época.

Es conveniente anotar una primera observación al constatar una significativa paradoja entre la biografía de las escritoras y el comportamiento social de sus personajes

femeninos. Si Liane de Pougy, Marthe Fiel o Marina Bousquet destacan por sus agitadas vidas sociales[9], sus personajes femeninos no se prodigan por los numerosos espacios públicos urbanos. Resaltaremos la singularidad[10] de determinados escenarios públicos en *Idylle saphique* y en *Quartier latin* en función del estatus social de las protagonistas.

Iniciaremos este particular recorrido por la calle, vía que encamina al ciudadano/a hacia otros espacios públicos o privados de la ciudad. Recordaremos que la casa burguesa o aristocrática representa un «feudo» donde impera el poder masculino, una autoridad indiscutible e incuestionable. Por lo tanto, cuando una mujer accede a este espacio transitorio abandona el escenario doméstico, paradigma de sometimiento, amparo y protección para exponerse a la mirada y a la opinión pública. El Romanticismo francés conserva, gracias a Corinne, el elocuente testimonio de la mirada inquisitorial de una ciudad sobre una mujer caminando sola por sus calles. La célebre heroína de Madame de Staël fue de uno los primeros personajes femeninos en exponerse y enfrentarse a la mirada pública: «elle le crut [a su amante Oswald] dans un grand danger, et partit à l'instant à pied, traversant le *Corso* à l'heure où toute la ville s'y promène, et entrant dans la maison d'Oswald à la vue de presque toute la société de Rome»[11]. Este desafío como garante de la pasión amorosa alejará igualmente a Nhine y a su amiga Tesse de sus respectivos espacios privados parisinos, abocándolas a una desenfrenada huida por varias ciudades europeas.

Pero no todas las protagonistas acceden con la misma confianza y voluntad a la vida urbana pues la anónima protagonista de *Le Perroquet Vert* se desorienta en espacios públicos abiertos sin saber qué está ocurriendo ni cómo actuar. La retraída viajera prefiere los viales poco transitados y flanqueados por arbustos o arboledas donde descubre gracias a su imaginación el significado de la libertad, una condición desconocida debido a las continuas represiones maternas. Su inconsciente toma forma mientras circula por un camino estrecho y con obstáculos, camino figurativo anunciador del conjunto de dificultades y del poco margen de acción en la toma de sus propias decisiones en el futuro.

Caminando hacia la Iglesia de Saint-Martin, siempre en compañía de su doncella, la joven transfigurará las flores en ojos humanos: «les fleurs sont pour moi comme des yeux amis. Elles m'épient, me font signe, et j'échange avec elles de longs regards de connivence» (*PV*, 32). La muchacha no elige casualmente a sus interlocutores, pues, las flores simbolizan la fuerza y la alegría de la vida, unos valores desconocidos que fugazmente alientan su lúgubre existencia. Lejos de la incomprensión de casa, la adolescente se comunica visualmente con las margaritas en sus visitas a la ciudad[12], una ciudad visitada tan sólo excepcionalmente: «Ce genre de promenade nous était ordinairement défendu: on craignait pour nous les épidémies, la rougeole, la coqueluche, la scarlatine, et pis encore, la gaieté contagieuse des rues» (*PV*, 49). B. Caine y G. Sluga señalan cómo a finales del siglo XIX se difundió la idea entre la aristocracia afincada en el extrarradio de que las ciudades y la vida urbana contribuían al desarrollo de determinadas enfermedades e inestabilidades emocionales como la agorafobia (Caine & Sluga 2000: 147), enfermedad que se declara en la protagonista en el centro de la Plaza de San Marcos.

Marthe Fiel, como Lucie Delarue-Mardrus, recurre frecuentemente a la escenificación de estereotipos de mujeres enfermizas y débiles en sus relatos para

justificar su osado intrusismo en una actividad que le estaba vetada. De este modo, las escritoras no rompían los moldes de la educación decimonónica de sus lectoras y sus protagonistas se mostraban fieles a la imagen que de ellas esperaban sus lectoras.

Esta algarabía atemoriza igualmente a Mimi en *Quartier Latin*, quien no halla mejor amparo para salir a la calle que el brazo del apuesto Ralph: «Mimi, un peu grisée par tout ce bruit […] se serrait contre Ralph, peut-être un peu plus que les remous de la foule ne l'y obligeaient, mais elle y trouvait un tel plaisir » (*IS*, 36). La situación es de nuevo paradójica pues la protagonista, una joven estudiante universitaria, contrarresta su inseguridad amparándose en el brazo de su compañero. Señalaremos que para la mujer de comienzos del XX salir a la calle con acompañantes o doncellas era una forma de exhibir su respetabilidad, de otro modo asumían el riesgo de mostrarse sexualmente disponibles a los hombres.

Ahora bien, no todas las mujeres de esta novela son igualmente inseguras o apocadas, la fugaz aparición de una exuberante mujer atravesando la calle nos presenta una realidad diferente. Esta efímera silueta, captada por la mirada de Ralph durante un breve instante, recuerda vagamente al emblemático prototipo femenino inmortalizado por Baudelaire en « À une Passante »[13]. Por sus características especiales, esta dama causa un golpe de efecto en Ralph cuando emerge de entre la multitud. Loute se ofrece a los viandantes en un instante gracias a su aspecto y a su modo de actuar, sin embargo, a diferencia de la desconocida e enigmática transeúnte del soneto baudeleriano, esta «passante » es Loute, la afamada primera estrella de *Les Folies-Parisiennes*. Su provocadora feminidad afianzada sobre un paso firme y seguro no precisa de protección alguna para abordar el espacio público. Acostumbrada a exhibirse en público desde los entarimados, para Loute los escenarios no parecen distinguirse de las calles donde cada viandante con su particular guión de vida actúa expuesto a la mirada de otros viandantes. Teniendo en cuenta la mala reputación de este tipo de artistas a comienzos de siglo, es muy significativo que la escritora haya elegido a una «vedette » para desafiar la opinión pública exponiéndola sola en la calle.

¿Cómo inmiscuirse, pues, en la sociedad sin levantar sospechas? Si George Sand, la marquesa de Belbeuf o Radcliffe Hall optaron por el travestismo para deambular anónimamente por la ciudad, Nhine y Tesse se disfrazan de obreras para pasear libremente por la ciudad y visitar aquellos lugares públicos reservados por los hombres a los hombres: «prenons l'âme de deux petites ouvrières en balade. Mets un collet, ton vieux beige, un canotier aussi » (*IS*, 214-215). La «vedette des Folies-Bergères » y su confidente, hastiadas del protocolo que rige sus rutinarias y pomposas vidas, deciden distraerse alternando con la sociedad de masas de la ciudad. La elección de la indumentaria es igualmente significativa pues a diferencia de las burguesas o aristócratas, las trabajadoras o proletarias pueden salir solas a la calle al entenderse que van o vienen del trabajo.

Curiosamente, Liane de Pougy elige a dos mujeres de similar reputación a la de Loute para flanquear solas las calles de la ciudad. Loute y Nhine son conscientes de que el único modelo de independencia y de éxito vigentes es el masculino, por consiguiente, hallan la libertad adoptando un comportamiento masculino. B.S. Anderson y J.P. Zinsser indican que la libertad sólo era posible si se actuaba como un hombre rompiendo las convenciones sobre la feminidad (Anderson & Zinsser 1991: 196). *La Garçonne*

publicado en 1922 por Victor Margueritte es otro significativo ejemplo literario sobre la masculinización de la protagonista femenina para la consecución de la libertad.

La fiesta universitaria a la que acuden Mimi y sus compañeros tiene lugar en un concurrido local denominado «La Chope de la Sorbonne » adonde acude la juventud parisina. La convocatoria incluye el siguiente requisito: «*Le travesti est de rigueur* ». De nuevo nos encontramos con un espacio público y con el deseo de escapar del rigor de las costumbres mediante el disfraz. Las máscaras y los disfraces permiten una informalidad y un fingimiento que una reunión más convencional no permitirían.

Podemos concluir este apartado señalando que el disfraz constituye un desdoblamiento psíquico mediante el cual ha sido posible la transformación en ese «otro» para acceder a unos espacios públicos vedados debido a su estatus social. Este «otro-yo» les permite contactar con el estereotipo femenino que no son, pero que anhelan ser, para así poder reconocer su propia identidad, aunque tan sólo sea por un momento. La adopción de este «otro-yo» supone, por lo tanto, el reconocimiento de un vacío interior, la búsqueda de ese «otro» para rellenarlo, y especialmente la materialización de la lucha de estas mujeres por sobrevivir en un mundo masculino dominante.

Las calles son vías de acceso a edificios públicos como las iglesias. Los edificios religiosos eran algunos de los espacios públicos comunes adonde las mujeres tenían acceso sin ningún tipo de impedimento, su determinación religiosa justifica lógicamente esta permisividad. No obstante, las tres mujeres de *Le Perroquet vert* y de *Idylle saphique* encuentran una finalidad alternativa en el edificio religioso. Para la protagonista de *Le Perroquet vert* la iglesia no es un edificio destinado a la oración: « je ne priais pas, je faisais seulement semblant de prier » (*PV*, 83). Si la Iglesia representa para la comunidad cristiana la Madre (Chevalier & Gheebrant 1991: 589), la joven encuentra en la iglesia de Saint-Martin el amparo simbólico de una madre biológica que nunca se ocupó de ella. Fuera del ámbito doméstico, la soledad y el silencio que presiden el lugar le permiten de nuevo transfigurar en flores las pétreas o marmóreas estatuas de la iglesia: « À leur propos je me livrais à des associations d'idées qui, presque toutes, se rapportaient au monde végétal. Victoria m'apparaissait comme un gigantesque nénuphar du Tchad, dans lequel un enfant pouvait naviguer assis [...]» (*PV*, 80).

No obstante, el escenario que mayor influjo ejerce sobre su estado emocional es un pequeño cementerio adosado a la iglesia. En este ambiente gótico la joven halla no sólo la paz y la protección que requiere su atormentada existencia sino un espacio de privacidad ajeno a cualquier otro ser vivo: « Dans ce lieu de repos préparé par des personnes uniquement occuppées à disparaître, je viens prendre, un jour par semaine, une leçon d'indifférence dont je me souviendrai toute ma vie» (*PV*, 84). El cementerio es un espacio público común, no obstante, la protagonista descubre en esta ciudad de los muertos el reposo espiritual[14] que su hastiada existencia precisa en el mundo de los vivos. La quietud de este inalienable espacio emana de la indiferencia percibida en el tétrico escenario: nada puede conmoverla, nadie puede turbarla, la única presencia real y efectiva es la suya. Como en otras secuencias, la agorafóbica protagonista rehuye de la sociedad -una sociedad que contradictoriamente tanto estimó la escritora- para refugiarse en un espacio público muy peculiar, ya que si desde el espacio exterior generalmente la joven acecha la muerte, desde el cementerio convive con ella.

Huyendo también de la sociedad, Nhine en su carnavalesco peregrinaje por

la ciudad entra « dans une petite église, en une atmosphère malsaine de moisissure et d'eau bénite [...] » (*IS*, 74). Nos encontramos en un escenario diferente pero advertimos la misma actitud pagana e irreverente, la misma soledad e indiferencia. Las transfiguraciones son en este caso humanas ya que Nhine imagina las afligidas lamentaciones del crucifijo del altar mayor. Ese Cristo, atormentado por el macabro legado que dejó sobre la tierra, desciende de la cruz para acercarse a la cortesana, como en otro tiempo lo hiciera con María Magdalena, la prostituta arrepentida. A propósito de iglesias, cortesanas e intempestivas visitas, Elisabeth Ravoux-Rallo nos recuerda que las cortesanas no tenían derecho a acudir a la iglesia a las horas de mayor afluencia para no distraer a los hombres en sus oraciones y no ser motivo de escándalo (Ravoux-Rallo 2001: 37). Tal vez por este motivo la cortesana y su amiga entran en la iglesia a esas intempestivas horas a las que precisamente no acuden las mujeres « decentes ». Para las protagonistas de *Le Perroquet* Vert e *Idylle Saphique* la iglesia no representa el templo de la fe cristiana donde se expresa el rito, sino un lugar de recogimiento y de meditación sobre sus propias vidas y sobre su futuro, tras visitarlas refuerzan su personalidad acrecentando las posibilidades de éxito en sus respectivas vidas.

Aunque la moral *fin de siècle* es un aliciente para exhibirse en los escenarios públicos de la ciudad, Nhine y su amante Flossie rehuyen los bulliciosos escenarios urbanos guareciéndose en los bosques cercanos a la ciudad: « Alanguies et lassées, elles rêvaient en silence, perdues en une très douce sensation de paix; la notion de toute chose avait disparue » (*IS*, 62). Las « amazonas » descubren el auténtico significado de sus amores alejadas de la mirada social, y amparadas por el anonimato que les brinda el lugar. Una y otra carecen de familia directa por ello se hallan tan relajadas en este espacio amistoso símbolo del ambiente familiar o del entorno de amigos íntimos.

Las emociones experimentadas en el parque de Saint-Cloud son, sin embargo, distintas a las del bosque de Boulogne. La protección encontrada en la naturaleza salvaje es diferente a la que descubren en la naturaleza domesticada del parque: « ces grands arbres sans feuilles m'attristent, ils sont comme des spectres énormes aux membres calcinés et bizarrement allongés..., ces tapis de mousse me semblent des tombeaux» (*IS*, 72). Para Leon Deneb, el jardín es la vegetación domesticada por medio de la cual el hombre se apropia de su armónica naturaleza sin saber exactamente si al hacerlo se identifica con ella o pone al descubierto sus ensoñaciones (Deneb 2001: 79). Identificadas o descubiertas, Nhine y Flossie huyen despavoridas de esta naturaleza deformada y sofisticada cuando se enfrentan a su propia realidad.

Liane de Pougy encuadra igualmente los debates de estas jóvenes enamoradas en en el salón del *hôtel* de Nhine, situado en un exclusivo barrio parisino. El « boudoir », exclusivo escenario femenino dedicado al debate y al recibimiento, es considerado un espacio público integrado en la esfera doméstica. Desde su creación oficial en el siglo XVII por la Marquesa de Rambouillet[15], el salón es un destacado espacio controlado por la mujer destinado al encuentro con la élite social y artística contemporánea. Para B.S. Anderson y J.P. Zinsser el salón hasta bien entrado el siglo XX garantizaba a las mujeres privilegiadas una vida propia más allá del ámbito doméstico (Anderson & Zinsser: 1991: 152). De hecho, nuestras rapsodas convierten el salón en el decorado ideal donde aplicarse en conversaciones morales y galantes sobre el amor sáfico. La intensa actividad social desarrollada por Nhine, Flossie o Tesse en el salón, despoja al

salón de su identidad primitiva, desde este preciso momento lo público se transforma en una extensión de lo privado, y en definitiva en una prolongación de la vida reclusiva de las mujeres burguesas o aristocráticas en sus hogares.

Nhine, siempre acompañada de Tesse, da un radical vuelco a su comportamiento social tras romper con Flossie. Los escenarios públicos naturales son sustituidos por los escenarios públicos de la sociedad de masas de la ciudad. La cortesana y su amiga se disfrazan como proletarias con el fin de inmiscuirse anónimamente en los bulliciosos barrios parisinos, verdaderos centros de convivencia urbana. El disfraz y el cambio de identidad son determinantes. En un café o en restaurante, desprovistas de sus elegantes vestidos y aderezos, perciben una realidad distinta a la exhalada por la acaudalada sociedad aristocrática: « L'ouvrier, l'homme du peuple a le goût sincère, naturel, tu auras beau te pavaner en des atours tapageurs et somptueux, si tu es laide, peinte, diforme, ils te crieront spontanément: «Qué geule !... Va donc eh ! guenon, trumeau, chameau !...» alors que le prince de X... ou le comte de Z... s'inclineront très bas devant la Hideur veinarde d'un luxe royalement payé» (*IS*, 219). El lujo y los falsos elogios son propios de la vida cortesana donde las atenciones, el respeto y el afecto no son graciosas concesiones sino tributo y servidumbre.

Un elemento importante en la calle es el balcón, espacio abierto situado entre lo público y lo doméstico. Desde esta estratégica atalaya la mirada es en ocasiones un mero registro de la realidad circundante; en otras, sin embargo, esta mirada contemplativa y admirativa descubre con ayuda de la imaginación y de la poesía todos los signos inscritos en la calle. Maurice Blanchot en su ensayo *El espacio literario* alegaba a propósito de la mirada: «ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro » (Blanchot 1964: 25). La *voyeuse* Nhine, desde su privilegiada posición, aprecia la verdad que le rodea sin inmiscuirse en ella, inquiere y averigua sin involucrarse en lo acaecido en las calles circundantes.

Quartier latin es también la novela con mayor libertad en el acceso de un personaje femenino a los escenarios públicos de la ciudad, destacaremos de nuevo el carácter libertino de la Princesa Bolinsky. En ese primer escenario público descubrimos una sala de fiestas donde se celebra un concurrido baile de disfraces donde la dama acude disfrazada de Salomé. Evidentemente la escritora no ha elegido al azar ese disfraz, bien acorde con su personalidad, pues la Princesa Bolinski posee una gran capacidad de concentración, de perseverancia y una ingeniosa habilidad para influenciar psicológicamente a Ralph. El baile convocado por jóvenes estudiantes universitarios disfrazados de ingenuos personajes románticos atrae a la aristócrata libertina quien oculta su identidad, pero no sus intenciones, mediante la pública exhibición de su feminidad: «Le parfum violent et inconnu qui s'exalait de cette femme s'ajoutait au trouble qu'il éprouvait devant ses poses lascives et sa chair entrevue » (*QL*, 49). El ambiente bohemio y estudiantil de la fiesta estimula a la libertina princesa en su juego de seducciones. El mero hecho de entrar en un medio desconocido aumenta las dificultades de seducción incrementando paralelamente sus deseos y fantasías. El anonimato y el atrevimiento de ese ambiente carnavalesco son diferentes al encorsetado ambiente aristocrático donde los únicos embozos y máscaras permitidos proceden de los dictámenes de la moda.

Un segundo e inesperado encuentro con Ralph tiene lugar en un elegante

restaurante frecuentado por el matrimonio Bolinsky. Expuesta a la opinión pública, pero indiferente a la presencia de su marido, la princesa prosigue con las insinuaciones y provocaciones, adoptando esta vez una postura galante basada fundamentalmente en el juego de miradas y sonrisas. El escenario precisa que la intriga amorosa altere su descarado estilo retador. El tipo de escenario determina la postura de la cabeza o la manera de moverse en un concurrido espacio público acotado donde la seducción deviene un divertimento licencioso.

Un tercer y último encuentro tiene lugar en el Lido de Venecia, sofisticada estación balnearia, y lugar de exhibición para los aristócratas venidos de toda Europa: «Luxe, beauté, saveur des mets, tout ce que permet extérioriser la fortune s'étalait au bord de la piscine » (*QL*, 176). Escenario elitista, el Lido es una parcela que favorece las actividades comerciales de los hombres y excluye parcialmente a las mujeres relegándolas sólo a las relaciones sociales.

En líneas generales, aunque Liane de Pougy señala al inicio de la novela la frenética actividad urbana de Nhine («course, essayages, restaurant à la mode, boutiques ») no se detiene en la descripción de estas actividades fuera de la casa. La americana Flossie expone a Nhine su asombro por el poco acceso de la mujer francesa a los espacios públicos, indicándole a su vez el remedio: « Chez nous, en Amérique, *don't you know, darling*, les jeunes filles ont une grande liberté…, je sors avec mon fiancé, nous allons voir les musées, les courses, *for shopping*, dans les théâtres aussi, partout en fin où une jeune fille peut aller » (*IS*, 43). Flossie se refiere a la conveniencia de tener un novio, una relación « blanca » que garantice la salida del hogar y el entrometimiento en los lugares públicos propios del sexo masculino.

El consejo de Flossie es igualmente interesante pues nos permite conocer otros espacios públicos más allá de los restaurantes. Especial importancia tienen las tiendas que empiezan a inundar las grandes avenidas de las ciudades norteamericanas. Recordaremos que los grandes almacenes supusieron un gran aliciente que favoreció las salidas en solitario de las mujeres. Los grandes almacenes permitieron a las mujeres descubrieran un espacio público en el que desenvolverse sin maridos, ni doncellas, un lugar donde actuar con libertad sin ser objeto de críticas.

Venecia ha sido únicamente el punto de partida en esta investigación pues las novelas han permitido dar cuenta de una realidad: la ciudad y la mujer cosmopolita, la mujer cosmopolita y sus escenarios públicos. Como ha podido observarse a lo largo de la exposición, las novelas no muestran el clima feminista a comienzos del siglo XX, época donde las mujeres buscaron un espacio más amplio de pensamiento y de actividad. Estas novelistas hablan de sí mismas cuando conforman sus propios personajes femeninos, su estatus social es determinante en la configuración de los personajes y de las tramas que las envuelven; en este sentido hemos advertido en Liane de Pougy, en Marthe Fiel y en Marina Bousquet una anacrónica exaltación de los sentimientos con evidentes pinceladas decimonónicas.

El *spleen* que continuamente aqueja a la protagonista de *Le Perroquet Vert* sobrecarga la novela de emoción e individualismo limitando la movilidad de su protagonista por los espacios públicos. Esta situación es el reflejo de la situación de inferioridad a la que se veía postergada la mujer agravándose con eventuales estados enfermizos o depresivos. Aquejada por este cuadro clínico y psíquico es evidente que la

escritora no se haya mostrado proclive a situarla en lugares públicos concurridos que la aniquilarían definitivamente.

Idylle saphique y *Quartier latin* ofrecen una visión diferente del amor caracterizada por una mayor libertad en las emociones, una denodada espontaneidad y una emprendedora fuerza vital que lógicamente precisan unos escenarios diferentes en armonía con los osados propósitos amatorios de sus personajes. El salón, la calle, el parque, el bosque, la iglesia o el restaurante constituyen, en efecto, espacios públicos donde se ubican estos audaces amores, no obstante, hemos constatado un acusado recato en la escenografía ya que las historias se desenvuelven en ambientes sociales y familiares conocidos por sus autoras. Ello tal vez explicaría esa ausencia de espacios públicos donde el poder y el saber se gestan como las bibliotecas, las universidades, las tribunas políticas, etc., ambientes que por desconocimiento de las autoras no se incluyen en sus relatos.

Idylle saphique, novela transgresora reflejo de la decadente moralidad de una época, ambienta efímeramente a sus personajes femeninos en cafés o tabernas pero tan sólo para ejercer una crítica sobre el sórdido ambiente de los lugares y de su clientela masculina.

Las novelas ofrecen al lector una visión parcial de la realidad, los decorados carecen de perspectiva privando al texto de un realismo que las escritoras arrinconan entre bambalinas. Es evidente que con el transcurso de los años la mujer parisina va ocupando un lugar en los espacios públicos especialmente en el plano político y literario. No obstante, esta transformación, como se ha demostrado en el artículo, no es perceptible en todas las esferas públicas. Hemos podido constatar que estas novelas son tan sólo en parte el reflejo de sus creadoras pues los estudios históricos y sociales sobre esta época nos muestran a mujeres pertenecientes a este estatus social mucho más involucradas en las distintas esferas públicas de lo que están sus personajes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, B. S. y ZINSSER, J. P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, Vol. II, Barcelona, Editorial Crítica, 1991.

ANTOLINI, A. et BONELLO, Y.-H., *Les villes du désir*, Paris, Galilée, 1994.

BACHELARD, G., *Poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

BISQUERT, A., "La ciudad como lugar y lugar de la mujer", en *Ciudad y mujer. Actas del curso: urbanismo y mujer. Nuevas visiones del espacio público*, Madrid, Consejo Superior de Colegios de Madrid, 1996, p. 172.

BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Barcelona, Paidos, 1964.

BOUSQUET, M., *Quartier latin* de Marina Bousquet Paris, Éditions Cosmopolitas, 1929.

BRITTO GARCÍA, L., «La ciudad como escritura», *Quimera*, 176, 1999, pp. 50-57.

CAINE, B., y SLUGA, G., *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1780 a 1920*, Madrid, Narcea Ediciones, 2000.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder 1991.

DENEB, L., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

FIEL, M., *Le Perroquet Vert*, Paris, Bernard Grasset (1924). Otras ediciones de la época

son: Paris, Arthème Fayard et Cie, 1928; Paris, Éditions Jeanne Walter, 1929; Paris, Bernard Grasset, 1950.
GODO, E., *La légende de Venise. Barrès et la tentation de l'écriture*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Planeta Agostini, 1984.
POUGYLiane de, *Idylle saphique*, Paris, La Plume, 1901. Es la única novela reeditada en la actualidad: Paris, Alteredit, 2003.
RAYOUX-RALLO, E., *Las mujeres en la Venecia del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Complutense, 2001.
STAËL, M. de , *Corinne ou l'Italie*, 1807, edición de Simone Balayé para Paris, Gallimard, coll. «Folio Classique», 1985.
TIBERT, M.: *La ville*, Paris, Hachette,1973,.

Notas

[1] Paris, La Plume, 1901. Es la única novela reeditada en la actualidad: Paris, Alteredit, 2003. Las citas reenvían a esta edición. En lo sucesivo para referirnos a esta obra en el corpus del texto utilizaremos las siglas *IS* seguidas de la(s) página(s).

[2] Paris, Bernard Grasset, 1924 (las citas reenvían a esta edición). Otras ediciones de la época son: Paris, Arthème Fayard et Cie, 1928; Paris, Éditions Jeanne Walter, 1929; Paris, Bernard Grasset, 1950. En lo sucesivo para referirnos a esta obra en el corpus del texto utilizaremos las siglas *PV* seguidas de la(s) página(s).

[3] Paris, Éditions Cosmopolitas, 1929. En lo sucesivo para referirnos a esta obra en el corpus del texto utilizaremos las siglas *QL* seguidas de la(s) página(s).

[4] Liane de Pougy fue una asidua contertulia al salón «Les Amazones» dirigido por su amante, la norteamericana Natalie Barney Clifford. Marthe Fiel presidió un salón en Île de Saint-Louis (45, Quai de Bourbon).

[5] Fue galardonada con varios premios literarios: *Les Huit Paradis* premiado en 1903 por la Académie Française. Posteriormente recibió el Prix Beaumarchais y el Prix Sévigné.

[6] Es un relato autodiegético salpicado de nombres y apellidos rusos o ingleses. No obstante, ni la autora, ni los personajes mencionan su nombre; las personas gramaticales "je » - "tu » - "elle » son la máscara bajo la cual se conserva el anonimato y se incita a la identificación entre la escritora y la narradora.

[7] Lamentablemente poseemos muy poca información sobre esta novelista.

[8] *Cf.* Carmen Escobedo de Tapia, "Para un discurso literario femenino: percepción verbal y no verbal de la ciudad de M.R. Anand y A. Desai", *Estudios de la mujer en el ámbito de los países de habla inglesa*, 1, 1994, p.133.

[9] Liane de Pougy reúne entorno a sí a intelectuales como Jean Cocteau, Max Jacob, Marcel Proust, Colette o Reinaldo Hahn. Marthe Fiel fue solicitada entre otros por Marcel Proust, Paul Claudel, Gérard de Nerval, Georges Clémenceau, Léon Bloy, Paul Valéry, Henri de Jouvenel, Max Jacob o François Mauriac.

[10]La propia Corinne indica que gracias a su edad y sus talentos (pintora y música) goza de un estatus y de unas consideraciones diferentes.

[11]Staël, Madame de, *Corinne ou l'Italie* 1807, edición de Simone Balayé para Paris, Gallimard, coll. «Folio Classique», Livre VIII, Ier chapitre, 1985, p. 206.

[12] Según la tradición floral, cada flor representa una sensación distinta. En este caso la *margarita* representa el *pensamiento*; se trata precisamente de una facultad que la protagonista desarrolla gracias a su contacto con la naturaleza.

[13] Se publicó por primera vez en 1860 en la revista *L'Article* y en 1861 en la segunda edición de *Les Fleurs du Mal*: *À UNE PASSANTE* La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair… puis la nuit ! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?// Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! peut-être ! / Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

[14] El significado de «Cementerio» en griego literalmente es «reposo».

[15] Podríamos incluso remontarnos al siglo XVI si considerásemos las reuniones intelectuales de Louise Labé.

MUJERES EN EL ESPACIO DE PODER POLÍTICO ESTADOUNIDENSE

María Luz Arroyo Vázquez
UNED

1. INTRODUCCIÓN

En el transcurso del siglo XX, las mujeres estadounidenses tuvieron la oportunidad de integrarse en el mundo de la política, ocupando puestos relevantes en el gobierno de los Estados Unidos. Un momento clave lo constituyó la década de los años treinta, debido a la llegada de Franklin D. Roosevelt al poder con su política del New Deal, una política nueva reformista de ámbito nacional, pero con proyección internacional. Esta fue una etapa que abrió una vía para la mujer en el espacio de poder político, donde la mujer logró desempeñar cargos de responsabilidad en el gobierno del presidente demócrata Franklin Delano Roosevelt.

Dentro de las áreas en las que se apreció un progreso, destacó el ámbito de la reforma laboral, de las relaciones laborales y de la situación de los trabajadores. En concreto, las mujeres alcanzaron un apoyo real y mejoraron su condición y su poder adquisitivo. No obstante, aunque la mujer participó como fuerza de trabajo en los años 30, tendencia que se acentuó durante la Segunda Guerra Mundial, no estuvo en situación de igualdad respecto al hombre, ya que el salario que percibía era más bajo, sufriendo, además, desempleo periódico y despidos. Respecto a la discriminación salarial que sufría la mujer, ésta no era ya sólo en la empresa privada, sino que era practicada igualmente por el gobierno federal. A pesar de todo, la mujer avanzó en el terreno del gobierno y la política.

La finalidad de este artículo es dar a conocer el trabajo, el compromiso y los logros de algunas de las mujeres protagonistas de excepción del período histórico mencionado. A título de ejemplo, nos centramos en tres mujeres pioneras en la esfera política americana: Frances Perkins, la primera mujer que desempeñó un cargo en un gabinete gubernamental en los Estados Unidos de América, el de Secretaria de Trabajo; Mary Williams (Molly) Dewson, que fue Directora de la *Women's División* (Sección femenina) del partido demócrata; y Mary Anderson, directora del Departamento de Mujeres en el Ministerio de Trabajo. Estas mujeres sobresalieron por defender políticas reformistas encaminadas, entre otros fines, a mejorar las condiciones y los derechos de las mujeres trabajadoras.

Por último, poner de relieve que estas mujeres sirven de ejemplo para demostrar que en los años treinta del siglo XX existió la posibilidad de que la mujer pudiese acceder al ámbito político, desarrollando un buen papel en él.

2. MUJERES PIONERAS EN EL ÁMBITO POLÍTICO ESTADOUNIDENSE.

2.1. Frances Perkins (1880-1965).

Frances Perkins fue la primera mujer miembro de un gabinete federal estadounidense, desempeñando el cargo de ministro de Trabajo durante doce años, desde 1933 hasta finales de 1945.

Perkins nació en Boston en el seno de una familia acomodada y se licenció en economía social. Antes de trabajar en el campo de la política, Perkins adquirió una amplia experiencia laboral. Así, entre otros empleos, trabajó como profesora y, años más tarde, como secretaria ejecutiva en la asociación de consumidores de Nueva York y en la comisión investigadora industrial de fábricas de ese Estado, formada por el Senador Robert F. Wagner.

Respecto a su carrera política, trabajó siete años en el gobierno de Al Smith y dieciséis con Roosevelt. En 1919, Al Smith la nombró miembro de la comisión industrial del estado de Nueva York, en 1921 se la nombró secretaria ejecutiva del *Council on Immigrant Education* (consejo sobre educación de los inmigrantes) y, en 1922, fue elegida comisaria de la junta industrial del estado de Nueva York.

Durante la etapa en la que Roosevelt desempeñó el cargo de Gobernador de Nueva York, concretamente, el 14 de enero de 1929, fue nombrada nuevamente *New York State Industrial Commissioner* (comisaria industrial del estado de Nueva York). Roosevelt prometió apoyar diversos programas de Frances Perkins y ésta aceptó el cargo, convirtiéndose en la primera mujer miembro de un gabinete en el estado de Nueva York.

Cuando Roosevelt accedió a la Presidencia, pensó en ella para el cargo de Secretaria de Trabajo. Este nombramiento tuvo lugar el 28 de febrero de 1933 y supuso un precedente que llama la atención puesto que el resto del gabinete lo forman nueve hombres.

Frances Perkins recogió en su libro *The Roosevelt I Knew* la sensación de inquietud que tuvo en la primera reunión con el gabinete y como salió airosa del mismo, diciendo lo que tenía que decir de forma rápida y concisa, de modo que confiesa que, desde el principio, el resto del equipo de gobierno la trató de forma igual, como una colega más. En estas líneas podemos percibir esas impresiones: "I was apprehensive and on guard at the first official cabinet meeting. As I was the only woman member, I did not want my colleagues to get the impression that I was too talkative. I resolved not to speak unless asked to do so… My colleagues looked at me with tense curiosity. I think some weren't sure I could speak. I said what I had to say, quickly and briefly (Perkins, 1946:152-3).

No hubo conformidad general con respecto al nombramiento de Perkins. Así, William Green, presidente de la *American Federation of Labor*, no apoyó la elección de Frances Perkins tanto por su sexo como por sus opiniones, y el mundo de los negocios se manifiestó en contra (Schindler, 1987: 343).

No obstante, Roosevelt presionó a Frances Perkins para que aceptase el cargo, no sólo por ser consciente de su valía, sino también porque el Presidente americano temía acercarse mucho a los sindicatos. Además, Roosevelt pensaba que la elección sería popular entre las mujeres. (Ware, 1981, pp. 46-7)

En España, la prensa se hizo eco del nombramiento de la Secretaria de Trabajo estadounidense. La designación de una mujer para ocupar un cargo en un Gabinete de gobierno parece impactar en España, donde encontramos a veces sólo la fotografía de ella y no del resto de los ministros de estado nombrados por Roosevelt.

A veces, las referencias y opiniones que encontramos acerca de la Secretaria de Trabajo, solían ser equívocas, para el lector español, porque, sobre todo, los titulares decían: "el ministro de Trabajo", de manera que, probablemente, si el lector no se leía el texto de la noticia infiriera que la persona que desempeñaba dicho cargo en Estados Unidos era de sexo masculino, ya que en España durante la II República, pocas mujeres desempeñaron un cargo político.

En cuanto a la labor de Frances Perkins al frente del Ministerio de Trabajo, ésta se centró, de manera especial, en impulsar importantes medidas legislativas, investigando las condiciones de la industria y tratando de optimizarlas, protegiendo mediante legislación no sólo a los hombres trabajadores sino también a los niños y a las mujeres trabajadoras. Por ello, se la consideró como una pionera en reforma laboral que lucha por conseguir unas buenas condiciones de vida, mediante el establecimiento de ciertas mejoras.

Una vertiente de Perkins en el Ministerio de Trabajo es su tarea educacional. Así, por ejemplo, crea *The Committee on Apprentice Training* (Comisión para la Formación Profesional, en los oficios manuales y artesanales) que trata de mejorar la cualificación de los trabajadores, colaborando con sindicatos y patronos. Sobre todo, se intenta promover y ofrecer empleo a los jóvenes. En este sentido, se puede observar una gran preocupación de la Secretaria de Trabajo ante el problema del desempleo y de cómo éste puede afectar a los jóvenes.

Resulta muy interesante leer su libro *People at Work*, publicado en 1934, para ver su preocupación por mejorar la situación de los trabajadores. Se puede observar como llevó a cabo una enorme actividad, apoyando programas con los que se pretendía la reducción de la jornada laboral a unos niveles adecuados, la consecución de un salario mínimo apropiado, condiciones de seguridad y salud en el trabajo, relaciones industriales basadas en la negociación colectiva y el arbitraje de organismos gubernamentales, y la eliminación del trabajo infantil.

Otro aspecto que cabe señalar es que durante su etapa en el Ministerio, los Estados Unidos ingresaron como miembro de la Organización Internacional del Trabajo.

Respecto a la legislación, Frances Perkins apoyó la inclusión del artículo 7 a) en la *National Industrial Recovery Act (N.I.R.A.)N.I.R.A.* Ese artículo constituía, en teoría, una concesión al movimiento obrero que expresaba que los estatutos tenían que incluir disposiciones relacionadas con la negociación colectiva, jornada máxima, salario mínimo y otras condiciones laborales que tenían llevar a cabo los patronos.

Por otro lado, Perkins también participó con entusiasmo en la elaboración de los estatutos del *N.R.A.*, sobre todo, en la industria minera y siderúrgica. En el diseño de los estatutos, George Martin afirmó que la Secretaria apoyó a los trabajadores estuviesen sindicados o no (Martin, 1976: 307). Además, mantiene informada a la población acerca de los detalles de la *N.I.R.A.* y el organismo *N.R.A.*

Asimismo, Perkins sugirió la *Reforestation Relief Act* (ley de ayuda a la reforestación), también conocida como *C.C.C.* (*Civilian Conservation Corps*, cuerpo de conservación civil) para crear empleo para jóvenes relacionado con el trabajo de reforestación y conservación de los bosques. Esta ley proponía un plan de trabajo voluntario para desempleados menores de veinticinco años.

Además de todas esas contribuciones a la legislación laboral del *New Deal*, conviene destacar el papel de la Secretaria de Trabajo en el diseño, desarrollo y establecimiento de la ley de seguridad social, siendo nombrada directora del Comité sobre seguridad económica para elaborar un proyecto de ley. Frances Perkins confesó que se dedicó al desarrollo del programa de seguridad social como aspiración principal durante dos años. (Perkins, 1946:288). Roosevelt firmó la ley de Seguridad Social el 19 de agosto de 1935. Según Frances Perkins, los principales objetivos de la ley eran conseguir un mínimo de seguridad económica y un mejor bienestar nacional. Sin embargo, la ley americana de seguridad social tenía un programa muy limitado. De hecho, por ejemplo, Roosevelt admitió que la ley era incompleta, ya que carecía de un seguro de enfermedad. También, en 1946, Perkins lamentó el hecho de que el programa tuviese imperfecciones, de que no hubiese una protección total universal, que, en su opinión, debería haberse dado ya en 1935. (Perkins, 1946: 298)

Otra de sus aportaciones relevantes fue la lucha que emprendió para que se incluyese un salario mínimo en la legislación del *New Deal*. De un encuentro entre el Ministerio Federal de Trabajo, funcionarios de ministerios laborales estatales y representantes obreros surgió una recomendación del gobierno de que hubiese una normativa de jornada laboral y salarios en los contratos públicos. Así nació la ley *Government Contracts Act* (ley de Contratos Públicos) también llamada *Walsh-Healey Public.* Se consideró que la citada ley era una precursora de la *Fair Labor Standards Act* (ley para unas normas laborales justas) que se aprobó dos años más tarde, que estipula un salario mínimo y jornada máxima y la paga de horas extras. Frances Perkins trabajó activamente para la aprobación de esta ley, cuyo principio básico era que el gobierno federal pudiera estableciese un salario mínimo y un máximo de horas de trabajo, más la abolición del trabajo infantil en ciertas industrias, lo cual constituyó una victoria legislativa para el *New Deal*.

2.2. Mary Williams (Molly) Dewson (1874-1962).

Molly Dewson fue una de las principales responsables de la ampliación del papel de la mujer en el espacio de la política y del gobierno del *New Deal*. Se la consideró una excelente consejera y llegó a ser directora de *Women's Division* (Sección Femenina) del Comité Nacional Demócrata a lo largo de los años treinta.

Nació en Quincy, Massachusetts, en 1874, y se licenció en la facultad de Wellesley en 1987. Después, durante tres años, llevó a cabo una tarea de investigación sobre la situación de mujer trabajadora para el Sindicato industrial y educativo de mujeres de la ciudad de Boston. Años más tarde, en 1911, ejerció el cargo de secretaria de la comisión encargada de establecer una legislación sobre salario mínimo en Massachusetts.

Entre los datos biográficos más anecdóticos que nos acercan a esta mujer, conviene mencionar los años que pasó en una granja de vacas con su compañera Mary G. (Polly) Porter, tratando de desconectar de todo. Más tarde, durante la primera guerra mundial, ella y su compañera fueron a Francia con la cruz roja americana para ayudar a los refugiados de guerra.

Cuando Molly Dewson regresó de Europa, volvió a la gran ciudad y trabajó como secretaria de investigación de la Asociación Nacional de Consumidores y, desde 1925 a 1931, fue la presidenta de la Asociación de Consumidores de Nueva York.

Una de las ocupaciones más relevantes de Dewson fue su colaboración en las

campañas electorales de los candidatos demócratas. Ayudó a Al Smith en la carrera electoral para alcanzar la presidencia de los Estados Unidos en 1928 y participó, de forma activa, en la campaña gubernamental de Roosevelt en 1930 y en las campañas presidenciales en 1932, en 1936 y en 1940. Esto la convirtió en miembro del equipo de confianza de Roosevelt durante el New Deal, lo cual le permite incorporar mujeres con espíritu reformista a la vida pública.

Respecto a la labor de Dewson en el gobierno, ésta guardaba vinculación con la estrecha amistad que conservó con Eleanor Roosevelt, que era una de sus más fieles aliadas. Ambas colaboraron en planes conjuntos para favorecer a la mujer, organizando a las mujeres dentro del partido demócrata y creando la Sección femenina del Comité Nacional Demócrata. En 1933, Eleanor Roosevelt convenció al presidente para que nombrase a Dewson como directora para reorganizar la Sección Femenina del Comité Nacional Demócrata. Dewson aceptó el trabajo, porque deseaba mantener la relación de amistad con Eleanor Roosevelt y odiaba quedarse al margen (Ware, 1987: 183).

La elección como directora de la *Women's Division* no sólo dió a Dewson la satisfacción de formar parte del equipo de Roosevelt, sino también una base institucional para buscar y proporcionar empleo a las mujeres trabajadoras. Se debe poner de relieve que Dewson logró colocar a algunas mujeres en altos cargos del gobierno. Por ejemplo, se piensa que fue ella quien luchó por conseguir el puesto de Frances Perkins como Secretaria de Trabajo. Susan Ware señala que para Dewson dicho nombramiento constituyó una de las metas políticas más importantes, al demostrarse con ello que Roosevelt tomaba en serio la contribución de la mujer en el espacio de poder político, estando dispuesto a confiar a las mujeres un cargo que conllevara una responsabilidad y un poder sin precedentes (Ware, 1987: 176-177).

Resultaba una tarea ardua conseguir empleo en los distintos organismos del *New Deal* y, Dewson, desde la Women's Division tuvo que luchar por cada puesto. De hecho, a pesar de los esfuerzos de Dewson para lograr el avance de la mujer en el terreno político, hay que matizar que el empleo de la mujer se concentró en ciertos sectores del entramado burocrático como el Works Progress Administration (Departamento de Obras Públicas).

Asimismo, Dewson desempeñó un papel en la designación de mujeres cualificadas para puestos burocráticos de rango medio. Así, logró que una mayoría de mujeres cualificadas trabajasen como asistentes sociales y que otras fueran empleadas como personal en algunos organismos.

El éxito de Molly Dewson al conseguir esos empleos para la mujer se explicaba por las relaciones que estableció, tanto personales como institucionales. Se aprovechó del apoyo de aliados claves como el propio presidente Roosevelt, quien tuvo en cuenta su opinión. Además, a raíz de las campañas electorales de Roosevelt, adquirió relevancia la cuestión del voto femenino. Según Perkins, Roosevelt, a partir de 1932, tuvo conciencia del poder del voto femenino y tomó muy en consideración el trabajo que realizó Dewson en las campañas electorales, despertando la conciencia política en las mujeres. Por ello, en 1936, el Presidente pidió al Comité Nacional Demócrata que asignase más dinero a la Sección Femenina para realizar la campaña electoral. La gran estima que se tenía por la labor que ejerce Dewson se puede ver reflejada en las siguientes líneas:

In 1932 he discovered anew the power and influence of women's vote. He was much impressed by the political activities of the Women's Division of the Democratic National Committee under Mary Dewson. She proved to be a remarkable organizer and campaign director. She knew the woman voter as distinguished from the woman member of the local political party group. She knew that the average woman voter had intellectual curiosity and made up her mind about candidates on the basis of principles. Roosevelt, like Farley, was pleased with what she did in making the women of America politically conscious. By 1936 he was insistent that the Democratic National Committee should give a generous appropriation to the Women's Division, and he backed the Division in everything it did[9](Perkins, 1946: 120-1).

En definitiva, Molly Dewson alcanzó un reconocimiento que le permitió movilizar a las mujeres, creando un buen número de oportunidades para que ellas lograsen un papel activo en el campo profesional de la vida pública, siendo uno de sus objetivos prioritarios conseguir empleos para las mujeres que quisieron dedicarse a la política.

2.3. Mary Anderson (1872-1964).

En lo que se refiere a Mary Anderson, destacaron en su vida profesional dos facetas: la política y la sindical. Anderson representa un caso distinto al de Molly Dewson y Frances Perkins en lo referente a los orígenes. A diferencia de las anteriores, Mary Anderson no procedía de una familia acomodada sino que es una emigrante que tuvo que luchar muy duro para llegar a acceder a la vida política. Nació en Lidkoping, Suecia, en 1872 y en 1888 emigró a Michigan. Como carecía de títulos, ni siquiera tenía el del bachiller, se puso a trabajar en un campo maderero. Más tarde, se traslada a Chicago donde obtiene un empleo, remendando calzado en una fábrica y es allí donde tiene su primer encuentro con el sindicalismo. Más tarde, en 1899 ayuda a organizar el sindicato nacional de trabajadores del calzado (*National Boot and Shoe Workers)*.

Alrededor del año 1900, ya se había convertido en delegada de la federación de trabajo de Chicago y, unos años más tarde, en 1906, en miembro de la cámara sindical ejecutiva nacional. Aparte de tener un puesto de liderazgo en el sindicato del calzado, Anderson también trató de ayudar en la Asociación sindical de mujeres comerciantes (*Women's Trade Union League*) para mejorar las condiciones laborales de la mujer trabajadora en muchos oficios. En 1911, se dedicó a tiempo completo a esta asociación sindical, que está formada, principalmente, por mujeres reformistas de clase media del gremio del comercio.

Más tarde, se pone de manifiesto cómo Anderson, a partir de pertenecer a las filas sindicales, se convirtió en una mujer experta en temas laborales. De ahí que, durante la primera guerra mundial, dicha vinculación al movimiento obrero estadounidense la llevara a ocupar otros cargos importantes.

En 1918 se la nombró vicedirectora del *Women's Bureau* (Departamento de la Mujer), donde permaneció hasta que, en 1920, las Cámaras de los Estados Unidos aprobaron la creación de un Departamento permanente de la mujer dentro del Ministerio de Trabajo con el fin de investigar y mejorar las condiciones laborales de las mujeres trabajadoras. Anderson dirigió ese Departamento desde 1920 hasta que se jubiló en 1944.

De este modo, encontramos a Mary Anderson y Frances Perkins trabajando

en el Ministerio de Trabajo. No obstante, tal vez debido a las marcadas diferencias de temperamento, en la formación y en la función que desempeñan, emergieron situaciones de fricción entre ambas. Mientras que Frances Perkins se sentía como representante de los trabajadores en general, Anderson se veía como delegada de las mujeres trabajadoras. Por ello, se percibe en varios momentos de la autobiografía de Anderson, *Woman at Work,* un sentimiento de decepción, dándose a entender que el Departamento de las Mujeres no era de gran interés para Perkins. Las tensiones se intensificaron cuando, por ejemplo, surgieron problemas con el tema del manejo de las asignaciones económicas para el citado Departamento.

En cuanto al tipo de trabajo que Anderson desarrolló en el Departamento de la Mujer, éste fue muy variado. Uno de los aspectos más importantes a los que el Departamento de la Mujer dedicó grandes esfuerzos es el de trabajar por la igualdad de salario entre mujeres y hombres, algo que todavía no se ha conseguido del todo. Por otro lado, además de la discriminación de género, existía la de raza. Anderson constató que las mujeres negras trabajadoras eran más explotadas que las mujeres blancas, así pues el Departamento de la Mujer realizó varios estudios para analizar las condiciones de empleo que tenían las mujeres negras en las diferentes industrias. Se comprobó que las mujeres negras trabajaban por menos dinero que las blancas, quienes, a su vez, también se sentían discriminadas, pues el salario que recibían era inferior al de los hombres blancos.

Un caso concreto fue la preocupación de Mary Anderson por mejorar las condiciones de empleo de las trabajadoras del sector doméstico para lo cual quiso que se hiciera una investigación. Ésta no fue realizada, pues el Comité de Asignaciones la rechazó, al ver que se mezclaba el tema de la raza.

Otra cuestión importante para Anderson fue la de regular e intentar acabar con el trabajo de tipo industrial en casa, ya que, a su juicio, ese tipo de explotación era, especialmente, nocivo para la salud. Las fábricas proporcionaban un trabajo que, normalmente, realizaban en casa las mujeres y los niños por muy poco dinero. Desgraciadamente, esa situación persiste hasta hoy, afectando a los trabajadores ilegales en Estados Unidos, como en el caso concreto de las familias mejicanas que cruzan la frontera, buscando alcanzar el sueño americano, y que terminan realizando, por ejemplo, un trabajo textil mal remunerado en casa.

3. CONCLUSIÓN

Las mujeres estadounidenses lograron desempeñar unos cargos claves de la política en el siglo XX, como ocurrió en el caso de Frances Perkins, Molly Dewson y Mary Anderson, que adquirieron un papel destacado en el gobierno de Franklin Delano Roosevelt, considerándose sus nombramientos un buen acierto político y social.

A pesar de las diferencias en educación, temperamento y carácter, las tres desempeñaron desde sus puestos una importante labor, contribuyendo con su experiencia a fortalecer y estimular el papel de las mujeres en el *New Deal y* apoyando medidas legislativas mediante las cuales se alcanzaron unas mejoras laborales importantes.

Este avance de las mujeres en el espacio de poder político estadounidense en los años treinta del siglo XX, pese a ser menor al de los hombres, supuso un evidente referente político e histórico. No obstante, la incorporación de la mujer a altos cargos en el espacio de poder político es, todavía, en la actualidad, una tarea difícil, aunque

destaquen mujeres que han conseguido llegar a ocupar puestos de responsabilidad en la esfera política estadounidense como la senadora Hillary Clinton, del Partido Demócrata, o la Secretaria de Estado, del Partido Republicano, Condoleezza Rice.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, M., *Woman at Work: the Autobiography of Mary Anderson as told to Mary N. Winslow,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1951.

COLMAN, P., *A Woman Unafraid. The Achievements of Frances Perkins,* New York, Maxwell Macmillan International, 1993.

ICKGRILL, S. (ed.), *American Women during World War II,* Amsterdam, Vu University Press, 1990.

MARTIN, G., *Madam Secretary: Frances Perkins,* Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1976.

PASACHOFF, N., *Frances Perkins: Champion of the New Deal,* New York, Oxford University Press, 1999.

PERKINS, F., *People at Work,* New York, The John Day Company, 1934.

SCHINDLER, B., "Madam Secretary and Mr President: Frances Perkins and Franklin Roosevelt", en H. D. Rosenbaun & E. Bartelme, *FDR the Man the Myth, the Era, 1882-1945*. New York, Greenwood Press, 1987, pp. 341-352.

STERNSHER, B. and SEALANDER, J. (ed.), *Women of Valor,* Chicago, Ivan R. Dee, 1990.

Wandersee, W.D., *Women's Work and Family Values 1920-1940,* Cambridge, Harvard University Press, 1981.

WARE, S., *Partner and I. Molly Dewson, Feminism and New Deal Politics,* New Haven, Yale University Press, 1987.

WARE, S., "Women and the New Deal". En: Sitkoff, H., *Fifty Years Later: The New Deal Evaluated*. Philadelphia, Temple University Press, 1985, pp. 113-131.

WARE, S., *Beyond Suffrage: Women in the New Deal,* Cambridge, Harvard University Press, 1981.

WARE, S., *Holding Their Own. American Women in the 1930s,* Boston, Twayne Publishers, 1982.

ESCULTORAS: OBSTÁCULOS Y NUEVAS ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO

Raquel Barrionuevo Pérez
Universidad de Sevilla

La experiencia de que no todos los espacios son propios de ambos géneros ha estado tan arraigada en nuestra cultura que ha ido dirigiendo nuestra conducta a lo largo de la historia, permitiendo un ámbito político del ágora, para el hombre, separado del espacio privado de la oikía, para la mujer. Si añadimos el hecho de que el género del espacio es masculino, no ya gramaticalmente, como es el caso en castellano, sino socialmente, implica también que lo masculino ostenta el dominio de la repartición genérica del espacio (Ramírez 1996:14). De manera que el espacio se convierte en una categoría mental clasificadora que establece ámbitos separados para lo masculino y lo femenino.

El arte y en particular la escultura, con una identidad estatuaria, entendida como elemento conmemorativo, puente transmisor de ideas e instrumento para educar en valores, ha estado siempre e inseparablemente unida a la esfera pública. En cambio, las creaciones de las escultoras, han estado vinculadas a la esfera privada y sus autoras confinadas a la vida íntima del hogar. Este hecho, además ha sido un arma utilizada posteriormente por la critica contra ellas al considerar sus creaciones como tareas domésticas, poco trascendentes y por tanto excluidas de la valoración de obras de arte.

1. OBSTÁCULOS QUE HAN FAVORECIDO LA ESCASEZ DE ESCULTORAS

La desigualdad en el número de personas de uno y otro sexo que habitualmente se han dedicado al arte viene en parte determinada por la división del trabajo, que ha excluido a las mujeres de lo público y del sector productivo, en el que se enmarca toda la creación plástica. Partiendo al mismo tiempo de una revisión objetiva de la realidad histórica, a las mujeres se les ha privado de derechos, no se les ha permitido la individualidad, la libertad, la cultura, la autonomía, o la propiedad privada. Han sido lo dependiente, han sido el bien poseído y han pertenecido al mundo de lo privado, pero a pesar de todo, han existido mujeres pensadoras, artistas e inventoras que han destacado por su trabajo.

En el caso de las artistas, su obra, que sería su trabajo y como tal, perteneciente a la esfera pública, ha estado unida a la esfera privada, íntima de su vida en el hogar. A menudo las escultoras practicaban su obra en su casa, tenían de modelo a sus familiares y amigos a los que hacían retratos naturalistas, y mediante sus trabajos contaban sus experiencias, que no eran otras que las que vivían en el interior de esas paredes, tomando como ejemplo todo lo que les rodeaba, puesto que la mujer estaba confinada en la residencia familiar. Este hecho, ha sido utilizado en muchos casos para considerar

sus creaciones, labores caseras o artesanía, en vez de esculturas, y por tanto sus autoras tampoco han sido consideradas escultoras.

Otra de las causas que explican la escasa participación femenina en la escultura tiene su base en prejuicios sociales, al estar considerado un "oficio" masculino, no apto para mujeres. El trabajo en los oficios artísticos siempre estuvo unido al uso de fuerza para su ejercicio, de modo que nunca encajó con el perfil delicado, propio de las actividades consideradas procedentes para una mujer. Además tradicionalmente el escenario de los oficios era la vía pública, lugar poco adecuado para ellas, especialmente para las que desearan gozar de una buena reputación.

Íntimamente relacionado con el carácter público de ésta actividad estaba la necesidad de contar con un mecenas para el desarrollo de la misma. Y para alcanzar este patrocinio, que les daba la oportunidad de recibir encargos y alcanzar prestigio, hacía falta una vida pública, contraria a la reclusión de las mismas. Dado que sin capital no se podía practicar la escultura por el alto coste en tiempo y materiales, resultaba casi imposible ser escultora. Una carrera artística no solo dependía del talento de la escultora sino de su capacidad de relacionarse, de encontrar apoyo de las instituciones, de difundir su creación.

Paralelamente, la imposibilidad de acceder a un aprendizaje oficial, donde estudiar dibujo del natural, anatomía, modelado y talla ha limitado su capacidad a la hora de realizar figuras desnudas tema central de la escultura desde el Renacimiento, lo que nos lleva a pensar el gran esfuerzo que algunas debieron hacer, destacando su aportación y valor. De hecho, se permite el acceso oficial de la mujer a las clases de desnudo cuando, iniciado el camino de renovación en la escultura, no es requisito obligatorio el estudio anatómico y las formas perfectas.

De modo que hasta llegar a la segunda mitad del siglo XX, que existen mayores posibilidades de acceso a la formación oficial, así como una mayor libertad e independencia, tres fueron las vías de acceso a la práctica artística y por tanto escultórica que tenían las mujeres: por vinculación familiar con artistas-artesanos, que las liga al taller desde pequeñas; contrayendo matrimonio con un artista, que les da acceso indirecto a la práctica artística; o la pertenencia a la clase privilegiada, que les permite contar con recursos económicos e influencias sociales para gozar de una vasta formación y encargos.

Así mismo, hay que tener presente el hecho de que la escultura realizada por mujeres, en períodos clásicos hasta comienzos del siglo XX, podría calificarse poco menos que de labor anónima y clandestina. Ha sido una tarea ímproba, fuera de toda posibilidad gremial, y por tanto ajena a documentos contractuales o de pertinencia. Este simple hecho impide conocer y diferenciar con certeza tanto los nombres como la producción escultórica realizada por éstas. Además, la atribución de la casi totalidad de los trabajos de taller a los maestros, impide conocer y valorar con precisión las aportaciones de las escultoras. A pesar de la destreza que algunas de estas escultoras demostraron y la fama que tuvieron en su época, son escasos los documentos que manifiesten aspectos de sus vidas y aporten datos sobre sus creaciones. Paralelamente, las críticas y comentarios despectivos que algunas recibieron, han dañado la imagen y la trayectoria de las mismas.

A todo lo expuesto hay que añadir, los problemas de espacio, que invariablemente

ha exigido la práctica de la escultura, que hacían difícil cuando no posible trabajar cualquier formato en el hogar, lugar apropiado para la mujer. Cuando las escultoras intervenían en el trabajo de un taller, a menudo eran impulsadas a trabajar en campos que limitaban con lo que se consideraba arte, de manera que en vez de hacer escultura eran encauzadas para que ejecutaran obras de cerámica, para que policromaran las obras realizadas por otros escultores o se dedicaran a la práctica del retrato, género menor dentro de la escultura. Incluso algunas que mostraron interés por la práctica escultórica, finalmente optaran por otras actividades como la pintura o el bordado menos exigentes en cuanto a espacio.

Por último, a lo largo de la historia, el número de escultores ha sido siempre menor al de pintores y, de igual modo, el número de mujeres dedicadas a las artes ha sido menor al de hombres, luego siguiendo la norma, la cantidad de escultoras ha sido casi nula en comparación con la de pintoras. Hasta la llegada del S. XX han sido pocas, prácticamente excepciones que en la mayoría de los casos no han contado con el reconocimiento que pudieran haber logrado de ser hombres. Es un hecho común que acepten el papel secundario y no se revelen. Se encuentran en el lugar tradicionalmente asignado a la mujer y quizás ellas mismas ejerzan la autocensura, no permitiéndose llegar más allá de donde se espera que estén. En ocasiones juega un papel importante el miedo a cruzar la frontera y situarse al lado de sus compañeros, aunque otras veces el problema es el veto al que están sometidas. Aún así, algunas han antepuesto su formación y la vida liberal, a los convencionalismos, soportando el rechazo social. El desequilibrio que ello ha desencadenado en las artistas, las ha llevado en ocasiones a un triste desenlace, que paradójicamente ha sido el punto de partida que ha incrementado el interés por su estudio.

2. NUEVAS ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO

Una nueva generación de mujeres escultoras, desde finales de la década de los setenta, comienza a dominar el escenario plástico, bien redescubriendo el espacio tradicional con nuevos instrumentos que logran llamar la atención, provocar o sorprender al público, bien apropiándose de espacios alternativos o poco convencionales, nunca antes utilizados por los artistas, para exponer sus representaciones. Esta búsqueda incansable de las escultoras por crear "algo nuevo" y encontrar un modo de conquistar su espacio da lugar a nuevos tipos de intervenciones en el espacio urbano, así como al desarrollo e incremento de las instalaciones y las performances que comienzan a desplazar la mirada clásica del arte y "el espacio".

Las propias artistas exploran en sus obras, desde varias perspectivas, las múltiples interpretaciones de la idea de "lugar": desde las esferas psíquicas a los espacios públicos. Aproximaciones que van a concebir el lugar como acontecimiento, como escenario para la vida, como encrucijada para los encuentros existenciales. A esto se une una constante en la creación artística femenina, romper el aislamiento con el exterior ligando su universo íntimo y privado, a la creación y difusión pública de su obra.

2.1. Instituciones y Museos

Un buen número de escultoras va a tratar de eliminar las exhibiciones de destreza enfrentándose a las propiedades inamovibles de la escultura. Ésta se vuelve

flexible, ligera, temporal, errante y cálida, buscando la puesta en escena y el ambiente. Así mismo, hay un interés por las interferencias, por el empleo simultáneo de múltiples disciplinas, incorporando imagen, sonido y movimiento en la escultura. La vigencia de cualquier tipo de material para hacer una obra, beneficiará la valoración de prácticas artísticas hasta entonces consideradas artesanales y femeninas. Las artistas, introducen en su obra preocupaciones espaciales, interés por la estructura, la integración de las artes, la incorporación de materiales efímeros y el reciclaje de objetos.

La llegada de la democracia va a exigir símbolos nuevos y una conexión con lo que se hacía en el exterior. Es un momento de cambio, de reivindicación social, de movimiento feminista, que calará en las artistas. Pepa Rubio (Sevilla, 1957) va a representar la situación de injusticia que viven los colectivos desfavorecidos, la discriminación debida al sexo o al lugar de origen, tomando a menudo como tema, el contexto social de la mujer. En algunas obras como *Cubiertos de grasa*, enfrenta el mundo privado de la mujer, con objetos que evocan el trabajo doméstico, al mundo público asociado al hombre y a su trabajo.

Existe una relación de amor-odio en algunas de sus obras, enfatizada por los materiales que utiliza, de los que extrae su contenido simbólico y poético. Hay un reciclaje material y conceptual, una recogida de restos físicos y recuerdos de su pasado. Obras que surgen tanto de experiencias vividas, como de ideas que saca de los objetos encontrados. Interviene en su descontextualización, manipula su aspecto exterior, obligándonos a hacer una lectura diferente a la habitual. En *El jardín de la novia*, presenta una serie de objetos domésticos, que a modo de ajuar han sido elaborados con fibras naturales, empleando un método artesanal. Una especie de exorcismo, para rechazar los estereotipos y cuestionar la división entre arte y artesanía.

La primacía del concepto sobre la práctica puramente formal y técnica, va a favorecer la incorporación definitiva de la mujer a la escultura durante los ochenta. El escultor, se transforma en un creador de espacios, que deja el desarrollo físico de la obra en otras manos. Así mismo, del concepto de artista bohemio se pasa al de creador posmoderno, integrado en el sistema, lo cual permite a las artistas ser valoradas sin cambiar su vida y usar sus habilidades sociales para lograr beneficios. Como dijo Oteiza, "La escultura e cosa mentale" y la mujer ha demostrado a lo largo de este siglo su ingenio y creatividad.

Muchas autoras van a tener una fuerte tendencia a la introspección, resultando discursos autobiográficos en los que recrean y transforman historias cotidianas, aspectos de su vida y de su entorno. La obra de Nuria Carrasco (Ronda, 1962), habla de sentimientos y experiencias, siguiendo un camino de trasgresión y búsqueda, que pone de relieve la huella de los convencionalismos. Emplea la capacidad para expresar ideas y valores de los objetos domésticos, al mismo tiempo que hace un uso intencionadamente equívoco de los materiales, intercambiando sus propiedades naturales de rigidez y flexibilidad. Esto provoca en el espectador desconcierto y curiosidad, así como una necesidad de cuestionarse la rigidez de ciertos planteamientos sociales y estéticos. Desea que se dé una relectura que rompa estereotipos e ideas estancas. Juega con la ironía para aproximarse al concepto de identidad y ayudarnos reencontrarnos con nosotros mismos.

Concha Jerez (Palmas de Gran Canaria, 1941) extrae también sus temas de la

reflexión sobre la vida diaria, de sus vivencias cotidianas, y a partir de esos argumentos busca los espacios adecuados, aunque a veces son éstos los que le sugieren los temas. No se centra en un habitáculo como espacio de intervención, sino que a menudo implica varias dependencias de un edificio, de tal modo que el espectador, al no poder abarcar visualmente toda la obra tiene que establecer relaciones entre las partes y reflexionar para alcanzar el contenido global. Como método de trabajo propone lecturas ambiguas, con el fin de provocar inquietud en los esquemas del conocimiento de los asistentes. Le interesa ese límite o umbral que comunica y que sirve de punto de transición entre lo ambiguo y lo concreto. De modo que hay tantas lecturas y realidades, como personas se encuentren ante la obra, siendo imprescindible superar la mirada tópica y abrir nuevas interpretaciones del mundo.

Buen ejemplo, es *El lado oscuro del espejo*, obra realizada con parte del material extraído de su interferencia en el espacio carcelario de Carabanchel. Con este trabajo transforma la sala de exposiciones en una especie de aula penitenciaria, con sus pupitres y flexos, junto a los cuales aparecen otros elementos inquietantes, como las luces giratorias de emergencias, las cámaras de vigilancia y voces de reclusos haciéndonos partícipes de sensaciones límite. Nos habla de nuestra sociedad, como de un espejo, donde sin la parte oscura, rechazada y recluida en espacios específicos, la parte del reflejo bello y brillante del espejo no existiría, ya que éste se volvería transparente y no podría reflejar lo que hay delante.

Concha Jerez, artista conceptual de nuestro país, antropóloga involucrada e historiadora, trata de provocar con su propia creación interferencias en la sociedad e incidir en la evolución del mundo. A lo largo de su trayectoria artística podemos observar una preocupación por la incomunicación, la mentira, la marginación y el racismo. No se puede dejar atrás, la dimensión política de sus intervenciones, la descomposición que hace de la economía de consumo, así como de la tendencia al espectáculo y al divertimento. Ella con su obra quiere hacer pensar al público para que no se crea todo lo que ve u oye, lo forma y le hace meditar sobre las figuras patéticas de lo paradisíaco en nuestra sociedad. Busca la deconstrucción a partir de la mentalidad kitsch, demanda la transformación de lo establecido, así como la reactivación de la memoria de los lugares, desplazándose en la frontera de los géneros artísticos.

2.2. Espacio Urbano

Si bien la mayoría de las escultoras que intervienen en el espacio urbano no lo harán hasta la década de los ochenta existen algunas excepciones como es el caso de Elena Laverón, que se va a anticipar al resto encontrando un lugar dentro del sistema tradicional de arte monumental. Conquista el espacio urbano con un arte permanente en cuanto al uso de materiales resistentes, pero innovador en cuanto a la introducción de elementos nuevos, contando con abundante obra pública presidiendo plazas, parques y avenidas.

Siendo la imaginería religiosa el principal encargo artístico de la posguerra, dentro del contexto andaluz, Elena Laverón (Málaga, 1938), logra superar la tradición neobarroca y establece las bases para el futuro cambio. Sirve de trampolín entre la tradición y las nuevas tendencias, contribuyendo a la innovación de la escultura al introducir la neofiguración en su contexto. La aportación de Elena Laverón se encuentra en el tratamiento que hace de la forma y el uso del espacio como elemento plástico, para

crear el contra volumen. Utiliza el hueco para sugerir lo macizo, relaciona las partes con el todo y localiza las partes llenas y vacías para lograr el equilibrio entre los pesos.

Un análisis de la figura humana le lleva a simplificar las formas, buscando lo esencial de la misma y a interpretaciones personales que en ocasiones rozan la abstracción. Una obra, claramente antropomórfica, en la que provoca deformaciones anatómicas intencionadas utilizando más abundantemente la recta cuando hace referencia al cuerpo masculino y la curva cuando tiene que representar a la mujer. De la misma manera, aumenta el volumen en el torso y miembros inferiores, reduce el tamaño de la cabeza y casi elimina los miembros superiores.

Su temática gira en torno al amor, a la entrega recíproca de la pareja, a la maternidad y a la familia. Son numerosas las representaciones que hace de lo femenino mostrando siempre a la mujer como cabeza y centro de la sociedad, cercana a la idea de madre o fundida en la figura masculina.

Desde los años setenta se irán desarrollado nuevos campos de trabajo por las artistas, en los que se entrecruzan las disciplinas, se incorporan géneros hasta entonces considerados menores en el mundo del arte y se hace un uso simultáneo de la imagen, de la palabra, así como de la descontextualización de algunos objetos, con el fin de provocar al espectador y hacerle reflexionar sobre algunos aspectos. Una relectura, desde diversos frentes, de las prácticas Dadá, dará lugar a un arte que buscaba el despertar a la vida, el acercamiento a la realidad cotidiana y la eliminación de las fronteras entre los géneros artísticos, influyendo en el desarrollo del happening, del environment, de la performance, del arte conceptual y del uso del object trouvé, elevado a la categoría de obra de arte.

Al mismo tiempo, la escultura, como disciplina, se abre a aplicaciones de otra naturaleza, se convierte en una práctica autónoma, independizada del pedestal, de referencias externas, y de las funciones que le habían caracterizado en el pasado. El término tradicional de escultura, pasa a ser entendido en su sentido más amplio, utilizándose para referirse a múltiples intervenciones en lugares públicos y designar toda clase de objetos descontextualizados, instalaciones y ambientes. La escultura se vuelve menos comprensible, al disiparse algunos rasgos que le eran propios y al enfatizarse otros como investigación material y conceptual. Todo ello unido al carácter subversivo de buena parte de las propuestas planteadas por las creadoras, va a favorecer la salida de estas obras de los museos habituales y el encuentro de nuevos escenarios expositivos, cobrando el lugar de ubicación y la interacción del futuro espectador, una especial importancia. Tanto las escultoras como la escultura compartirán una aspiración, superar la definición reductora de los cometidos a los que le había conducido la historia.

El talante innovador y trasgresor de Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), le llevan a ser considerada una de las pioneras del conceptual en España, practicando la performance, que compagina con otros trabajos plásticos y sus objetos tridimensionales. Esther Ferrer, a lo largo de su carrera se ha dedicado más al arte/acción que al arte/producción. Se ha mantenido desde sus inicios en los límites de lo que puede ser considerado arte, rompiendo barreras, pero al mismo tiempo situándose en la periferia de todo circuito artístico, al margen de los espacios convencionales de exposición.

Los objetos elegidos por Esther Ferrer para sus performances o instalaciones, son objetos ordinarios, simples, que encontramos en nuestra vida diaria y que expone de

forma sobria, eliminando lo anecdótico. Son objetos banales, sacados de su contexto y desprendidos de sus funciones habituales, que participan de ese escepticismo expresivo, que como dice Marcel Duchamp, caracteriza a los ready-made, de modo que, una vez situados en su nuevo contexto, adquieren cualidades inesperadas. Estos objetos, crean situaciones absurdas, dentro de las cuales la artista trata de construir un cierto orden, que es inestable y efímero, pero que le da un claro equilibrio a la composición, aunque éste, también sea efímero. Como ejemplo, tenemos un gran número de acciones en las que aparece sentada, con elementos elegidos al azar, que sitúa sobre su cabeza, transformándose ella misma en pedestal de unas piezas cuyo museo no es otro que el de la vida, y mostrando una poética no exenta de cierta ironía.

Esther Ferrer no tiene intención de comunicar algo concreto con su obra, de ahí que cuando se encuentra en pleno proceso de creación, no se preocupa del futuro, ni del espectador, ni del comprador, le da igual que comprendan lo que hace o no, ya que sabe que en el arte, a pesar de todo, la comunicación se da. Como comenta la artista:

Lo interesante del arte es que sin intentar decir nada, ni comunicar nada, sin embargo el espectador encuentra algo. La gente que me ve hacer una performance o ve una instalación mía o un objeto, seguramente recibe algo. Aparte de la gente que lo rechaza, que desde mi punto de vista también está recibiendo algo, al rechazarlo. Y es que lo interesante es lo que el espectador interpreta, ya que a veces ve cosas en la obra, que el creador no ha sido consciente que estaba incluyendo, y es esto, lo que enriquece la obra. (Ferrer, 1993: 95)

Puede ser considerada una artista que pertenece a esa generación de artífices que con su huella marcaron el camino conductor de las nuevas manifestaciones estéticas, influyendo con su obra en todas las disciplinas, e invitando al uso simultáneo de las mismas. Con sus performances, Esther Ferrer, ha flexibilizado planteamientos, rompiendo fronteras y abriendo nuevos campos artísticos.

La eliminación de la peana, la pérdida de la función conmemorativa, el final de la atadura estatuaria, el uso de tamaños variados y la admisión de nuevos procedimientos y materiales se encuentran entre los logros conseguidos por la escultura y por aquellos que la desarrollan. Además se libra del sometimiento que vivía con la arquitectura y la pintura, creando un lenguaje propio, con funciones nuevas y planteamientos conceptuales próximos al hombre. Muchas de estas propuestas buscan la puesta en escena, ya que la escultura va a alcanzar notorios rasgos de teatralidad que no solo le vienen dados por las materias y las formas sino por esta nueva abertura hacia el ambiente.

Por una parte la escultura deseosa de salir del límite físico y conceptual del museo profundiza en las claves de una nueva dialéctica con el territorio, por la otra, el creciente interés por la recuperación y ordenación del espacio urbano se abre a nuevos modelos de pensamiento y acción, en los que la escultura comenzó a adquirir un papel cada vez más importante y desde el que acabará extendiendo su dominio hacia dimensiones más comprometidas y participativas de la vida social. (Sobrino, 1999:118)

Buen ejemplo, son los espacios útiles, pero al mismo tiempo mágicos de Machú Harras (Málaga, 1948), cuyo fin es educar a los jóvenes y enseñarles a querer su entorno, invitándoles a desarrollar su imaginación y creatividad a través del juego. Así mismo, existe una preocupación ecológica que se manifiesta tanto en la elección de temas, en

los que juega con formas orgánicas, como en el reciclaje de objetos, que dialogan con la naturaleza.

Pretende llevar la cultura a las calles y como si de un museo al aire libre se tratara, crear obras que la acerquen al ciudadano. Obras de arte donde niños y mayores interpretan libremente sus sueños, que buscan tanto el bienestar como la estética. Concibe parques y diseña mobiliario urbano utilizando la fantasía compositiva y el material reciclado, con formas libres, con colores vivos, generando un discurso en el que sintetiza escultura, pintura, cerámica, diseño y arquitectura y que introducen al espectador en el arte y lo conciencia por el medio ambiente. Una evolución del concepto de escultura, que pasa a denominarse instalación o ambiente, en el que la obra rodea al espectador y precisa de su participación para alcanzar su sentido. Sirva de ejemplo la pieza de Machú, construida con 150 bolas de porexpan, que flotaba en la superficie del estanque, a la que el público se acerca utilizando las embarcaciones del Parque del Retiro.

Otra artista que realiza un gran número de proyectos e intervenciones urbanas, empleando como soporte de su obra la propia fachada y bóveda de diversos edificios, es la brasileña Regina Silveira (Porto Alegre, 1939). Utiliza vinilo adhesivo, la luz y las proyecciones para construir un discurso poético que intenta impregnar todo el edificio con imágenes inmateriales. Emplea una sutil ironía con la que cuestiona el mundo de las apariencias, al mismo tiempo que utiliza visualizaciones que transforman y dan un nuevo significado a los espacios, estableciendo un diálogo con la arquitectura de los edificios. Hace estiramientos oblicuos de imágenes, distorsiones de perspectivas o anamorfosis, en las que explora las transformaciones que sufren algunos objetos de uso cotidiano. Obtiene una imagen perturbadora, que transforma la imagen visual más común de las cosas, poniendo en duda lo que vemos y conocemos.

El último trabajo realizado por la artista, *Lumen*, consta de tres intervenciones en el Palacio de Cristal, en el Retiro de Madrid. Una de ellas, *Memoriazul*, es la narrativa visual de un acontecimiento imaginario, en el que se hubiesen roto todos los vidrios y armazones de hierro de la bóveda del Palacio de Cristal. Esa ficción, "congelada" en dos tiempos, recoge por un lado el momento de la rotura de cristales representado por una composición fotográfica impresa en el vinilo transparente adherido a la cúpula y por otra, se sucede por la representación de la caída de los vidrios en toda la extensión del eje horizontal del Palacio, materializado en la confección de un gran collage digital con vinilo opaco permaflex, que por su carácter rugoso y mate da mayor apariencia material a la instalación. Regina relaciona poéticamente lo sucedido en la bóveda con los fragmentos de vidrios y astillas rotas que se depositarían en el suelo de cemento.

La realización técnica aplicada a sus trabajos pertenece al campo de los nuevos medios de producción de imágenes digitales adaptadas a los grandes formatos, que actualmente son requeridos para aplicaciones de diversa naturaleza, incluso para proyectos y espacios no relacionados con la creación artística.

La escultura, como ha podido apreciarse en muchos de los ejemplos presentados, se vuelve errática y fragmentada, obedeciendo a menudo a propuestas de carácter transitorio, donde predominan los materiales efímeros, así como la idea y la experiencia transmitida. Siguiendo esta línea, la artista italiana Mónica Bonvicini (Venecia, 1965) se caracteriza por la realización de intervenciones, de carácter temporal, en espacios

públicos. Utiliza materiales simples en apariencia aunque con grandes posibilidades plásticas y compositivas, así como un diseño minimalista y riguroso, para que prevalezca en última instancia el concepto. Sus instalaciones, a menudo representan un lugar de encuentro con lo intimo y lo privado.

Mónica Bonvicini consigue gracias a su trabajo que la gente se cuestione su propia forma de vida, así como ciertos aspectos y cosas preestablecidas de su entorno. En su obra se enfrenta a la tradicional visión, de herencia modernista, según la cual el acto de construir es una prerrogativa esencialmente masculina. Su obra resulta un enfrentamiento directo con una cierta forma de arte producida esencialmente por mentes y manos masculinas que tradicionalmente no han contemplado la dimensión emotiva. Reflexiona sobre las reglas y principios de la arquitectura contemporánea, sus aplicaciones y sus condicionamientos culturales. Entre sus temas está la carga lasciva del espacio arquitectónico y las presunciones sexistas que a menudo subrayan su teoría.

En su obra *Don't Miss a Sec*, (No pierdas un segundo), instalada durante meses frente a la Tate Gallery de Londres, utilizó vidrio reflectante por un lado y transparente por el otro. Con este material construyó los muros de su peculiar urinario de acceso público, de modo que desde fuera se veía el reflejo de lo que se encontraba detrás del espectador, como si de un cubo transparente se tratara. Los que estaban fuera sólo podían ver su imagen reflejada, sin embargo los que se atrevían a entrar y utilizar el inodoro de acero inoxidable o el lavabo podían ver a los transeúntes y todo lo que ocurría en la calle, a su alrededor, sin miedo de ser observados.

La exploración de las tensiones que se producen en los espacios en que se traza la línea que divide lo público y lo íntimo es el tema que explora Mónica Bonvicini en este trabajo. Juega con los conceptos de privacidad, aislamiento y voyeurismo, aplicándolos a la sociedad del siglo XXI. Le da el poder de observar al que normalmente es observado. Mientras la mayoría de la gente tratará de mirar y ver a alguien dentro de la caja, solamente la persona que está dentro puede ver a los que están alrededor. De este modo involucra directamente al visitante, ya que la obra sólo alcanza verdadero sentido cuando se logra su participación. El receptor deja de ser pasivo y se transforma en pieza esencial para la comprensión y valoración del trabajo expuesto.

3. CONCLUSIONES

Esa separación tan marcada entre la esfera pública y privada que tanto daño ha hecho a las artistas, al reconocimiento de su obra y al desarrollo de sus creaciones, ha ido perdiendo el carácter que tenía y, unido a las importantes aportaciones creativas de una amplia nómina de autoras, a partir de la década de los setenta, ha derivado en una valoración del trasfondo autobiográfico y de los aspectos íntimos, relacionados con la vida personal, en la obra de cualquier artista. De este modo, vida y obra han llegado a formar una unidad, y por tanto, algo que había sido una constante y característica en la creación de las mujeres, ha terminado sido pieza clave a tener en cuenta en gran número de creaciones realizadas indistintamente por hombres o mujeres en las últimas décadas.

Las escultoras se han abierto a la experimentación con materiales, procedimientos y conceptos, se han mostrado libres de creencias excluyentes y dispuestas a realizar todos los cambios e interferencias que su imaginación les ha permitido para enriquecer su

universo artístico. Redescubren el espacio tradicional utilizando nuevos instrumentos con los que logran llamar la atención, provocar, sorprender y despertar nuevas inquietudes en el espectador. Incorporan a la lista espacios alternativos, poco convencionales, raras veces utilizados por los artistas para exponer sus representaciones, al mismo tiempo que hacen uso de las nuevas tecnologías en sus creaciones.

Por la vía de la intervención crítica han llegado a propuestas temporales denunciadoras que utilizan los mismos procedimientos de la sociedad de consumo a la que critican. Artistas formadas en su mayor parte en un ámbito universitario que encuentra en el activismo su principal medio de acción. Las alteraciones del lugar las hacen en orden a valores ideológicos, a partir de la descontextualización subversiva de elementos culturales y sociológicamente admitidos. El énfasis interactivo de muchos de estos proyectos nos hace cuestionarnos hasta que punto nos encontramos ante una experiencia artística o ante acciones meramente sociales.

El camino que cada una ha tomado para introducirse en la escultura, sus señas de identidad y sus vivencias han sido distintas, aunque todas comparten ese espíritu y lucha por superar los obstáculos y barreras que el sistema ha ido poniendo en su camino. Combaten la discriminación y la marginación a golpe de creatividad, enfrentándose a las propiedades inamovibles de la escultura. Algunas de ellas, han logrado el reconocimiento de su obra en el extranjero mientras, en otros casos, han tenido una proyección a nivel local o nacional, contribuyendo a la par que otros escultores al desarrollo de esta disciplina, así como, participando en el desarrollo cultural y artístico de su entorno más próximo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAD, A., *Elena Laverón. La mano en el aire*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Fundación Unicaja, Catálogo Exposición Museo municipal, 2002.

AIZPURU, M., "Esther Ferrer por separado", *Esther Ferrer: De la acción al objeto y viceversa*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, Catálogo Exposición Sala Koldo Mitxelena de San Sebastián, 1997, p. 13.

ARCHER, M., "Monica Bonvicini: Modern Art Oxford", *Artforum International Magazine,* New York, 2003, 1/11/2003.

ARNER, S., "Women and Space: Ground Rules and Social Maps", *St. Martin´s Press*, New York, 1981, p. 53.

AROSTEGUI, A., *Elena Laverón: Esculturas*, Madrid, Galería Afinsa, 1990, p. 4

Bonet, J. M., "Una década complicada", *Madrid: el Arte de los 60*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, p. 114.

CABANNE, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1972, p. 72.

CÁMERON, D. y PACE, A., *Mónica Bonvicini: Bau*, Torino, Hopefulmonster Edizione, Galleria cívica d'arte moderna e contemporánea, 2000.

COLLADO, G., "Ante el espectador", *Revista Lápiz,* 108, 1994. Madrid.

COMBALIA, V., *Arte español para el fin de siglo*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1996, p. 42.

CHÁVARRI, R., *Mujeres en el Arte Español, (1900-1984)*, Madrid, Concejalía Cultura, Ayuntamiento de Madrid, Catalogo de Exposición en Centro Cultural del Conde

Duque, 1984, p. 83.
FERRER, E. y LERÍN, F., "Esther Ferrer, Fernando Lerín", *Revista Lápiz*, 100, 1993, Madrid, p. 95.
GETLEIN, F., *Elena Laverón o el vuelo de las formas*, Granada, Ed. Anade, Serie Arte, 1987, pp. 12-13.
GIRALT MIRACLE, D., *El arte urbano de Machú Harrras*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Catálogo de la exposición Parc de la Ciutadella, 1987, p. 2.
GORDON NESBITT, R. y KANES WEISMAN, L., *Monica Bonvicini / San Durant. Break it / Fix it*, Wien, Secession, 2003, p. 84.
IGES, J., *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*, Guipúzcoa, Diputación Foral Guipúzcoa, Catálogo Exposición Sala Koldo Mitxelena de San Sebastián, 1999, p. 92.
MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, R., *Elena Laverón*, Madrid, Galería 4.17, 1995, p. 6.
MARTÍNEZ DE LAHIDALGA, R., "Looking for a place", *3ª Bienal International SITE Santa Fe*, Nuevo México, USA, 1999.
MASÓ, A., *Qué puede ser una escultura*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 1997.
RAMÍREZ GONZÁLEZ, J. L.,"El espacio del género y el género del espacio", *Revista ASTRÁGALO*, noviembre, 1996, Madrid
MAZEY, M.E. y LEE, D., *Her Space, Her place: A Geography of women*, Washington, D.C., Association of American Geographers, 1983, p.58.
PERTUSA, P., *El patio de mi casa no es particular: Nuria Carrasco*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, CAC, Catálogo Exposición Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2005.
POWER, K. y SILVEIRA, R., *Luz. Lumen. Regina Silveira*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Catálogo Exposición Palacio de Cristal, 2005.
SARMIENTO, J. A., *Zaj*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Catálogo Exposición, 1996, p. 24.
SACK, R., "Conceptions of Space in Social Thought", *University of Minnesota Press*, 1980, Minneapolis, p. 153.
SAVAL, L., "Machú Harras", *LITORAL, Revista de poesía, arte y Pensamiento*, 1987, Torremolinos, Málaga, 27/2/1987.
SOBRINO MANZANARES, M. L., *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, Madrid, Editorial Electra España S.A., 1999.
TIO BELLIDO, R., *París, por supuesto...,* Madrid, Ministerio de Asuntos exteriores, Ministerio de trabajo y Seguridad Social, Ministerio de Cultura, Catálogo Exposición Casa de España en París, 1989, p. 52.

MUJER IMAGINADA Y MUJER REAL EN LA OBRA DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

José Manuel Begines Hormigo
Universidad de Sevilla

Cuando se analiza el papel de los personajes en la obra del escritor y académico ubetense Antonio Muñoz Molina, generalmente, se presta atención al protagonismo de los personajes masculinos. Sin embargo, el argumento de muchas de sus novelas y de muchos de sus cuentos tiene su origen en un conflicto en el que el papel de la mujer es determinante.

En este trabajo se intenta analizar precisamente eso, cómo, en novelas donde el protagonismo masculino es mayoritario, la presencia de la mujer supone un giro en el desarrollo y en el desenlace de la obra, ya sea como consecuencia de su actuación, ya sea como motor de las imaginaciones de los personajes masculinos. Se atenderá a algunos personajes femeninos de *Beatus ille*, de *El invierno en Lisboa*, de *Beltenebros* y de *El jinete polaco*. Aquí, se presentará la influencia poderosa que ejerce la mujer en los protagonistas y cómo, incluso, pueden llegar a modificar el carácter y la personalidad de muchos de ellos.

Con este trabajo, se pretende hacer una aportación al estudio de la manera en que la literatura, de finales del siglo XX concretamente, ha contribuido al mantenimiento de ciertos tópicos relacionados con la figura de la mujer en el arte y, al mismo tiempo, la desmitificación de esos tópicos, con el fin de teñir la participación de la mujer en la obras literarias con un cierto aspecto de realismo y de veracidad. En este sentido, se abordará, también, de manera tangencial, la relación que existe entre la realidad y la ficción, la permeabilidad mutua de los dos ámbitos y el uso, por parte de los novelistas, de la competencia literaria de los lectores, que conocen los mitos creados en torno a la figura femenina.

En su primera novela, *Beatus ille*, los personajes femeninos parecen desempeñar sólo un papel secundario[1]. De hecho, Mariana, la mujer de la que se habla durante toda la novela, sólo toma la palabra en la segunda parte; Doña Elvira, la madre de Manuel, parece estar al margen de la acción, encerrada en una habitación que la aleja del espacio y del tiempo de los vivos; Inés, la sirvienta de la que Minaya se enamorará, aparece solamente, de vez en cuando, para dar alguna información a Minaya. A pesar de esta participación aparentemente insignificante, estas tres mujeres son, si se piensa bien, los eslabones fundamentales que integran el desarrollo del argumento: el asesinato de Mariana es el primero de los misterios que Minaya se plantea resolver; la mano de doña Elvira aparece cuando va aproximándose el final de la obra y se produce el primero de los desenlaces (cómo ocurrió la muerte de Mariana); finalmente, Inés es el nexo de unión entre el planteamiento del misterio –la bala perdida que acabó con la vida de Mariana–, y su desenlace –las razones verdaderas del asesinato de Mariana. Por otra parte, Inés no

es sólo el nexo de unión entre el comienzo y el final de la historia, sino que también participa en el montaje de la segunda incógnita. Según Rich, en *Beatus ille*, frente a las tradicionales novelas de detectives, existen dos misterios: el del asesinato de Mariana y el de la voz que narra[2]. Pues bien, Inés participa activamente en ambos enigmas: por una lado, instigada por el narrador y por la curiosidad del propio Minaya, lo ayuda a desentrañar el asesinato de Mariana, y por otro, oculta el segundo de los misterios, que para el lector tiene que ver con la voz narrativa y que, en el caso de Minaya, se relaciona con la imagen idealizada, que se había formado, del escritor Jacinto Solana.

El personaje de Mariana es bastante interesante. La situación es la siguiente: Manuel, por medio de Jacinto, conoce a Mariana, que trabaja como modelo para el pintor Orlando, amigo de los dos. Desde el momento en que la conocieron, los dos se enamoraron de ella. Jacinto ya estaba casado y fue eso, quizá, lo que impidió que declarara abiertamente su amor. Manuel tuvo un poco más de suerte y la conoció justo antes de casarse. Por Mariana, dejó a su novia de toda la vida. Mariana no es como el resto de las mujeres de la época. Mariana va por delante de ellas: no tiene pudor en mostrar su cuerpo desnudo ante desconocidos (Solana la conoció, antes que Manuel, de esta manera, mientras posaba para Orlando); no tiene ningún reparo en mostrar su pasión y en tomar la iniciativa en los coqueteos amorosos (de hecho esa exhibición de pasión pública es lo que le cuesta la vida); y, además, está implicada activamente en la vida política del país. En un interesante artículo, Michèle Ramond sostiene que Mariana se instaura como el símbolo de la República. La novela, y la interpretación de Ramond, gira en torno a ese símbolo (Ramond, 1996).

A pesar del enamoramiento de Manuel y de Solana, Mariana no era gran cosa. En la novela hay dos tipos de personajes: los soñadores y los realistas. Minaya, Manuel, Solana y su esposa Beatriz, Mariana, etc. pertenecen al primer grupo; el médico Medina o doña Elvira, aunque de distinta catadura moral, pertenecen al segundo grupo. Los primeros tienden a idealizar las situaciones cotidianas de la vida y a endiosar a determinados personajes, utilizando para ello los patrones aprendidos en la literatura. Frente a esto, los personajes realistas, pragmáticos, que no se conceden la debilidad de la imaginación, ponen cada cosa en su sitio. Así, frente a la imagen ideal que Manuel o Minaya tienen del poeta Solana, Doña Elvira pone las cosas en su sitio y les arroja a la cara la verdad: Jacinto Solana era un desgraciado que sólo trajo la ruina a su casa[3]; frente a las imaginaciones de Manuel o de Solana que veían en Mariana el compendio de todas las virtudes femeninas, el médico Medina reconoce que ese enamoramiento se justifica no por la existencia real en Mariana de esas virtudes, de esa belleza y de esa inteligencia, sino por "un exceso de humores seminales y de literatura" (Muñoz Molina, 2002a: 60). Por otra parte, Mariana no es el ejemplo de la feminidad. En alguna situación se la describe con atributos masculinos: "«Tú eres Medina, ¿verdad?», le dijo, al levantarse, estrechándole la mano con un gesto absolutamente masculino" (Muñoz Molina, 2002a: 162). En la primera parte de la novela, Mariana es la representación máxima del deseo amoroso, materializada por la mano experta del pintor Orlando, que había logrado captar su esencia; en la segunda, en cambio, se produce la desmitificación del personaje. Señala Dorothee Neumann, a este respecto, que Mariana solamente es "la perfecta mezcla entre mujer ideal y *femme fatale* en la primera parte de la novela, como mujer muerta y parte de la memoria. En la parte segunda comienza la desmitificación gradual

del personaje, llevada a cabo una vez más por los comentarios burlescos de Medina" (Neumann, 2000: 182).

Como se ha dicho antes, Mariana no cumplía con las normas sociales establecidas. No actuaba como las mujeres burguesas del momento: ella incitaba y atraía al hombre; tomaba la iniciativa, ejercía su poder sobre él. Así, Orlando, que había descubierto esta cualidad de Mariana, en su estado de ebriedad permanente y dionisíaca, y en su calidad de sátiro homosexual, insta a Solana a disfrutar del cuerpo apetecible de Mariana, antes de que se consume el matrimonio con Manuel:

Mariana está sola, en la biblioteca. […] Está sentada, fumando, como tú, mirando el humo mientras oye la música, esperándote. Hasta Manuel sabe que si no se ha acostado todavía es porque quiere encontrarse contigo. Todo el mundo parece saberlo aquí, menos tú. […] Dais vueltas por toda la casa, buscándoos el uno al otro, y os cruzáis como dos sonámbulos, como si todavía os quedara tiempo. Hace tres años que os buscáis y os escondéis así, ¿no te acuerdas? Entraste en mi estudio y no te atrevías a mirarla porque estaba desnuda. Ni siquiera ahora te atreves a mirarme a mí. Y no finjas que estás borracho o que eres un adolescente despreciado por la mujer que amas. Abre los ojos, Solana. Soy yo, tu enemigo, soy Orlando (Muñoz Molina, 2002a: 203).

También Medina sabe que Solana "estaba enamorado de ella. Desesperadamente, y desde mucho antes que Manuel, pero con la desventaja de que ya estaba casado cuando la conoció" (Muñoz Molina, 2002a: 60-61). La muerte de Mariana se produce, precisamente, porque demasiadas personas saben ya que Solana y ella se querían, y que se convirtieron en amantes la noche antes de su boda. Todos conocen esa relación, pero nadie hace nada hasta que Doña Elvira, que representa el mal, el rencor, el mantenimiento de la tradición del honor calderoniano, venga, sin que nadie se lo pida, el honor mancillado de su hijo. Doña Elvira, dirigiéndose a Utrera, describe la escena de amor entre Mariana y Solana con palabras sucias, de ira y resentimiento: "Mire con quién va a casarse mi hijo. Lleva una hora así, revolcándose como una perra con el otro, con su mejor amigo, dice él. Y ni siquiera se esconden". (Muñoz Molina, 2002a: 284)

Doña Elvira es la encargada de precipitar el desenlace y de llevar la desmitificación de Mariana, pero también de Solana, hasta los extremos más bajos. A pesar de su antipatía, el lector puede sentir, en algunos momentos, cierto sentimiento de conmiseración ante la madre de Manuel. Vive, desde hace mucho tiempo, en un estado de infelicidad permanente: su marido se veía con otras mujeres, llegó a dejarla sin herencia, fue "el único responsable de que ese Solana saliera del estiércol y tuviera una instrucción que nunca les hizo falta a los de su clase" (Muñoz Molina, 2002a: 85) y, por consiguiente, de que se hiciera amigo de su hijo y lo deshonrara a él y a toda la familia. Doña Elvira es una fracasada vital, cuyo orgullo de clase acomodada no le permite mostrar sus sentimientos, desahogar su impotencia. El único desahogo del que disfruta es el rencor hacia Jacinto Solana y su lucha perpetua por llevar la imagen idealizada de Mariana a los extremos más burdos de realismo. Doña Elvira sólo deja traslucir su infelicidad y su parte humana después de la muerte de su hijo, que, como su esposo, la humilla dejándola desheredada: "no quiso que ninguna de nosotras la ayudara a subir. Se encerró con llave, y empezó a volcarlo y a romperlo todo y a vaciar todos los cajones" (Muñoz Molina, 2002a: 269) le cuenta Inés a Minaya. En ese desenfreno destructivo, se percibe la impotencia acumulada durante años. Doña Elvira vive en el pasado, aislada

en su habitación no porque encuentre en él la felicidad, sino porque es la única manera que tiene de escapar de los males que la rodean en el presente.

Inés es tal vez el personaje femenino más importante para el desarrollo de la acción de la novela. Sin ella, la voz narradora sería incapaz de hacer caer a Minaya en las trampas que le tiende su propia imaginación, enferma de sueños y de literatura. Si Minaya encuentra unos manuscritos de Solana, es gracias a la intervención de Inés. Bien es verdad que las ensoñaciones literarias y mitificadoras de Minaya facilitan, en gran medida, el trabajo de la sirvienta.

Por otra parte, Inés tiene grandes similitudes con Mariana, en virtud de una técnica muy utilizada durante toda la obra: la duplicación, el reflejo especular. Así, Minaya es el reflejo de Solana, con quien se le identifica en numerosas ocasiones. De manera que el lector, que en situaciones contadas oye hablar a Mariana, puede escucharla por medio de Inés. Esta es la función fundamental de Inés: arrastrar a Minaya a la trampa que él mismo se está buscando y crear en el lector la imagen de la Mariana joven, descarada y ardiente. La escena que provoca la muerte de Manuel es aquélla en que los dos jóvenes profanan la cama de matrimonio, donde Manuel durmió con Mariana una sola noche. La identificación constante que se lleva a cabo entre Minaya y Solana, por un lado, e Inés y Mariana, por otro, hace pensar que Manuel muere no al descubrir a su sobrino con Inés, sino al darse cuenta, con algunos años de retraso, de la infidelidad cometida por su mujer y su mejor amigo.

El papel de la mujer en *El invierno en Lisboa* es, igualmente, muy destacado. En el mundo de la masculinidad, que supone el género negro, hacen acto de presencia dos mujeres, Lucrecia y Dafne. Lucrecia ejercita un gran poder erótico sobre Biralbo. Si Biralbo cumple, más o menos, con las características propias de un héroe del género negro, Lucrecia es más bien todo lo contrario. El ubetense suele transformar o zarandear, en sus novelas, las expectativas tópicas o los prejuicios del lector ante lo que lee. No debe pasarse por alto un hecho muy importante de los planteamientos literarios del autor y que impregnan toda su obra: el novelista aspira siempre a contagiar al lector de la lucidez y el sentido común que él mismo busca cuando escribe. Muñoz Molina, por ejemplo, se encarga de desacreditar la idea que se tiene de los republicanos en la guerra civil española y sitúa, frente al abuelo de Manuel, en *El jinete polaco*, que no abandonó su puesto de guardia de asalto durante el levantamiento militar porque así se lo dictaba su moralidad, a los bárbaros que obligaron a Justo Solana a participar en su sed de sangre y que luego lo delataron como copartícipe. En este sentido, frente a las imaginaciones del lector, que pueden hacerle pensar en Lucrecia como una mujer esbelta, guapa y de curvas marcadas, la describe como "una muchacha alta y muy delgada, que se inclinaba ligeramente al andar y mostraba cuando sonreía unos dientes muy blancos y un poco separados" (Muñoz Molina, 2003: 27). Esta descripción inspira cualquier cosa menos un deseo libidinoso por parte del lector. Bien es cierto que quien la describe es el narrador, que no está tocado por la ceguera que el amor impone a Santiago Biralbo y a Malcolm. Continúa la descripción diciendo que "tenía el pelo liso, cortado justo a la altura de los hombros, los pómulos anchos y más bien infantiles, la nariz definida por una línea irregular". (Muñoz Molina, 2003: 27)[4].

A pesar de este intento por parte del narrador de desmitificar los encantos de Lucrecia, se verá obligado a transmitirle al lector las impresiones de Biralbo, la visión

que tiene el pianista de jazz acerca de la mujer de la que se enamoró. Es entonces cuando se percibe que Lucrecia es una *femme fatale* que responde a los tópicos del género: domina al hombre gracias a la debilidad sexual que siente hacia ella y lo obliga a hacer cosas que pueden conducirlo, incluso, a la propia destrucción, a la inexistencia. Ese es el caso de Biralbo, que experimenta una desaparición simbólica al transformarse en Giacomo Dolphin, y también el caso de Bruce Malcolm, muerto, casi por accidente, en una lucha con Biralbo. Además, la *femme fatale* se desenvuelve con total naturalidad en los espacios de la delincuencia y de la mala vida. Así, después de conocer la muerte de su ex-marido y de saber que conocen el nombre y los apellidos de Biralbo, dice lo siguiente: "conozco a alguien que puede ayudarnos. Un español que tiene un club cerca del Burma. Él te buscará un pasaporte falso. Me ayudó a falsificar la documentación del cuadro" (Muñoz Molina, 2003: 202).

Muñoz Molina utiliza el modelo literario de la *femme fatale* y se apoya, además, en la imagen visual, en la memoria fotográfica de los lectores de su obra. Así, educados también en el cine clásico de los cuarenta y los cincuenta, y en toda su descendencia de estereotipos, los lectores reconocen en Lucrecia los actos de las heroínas típicas del cine negro y, por otra parte, el enloquecimiento que experimentan los héroes de las películas. Sí es cierto que Lucrecia existe como *femme fatale* gracias, principalmente, a la imaginación lasciva de Biralbo y, en menor medida, de Malcolm. Hay una definición de lo que es una *femme fatale* que se nos antoja muy simple, ilustrativa y bastante exacta. Se encuentra en un artículo de Silvia Bermúdez. Se viene a decir allí que la *femme fatale* no es más que un producto de "la fantasía masculina de la mujer sexualmente agresiva propia del género negro" (Bermúdez, 1994: 12-13). Es decir, el hombre imagina una mujer distinta de la mujer real, crea en la ficción a una mujer que despierta su líbido, que lo domina sexualmente usando sus armas, que flirtea con él hasta conseguir doblegar su capacidad de actuación y, además, que suma un despiadado componente de inmoralidad, arrastrando al hombre hasta el daño a sí mismo.

En *El invierno en Lisboa*, el género negro es importante por dos cosas: porque es el patrón genérico seguido por el novelista y porque los personajes de la novela son conocedores de las claves de este género (literario y cinematográfico) y lo utilizan en numerosas ocasiones como referencia. En este sentido, Justo Serna señala que "todos [los personajes] son conscientes de que sus vidas y sus peripecias parecen ocurrir y deben escribirse y contarse bajo una falsilla que les precede y que todos conocerían principalmente por el cine" (Serna, 2004: 132). Este hecho suele asociarse a la cualidad postmoderna atribuida a las primeras obras de Muñoz Molina (*vid.* Pope, 1992: 111-119) y al género tan vagamente denominado metaficción o metanovela. Sin embargo, desde hace mucho tiempo, los personajes de las obras literarias han actuado como los personajes literarios que conocían. El ejemplo, quizá más famoso y, sin duda, más esclarecedor es el de Alonso Quijano, que se levantó un buen día y decidió que, desde ese momento, iba a armarse caballero e iba a actuar como había visto que actuaban todos los caballeros andantes de los libros que había leído. De la misma manera, los personajes de *El invierno en Lisboa* actúan como personajes típicos del celuloide o de cierto género literario y, por esta razón, están más cerca de la locura quijotesca que de la cordura o el sentido común.

Uno de los referentes cinematográficos más importantes de la obra, que llega a

hacerse explícito en ciertos momentos, es *Casablanca*. Kathleen Diane Granrose hace un estudio muy sugestivo (Granrose, 2000: 7-21), en el que se articula la relación de dependencia que guarda la novela respecto a la película. Esa relación, que es, según ella, irónica por ser postmoderna, altera el significado primitivo de *Casablanca*: lo que en *Casablanca* era moralidad o idealismo, se convierte en *El invierno en Lisboa* en un simple y burdo materialismo. Por otra parte, se encarga de señalar, de manera bastante detallada y seria, las duplicidades existentes entre los personajes de la novela y de la película. A pesar de los aciertos, esta postura no parece del todo atinada, porque la novela, más que ser una imitación constante de una única película, es la imitación de un género. Los personajes llevan a cabo la imitación de un modelo, de un tipo, y no de un personaje concreto (en el caso de *Casablanca*, los encarnados por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman).

Sí es cierto, como dice K. D. Granrose, que se toman explícitamente algunas escenas de *Casablanca*; pero no hay que perder de vista que no es el único modelo que existe en *El invierno en Lisboa*, sino que se toma, de diversas películas y novelas, lo más característico de este género: el ambiente de los bajos fondos y la clandestinidad, con algunos de sus tópicos más conocidos. La escena más importante y la que servirá para demostrar el carácter irreal de Lucrecia y el poder imaginativo de Biralbo, es aquella en que se produce un careo entre el pianista y los villanos:

-Dispara, Malcolm. Me harías un favor.

- ¿Dónde he oído yo eso antes?, dijo Toussaints Morton […]

- En *Casablanca*, dijo Daphne, con indiferencia y precisión. Bogart se lo dice a Ingrid Bergman.

Al oír eso una transfiguración sucedió en el rostro de Malcolm. Miró a Daphne, olvidó que tenía la pistola en la mano, la verdadera rabia y la verdadera crueldad contrajeron su boca e hicieron más pequeños sus ojos cuando volvió a fijarlos en Biralbo y se lanzó sobre él.

> Películas […]. Eso era lo único que os importaba, ¿verdad? Despreciabais a quien no las conociera, *hablabais de ellas* y de *vuestros libros* y *vuestras canciones* pero yo sabía que estabais hablando de vosotros mismos, no os importaba nadie ni nada, *la realidad era demasiado pobre para vosotros*, ¿no es cierto […]? (Muñoz Molina, 2003: 165; el subrayado está añadido).

En este fragmento, aparecen todos los participantes principales involucrados en la trama detectivesca: Biralbo, Malcolm, Morton, Daphne y, aludida en el plural que emplea Malcolm, Lucrecia. Todos ellos están al corriente de los métodos utilizados por este género de ficción: entre ellos, la actitud irónica de los héroes ante la propia vida. Los personajes no tienen ningún inconveniente en saber que emplean un código muy conocido, al contrario, parecen estar orgullosos de conocer las características de cierto tipo de ficción. El único personaje que manifiesta claramente su enfado es Malcolm. No soporta sentirse excluido de la ficción. El está involucrado en la trama pero no se siente un personaje de película; es más, se declara desconocedor de las películas, los libros y las canciones que Biralbo y Lucrecia conocían. Un poco antes del fragmento citado, Malcolm confiesa a Biralbo su ineptitud para los asuntos de la ficción:

Hablabais mucho, lo hacías para poder miraros a los ojos, conocíais todos los libros y habíais visto todas las películas y sabíais el nombre de todos los actores y de

todos los músicos, ¿te acuerdas? Yo os escuchaba y me parecía siempre que estabais hablando en un idioma que no podía entender. Por eso me dejó. Por las películas y los libros y las canciones (Muñoz Molina, 2003: 155).

Lo cierto de las palabras de Malcolm es que el proceso de enamoramiento del pianista y Lucrecia se apoya intensamente en los pilares de la ficción. Todos sus encuentros amorosos están marcados por la intensidad heroica, el sentimiento de pérdida y las frases tajantes y lapidarias de las citas del cine y las novelas de género. Así, uno de los encuentros más interesantes es el que tiene lugar justo antes de que Lucrecia se marchara de San Sebastián: "Me preguntó por qué sabía yo que aquel encuentro era el último. «Pues por las películas», le dije, «cuando llueve tanto es que alguien se va a ir para siempre»" (Muñoz Molina, 2003: 43). Biralbo hace uso en este encuentro del conocimiento mítico e irracional de la vida a través de la literatura, pero no de la literatura que arroja lucidez sobre la vida, sino a través de la literatura que se vanagloria de ella misma y que no se corresponden con la realidad.

Ocurre, en algunos momentos de la obra, que se da un proceso de desmitificación contra la imaginación desbordante de los personajes y contra los tópicos ficticios con los que están acostumbrados a convivir. El ejemplo más claro de esa ironía se produce en el Lady Bird, cuando se parodia la famosa escena de *Casablanca*, en que se pide al músico que interprete lo mismo:

> Tócala otra vez. Tócala otra vez para mí [–dice Lucrecia].
>
> Sam, dijo él, calculando la risa y la complicidad. Samtiago Biralbo (Muñoz Molina, 2003: 92).

Se comprueba aquí que, efectivamente, como argüía Malcolm, el sistema de referencias que tienen ambos enamorados es el cine y las películas de amores imposibles. Es más, tienen conciencia de vivir inmersos en una película o una novela negra. Señala Salvador A. Oropesa, a este respecto, en relación con Lucrecia, que, puesto que esto es así, más que hablar de *femme fatale*, debería hablarse de *metafemme fatale*, "dada la autoconciencia de género que tienen los personajes de la novela postmoderna" (Oropesa, 1999: 67). A pesar de las interesantísimas aportaciones de Oropesa al estudio de la obra del ubetense, parece que esta afirmación no es del todo acertada. Nadie pone en duda que Lucrecia sabe qué es una *femme fatale* y qué hace para serlo. Pese a ello, es preferible no hablar de *metafemme fatale* para no obligar al crítico a anteponer delante de cada una de las categorías de los personajes el prefijo meta-. Así, Biralbo sería un *metahéroe* y Morton un *metavillano*. Mejor que añadir más confusión al ya controvertido asunto de la metanovela, se prefiere hablar simplemente de personajes que conocen los tópicos de la ficción y que, en algunos momentos los imitan, interesándose más por ella que por la realidad.

Frente a estos personajes que tienen como centro de referencia el cine, aparecen en la obra otros que, aunque están al corriente de los tópicos cinematográficos y que lo utilizan con frecuencia como referente de comparaciones, no imitan ese referente. El narrador es uno de ellos, y, para el tema que está tratándose (la confrontación entre mujer imaginada y mujer real) es importante. Cuando el narrador asiste a la mitificación de Lucrecia y a las idealizaciones ficticias de su vida, no puede más que sorprenderse y reaccionar, en algunos momentos, irónicamente. El narrador no deja de sorprenderse ante la estulticia, o inocencia, de Biralbo, Lucrecia y los villanos. Se observa esa sorpresa

cuando le cuenta Biralbo su encuentro con Lucrecia en San Sebastián:

> Me dijo: «¿Has visto como llueve?» Yo le contesté que así llueve siempre en las películas cuando la gente va a despedirse.
>
> ¿Así hablabais?, dije, pero Biralbo no parecía entender mi extrañeza. ¿Después de dos semanas sin veros eso era todo lo que os teníais que decir? (Muñoz Molina, 2003: 42-43).

El narrador se sorprende, igual que el lector, de la manera tan efectista en que hablaban. Imitaban al cine, imitaban las películas en las que algunas frases pretenden convertirse en citas antológicas, con forma lapidaria, frases certeras, concisas y sorprendentes. Biralbo que aspira a ser un personaje de las películas de los cuarenta y los cincuenta ni siquiera es consciente de que su actitud puede ser chocante en la vida cotidiana.

En *Beltenebros*, el lector se enfrenta, también, a una *femme fatale*. En este caso, su nombre es Rebeca Osorio, y es hija de una mujer que, de la misma forma, lleva por nombre Rebeca Osorio. Esto no es coincidencia, sino que responde al intento del autor de intensificar un efecto especular en la obra: el efecto de que el caso Andrade es el mismo, y participan los mismos personajes, que el caso Walter. Rebeca Osorio, madre, estuvo enamorada de Walter de la misma forma que su hija lo está de Andrade. Ambas pierden a sus hombres por culpa de Darman, que en el primer caso es el asesino directo de Walter y, en el segundo, sólo su presencia conlleva la maldición de la muerte, ejecutada, esta vez, por la mano inexperta de Luque.

Beltenebros, donde se narra el mundo de los hombres duros de la resistencia antifranquista, no es, sin embargo, una novela dominada por el sexo masculino, sino dirigida por las mujeres, que aprovechan los deseos y pasiones que despiertan en los hombres con los que se encuentran para dirigir la acción a su antojo. De hecho, Rebeca Osorio, madre, escribe novelas rosas donde aparecen instrucciones para los miembros del partido; por su parte, Rebeca Osorio, hija, consigue los papeles y el dinero que necesitaba Andrade drogando a Darman, quien, cegado por su ansiedad sexual, se ha confiado y ha bajado la guardia. De la misma forma, Rebeca Osorio, hija, se entrega al comisario Ugarte para salvar la vida de Andrade y, en última instancia, ejecuta al comisario, con lo que entra a formar parte de la historia de la resistencia española. A este respecto, es interesante el artículo de Silvia Bermúdez, donde se examina la novela desde la perspectiva genérica, atendiendo a "los dos géneros dentro y contra los cuales la novela ha de leerse: el «negro» del espionaje y el «rosa» de los folletines sentimentales" (Bermúdez, 1994: 8). En el análisis del género negro se vale del cine de los cuarenta, además de la literatura. Sostiene Silvia Bermúdez que al final de la novela se ha producido un intercambio de la sexualidad propia de cada género (el masculino para el negro y el femenino para el rosa), porque el héroe del género negro, Darman, lee y se ayuda de novelas rosas y las heroínas, Rebeca Osorio, madre e hija, dirigen a los héroes del género negro y, además, desempeñan la función propia del héroe: liquidar al verdadero traidor.

En esta novela, donde la actividad femenina es patente, no se produce, sin embargo, el proceso de desmitificación de la imagen ideal de las mujeres. Rebeca Osorio, madre e hija, no están vistas de una manera idealizada, sino que responden a la realidad. Sí es cierto, no obstante, que Rebeca Osorio, hija, es repetidas veces

comparada –y en ese sentido, imaginada– con su madre. Rebeca Osorio, hija, tiene que soportar en sus espaldas el peso de un deseo doble: el que despierta su belleza y el deseo que despierta la belleza de su madre, recordada a través de su juventud y de su cuerpo. En ella se cumplen los deseos más oscuros de Darman y de Ugarte: ambos logran de ella lo que les negó su madre. Por otra parte, la hija lleva a cabo la venganza que su madre jamás pudo cumplir: el asesinato de Beltenebros, y la restitución de la justicia poética, como consecuencia.

En *El jinete polaco* el papel de la mujer parece estar más desdibujado, o menos patente que en las obras anteriores; a pesar de esa apariencia, hay un personaje femenino que tiene gran peso en el desarrollo de la novela: Nadia. Es preciso hacer un análisis de la situación en la que se encuentra Manuel, el protagonista de la obra, cuando se encuentra con Nadia, para entender la importancia real de la amante.

El desencadenante de la trama de la obra es el desarraigo de un personaje que quiso abandonar su pueblo cuando era un adolescente y que, al conseguirlo, siente grandes remordimientos y un profundo sentimiento de culpa. Ese es el conflicto primero y lo que empuja la acción de la novela: la congoja de un desarraigado ante su desarraigo. Manuel oculta una rebelión contra su clase social, una rabia contra la imposibilidad de marcharse de Mágina, un pueblo que lo asfixia, con sus costumbres de siglos y con su clasismo arraigado. Ese clasismo impide, incluso, que Manuel se acerque a la zona en la que vive Marina, la jovencita de la que andaba enamorado cuando estudiaba en el instituto. Soria Olmedo, haciendo alusión a este aspecto, indica, en la introducción a *Nada del otro mundo*, que el tipo de personaje o de héroe que utiliza normalmente el autor en sus cuentos –aunque estas palabras se pueden extrapolar, sin ninguna inconveniente, a esta novela y a su protagonista– es aquel que va "del margen al centro de la vida, del campo a la ciudad, de la adolescencia a la madurez […] donde todo lo sólido se desvanece en el aire". Continúa diciendo que "los héroes de Muñoz Molina modulan esta trayectoria una y otra vez con tonos y contextos precisos y adecuados a cada ocasión" (Soria Olmedo, 1995: 21). En efecto, en Manuel se recopilan todas las transiciones: del pueblo a la ciudad, de la infancia a la madurez, de la realidad al deseo, del pasado al futuro, y otra vez al pasado. En todas estas transiciones, el papel de Nadia es fundamental. Aunque esas transiciones encierran un trauma y nunca son satisfactorias –incluso lo convierten en un inadaptado–, se llegará al final de la novela, por el milagro que opera Nadia, a la reintegración total en la cultura popular de su familia.

El anhelo de Manuel es desprenderse de todo aquello a lo que estaba predestinado. Consigue, frente a eso, no forjarse un destino propio, sino deambular errante en busca de un lugar y un estado con el que identificarse. Esa identificación no ocurrirá hasta que Nadia entre en su vida y le imponga la costumbre de la oralidad y la tradición, contra sus anhelos de huida. Esa es, en las palabras inteligentes de Mas i Usó, "la tragedia de Manuel", que "consiste en haber deseado salir huyendo de Mágina como un jinete salvaje en busca de mundo y ahora, desde la otra parte del mismo, añorar su ciudad y sentir la necesidad de recordarla como una seña de identidad" (Mas i Usó, 2002: 53). Sí habría que señalar que esas señas de identidad de las que habla Mas i Usó, se llevan a cabo a través de la necesidad de Nadia de que le cuenten la historia de la ciudad en la que su padre vivió durante muchos años, y donde también ella estuvo una temporada.

Todo este proceso de alejamiento de las raíces comunes y de enajenación, que sufren los personajes de *El jinete polaco* (tanto Manuel como Nadia), suelen justificarse hablando de los problemas psicológicos y sociales con los que tiene que enfrentarse el hombre postmoderno, en esta nueva edad de la comunicación en la que el yo se encuentra saturado (*vid.* Gergen, 1992). Están documentadas esas crisis de personalidad, pero no puede olvidarse que, ante todo, las novelas son obras literarias que encierran en sus mundos de palabras toda una tradición muy fecunda: la tradición occidental. En este sentido, es interesante destacar que este tipo de personajes existen desde muy antiguo. Bajtín habla de ello al referirse a la novela regional, en contraposición al idilio. Dice Bajtín que, "como norma, no existían en el idilio héroes ajenos al mundo idílico. En la novela regional aparecen algunas veces un héroe que se separa del conjunto local, se marcha a la ciudad, y perece o vuelve cual hijo pródigo a la comunidad natal" (Bajtín, 1989: 381-382). Con esto se quiere decir, simplemente, que este modelo de personaje que trata de desvincularse de su tierra es muy antiguo y conocido en la tradición literaria. La diferencia entre esas novelas regionales de las que habla Bajtín y *El jinete polaco* es que en las primeras el héroe soluciona su destino él sólo y, en la novela de Muñoz Molina, es imprescindible el papel purificador que desempeña Nadia y la relación amorosa que mantiene con ella.

El desarraigo de la gente aparece cuando se siente la herencia no como un bien de la comunidad, sino como una condena para el individuo. Para evitar esa condena, que, según Justo Serna, es, en esta novela, la del "miedo transmitido de generación en generación […] y la vieja ignominia del bisabuelo Pedro, la herida familiar del expósito ignorante de su origen" (Serna, 2004: 191), Manuel busca alejarse de su tradición familiar, detener la transmisión de los miedos, de las humillaciones del pasado hacia el futuro. En palabras de Serna, "si el joven se cree un jinete en la tormenta es porque se vive arrojado a un mundo que no es el suyo, un mundo hipotecado de antemano, con infiernos y con determinaciones de sus antecesores" (Serna, 2004: 191). Lo que Manuel no sabía es que, si abandonaba ese mundo que no sentía como propio, sólo le quedaría el vacío, la nada, la alienación, el desarraigo. Y si tenemos en cuenta las palabras de Muñoz Molina, en las que dice que "el nombre es una manera de poseer el personaje, es una manera de tenerlo entero y tenerlo sonoramente, resumido en una sola palabra" (Martín Gil, 1988: 28), se comprenderá que el protagonista de *El jinete polaco*, que lleva el mismo nombre que su abuelo y que es, además, un nombre muy arraigado en las costumbres populares, no pueda desprenderse de su ascendencia sin renunciar, con ese gesto, a parte de su integridad individual. Por esta razón, señala Christine Pérès, en relación con los personajes de las cuatro primeras novelas del autor, que "en dépit de leurs divergences apparentes, ces romans du déracinement représentent tous des variations sur le même thème: la quête obsédante d´une identité perdue" (Pérès, 2001: 15). Efectivamente, Manuel se ha quedado sin identidad, aunque, más que perderla, ha renunciado a ella, con el precio que eso ha supuesto: no tener ninguna, tener la identidad hipotecada hasta que, en algún momento, por alguna circunstancia, esa identidad se restituya. Es aquí donde Nadia hace acto de presencia y desempeña una función fundamental: ayudar al protagonista a reencontrarse nuevamente, sin rencor, con su identidad.

La forma más rápida de escapar de la tradición es el exilio voluntario. *El*

jinete polaco es una novela llena de exilios y de exiliados. En un trabajo bastante fino de M. E. Jordan (Jordan, 2000) se enumeran, por orden cronológico, todos los exiliados de la obra: don Mercurio, Pedro Expósito, Otto Zenner, el abuelo Manuel, el comandante Galaz, el Praxis, Ramiro Retratista y, finalmente, el propio Manuel. Aunque en este trabajo parecen equipararse cada uno de los exilios como rasgo propio de la postmodernidad, no todos estos destierros tienen la misma entidad y la misma causa. De hecho, el exilio de Manuel es único. "El exilio voluntario de Manuel", según indica acertadamente Jordan, "es producto de la *gap generation*, de la transculturación provocada por los medios masivos de comunicación, de los cambios socio-económicos que han alejado a su generación de la tradición campesina y la han encaminado a profesiones liberales" (Jordan, 2000: 563). Se echa en falta, en la enumeración de los exilios, uno de los más importantes: el de Nadia. Como consecuencia del exilio de Nadia y de sus ansias de conocer más sobre la tierra a la que pertenece, Manuel comienza a contar y a reencontrarse con su tradición oral. Gracias al exilio de Nadia, que siente cierta curiosidad por su tierra adoptiva, Manuel comienza el viaje hacia las raíces. Peca, tal vez, el artículo de Jordan de un esfuerzo bastante importante por incluir la obra del jienense dentro de la moda postmoderna, cuyos rasgos fundamentales son, según este análisis, el exilio y la equiparación de historia y ficción. Podría decirse en virtud de ese rasgo postmoderno que es el exilio, que esta novela es postmoderna; sin embargo debe subrayarse que deja de serlo desde el momento en que Manuel regresa a la tradición y se enquista en la cadena de la transmisión de la cultura: Nadia es la primera a quien le transmite su herencia. Aquí radica, precisamente, la gran trascendencia del papel de Nadia, porque sin ella Manuel sería eternamente un hombre errante, sin raíces.

Otro rasgo que otorga importancia a Nadia es que tiene relación directa con dos de los personajes más relevantes de la novela: es amante de Manuel e hija del comandante Galaz. Entre ellos, además, guardan una estrecha relación. Jordan pone esta relación de manifiesto, cuando habla de la relación de similitud de caracteres y similitud actancial de ambos personajes (Jordan, 2000: 565-566). Uno de los rasgos fundamentales de esa semejanza es el hecho de que el exilio del comandante Galaz y el de Manuel no son sólo exilios físicos, sino exilios espirituales, motivados por un sentimiento de alienación con el entorno y con la propia vida que llevan. Así en estos dos personajes, rescatados ambos por el amor de Nadia –aunque evidentemente de distinto tipo–, se cumplen las palabras que elige Muñoz Molina para referirse al viaje a las tinieblas, en el prólogo a *Don Gitano* del escritor e hispanista irlandés Walter Starkie. Allí dice que "el corazón de las tinieblas no está en el centro innombrado de África, sino en la conciencia del viajero, en una calle de la ciudad, a un paso de nosotros" (Muñoz Molina, 1985: sin numeración). En efecto, el comandante Galaz y Manuel, aunque de manera distinta, sienten la tiniebla, el malestar y el desarraigo en su ciudad natal. Después, cuando se exilian, se unen al desarraigo la alienación y el sentimiento de desconocimiento y de desubicación en los nuevos lugares.

El comandante Galaz cumplió desde siempre con lo que su familia y la tradición le marcaban. Fue un militar ejemplar, sin tener ningún tipo de interés por esa profesión; fue un esposo ejemplar sin amar a su mujer, sólo por el hecho de continuar engrosando la tradición, por tener una descendencia a quien transmitir lo que sus padres le habían obligado heredar a él[5]. De hecho, el símbolo de Galaz, que a través de Nadia será

trasladado a Manuel, es el cuadro atribuido a Rembrandt, "El jinete polaco". Es Nadia la que percibe esta identificación: "Mira la cara indiferente y joven del jinete y le parece ver en ella un helado desafío que siempre le dio miedo, una solitaria determinación en la que ahora adivina el retrato espiritual de su padre" (Muñoz Molina, 2002b: 497). Nadie hasta entonces se había percatado de ello, nadie podía sospechar que bajo la ejemplaridad del comandante podía esconderse un anhelo de libertad sólo equiparable al del Manuel adolescente. De hecho, junto con Manuel, es el único que tiene las suficientes agallas para romper, "en las primeras horas nocturnas de una confusión que velozmente se desbocaría hacia la guerra, con el destino que le fue asignado desde que nació" (Muñoz Molina, 2002b: 219). La única diferencia con Manuel, tal vez, es que el arrojo le llegó demasiado tarde y que no encontró, como él, la amante apropiada que pudiera arrancarlo de esa situación de abandono y alienación en que se encuentra. Manuel, sin Nadia, habría corrido la misma suerte que el comandante Galaz: se habría convertido en un desterrado de todos sitios y para siempre. La tragedia del comandante Galaz es mayor que la de Manuel quien, al final de la novela y por medio de Nadia, logra reconciliarse con su memoria y sus raíces. Como en aquellos versos de Machado, Galaz vive en paz con los hombres y en guerra con sus entrañas.

Por otra parte, y aquí el papel de Nadia es nuevamente fundamental, Manuel apoya su exilio no sólo en la lejanía física de su pueblo y en la lejanía moral, sino que fundamenta su separación en la ruptura con la lengua. Las lenguas arrastran una tradición y la mejor forma que encuentra Manuel de luchar contra la herencia, transmitida desde siglos atrás, es romper con su vehículo de transmisión. El problema es que Manuel no se siente cómodo, no sabe instalarse en otras lenguas. Así, cuando, trabajando, echa un vistazo a su alrededor, ve "traductores soñolientos [que] miran por el cristal de sus cabinas y buscan equivalencias instantáneas para las palabras absurdas que escuchan en los auriculares pensando en otra cosa" (Muñoz Molina, 2002b: 426). Es importante el adjetivo "absurdas" aplicado a las palabras. La lengua propia nunca es absurda, nunca es un galimatías, uno la emplea con la intención de comunicar a los demás algo íntimo, algo propio. Cuando Manuel se convierte en mero transmisor de palabras que no entiende, y que no le dicen nada, está traicionando la esencia del lenguaje y su mundo infantil: deja de transmitir las palabras de sus padres para transmitir palabras vacías. Manuel no podía haber elegido un trabajo más apropiado para apartarse de la tradición y exiliarse de Mágina. Ese alejamiento conlleva, inevitablemente, un estado perpetuo de alienación.

Es curioso, sin embargo, que en medio de la vorágine de palabras sin sentido que debe escuchar permanentemente, Manuel descubra en sus reflexiones, en sus pensamientos, las frases y las palabras que decía su madre, su abuela o su padre. Eso sucede cuando se pregunta a sí mismo por qué está trabajando entre palabras desconocidas. En la construcción de la pregunta usa las mismas palabras que utilizaba su padre y que probablemente éste se las oyera a su abuelo. Este hecho supone el inicio del reconocimiento de una tradición con la que, hasta ese instante, estaba enfrentado:

> miro con atención el fondo de mi vaso y mi sombra se acerca para no dejarme solo y me hace en voz baja la pregunta, qué estás haciendo aquí, qué tienes tú que ver con nadie, eso era lo que me decía mi padre para alejarme de los malos amigos, qué hago yo en una cabina de traducción del Parlamento Europeo (Muñoz Molina, 2002b:

441).

Cuando Nadia le pide que le cuente cosas –cosas suyas, de verdad, cosas que siente como propias antes de decirlas–, entonces comienza el proceso de reintegración en la tradición que le pertenece: la de su bisabuelo Pedro Expósito. De hecho, ese inicio desembocará en el regreso a Mágina y en el interés por conocer el final de la historia de la momia. Cuando la novela está concluyendo, Manuel se encuentra con Julián, el cochero de don Mercurio: "Me inclino hacia Julián para no perder ni una palabra y no puedo graduar el orden de las preguntas que se me ocurren. […] Estoy sentado frente a ese hombre como cuando escuchaba hablar a mi abuelo Manuel en la mesa camilla" (Muñoz Molina, 2002b: 591). Julián le dice algo que todos los lectores están pensando: "que seas tú quien viene a preguntarme al cabo de tantos años" (Muñoz Molina, 2002b: 592). Esa pregunta supone el reconocimiento de que Manuel ha vuelto a interesarse por el pasado, por la tradición y a integrarse en ella.

Obviamente, el papel de Nadia es imprescindible para que se produzca esa integración. Sin ella no habría fotos, ni Biblia Protestante, ni *Cantar de los Cantares*, ni lámina de "El jinete polaco", todas estas cosas heredadas del comandante Galaz, que dieran pie a Manuel para su relato. Ya casi al final del libro, refiriéndose a la gente de Mágina y reconciliado, todavía a medias, con su pasado, dice Manuel acerca de las palabras lo siguiente:

> Yo escucho las palabras de Mágina, las de los hortelanos y los aceituneros, las que aprendí de mis padres, y me doy cuenta de que muy pronto desaparecerán porque ya casi no existen las cosas que nombraban […]: también en las palabras soy un extranjero y un advenedizo, he perdido las que me legaron y el acento con que me enseñaron a decirlas y no acabo de aceptar como mías las que aprendí después. Vivo entre ellas y de ellas pero me son ajenas y no pueden explicarme y tal vez me rechazan igual que las miradas claras y frías de la gente que se cruza conmigo en las ciudades adonde quise huir cuando tenía quince años. En casa de mis padres y en las calles de Mágina siento que habito en el reino de las palabras y que vuelvo a ser habitado por ellas (Muñoz Molina, 2002b: 577-578).

Sin tener conciencia de ello, Manuel ha transmitido esas palabras y esas historias, que piensa que están desapareciendo, a Nadia y con ello ha perpetuado esas historias por una generación más: la del hijo de Nadia, que también escuchará lo que Nadia y Manuel tienen que contarle. Manuel, en efecto, vive entre las palabras de otros idiomas pero no siente que esas palabras lo representen, lo contengan. Sólo es habitado por ellas en Mágina y sólo se reconcilia con su pasado, con su presente y con su futuro aceptándolas como suyas. La gran ventaja de Manuel, y también del comandante Galaz, es que ellos, cuando se marcharon, se hicieron inmunes a la transformación de Mágina y al paso del tiempo, conservando así la imagen perfecta, inmutable, del pasado. En este sentido, destaca Christian Casaubon que "ceux qui sont partis ne sont pas les plus infidèles à sa mémoire, car ceux qui sont restés ont deserté cet autre monde, cet autre temps dans lequel continuent à vivre les exilés" (Christian Casaubon, 2005: 6)[6].

La memoria, despertada por el encuentro con Nadia, es lo que salva a Manuel, lo que lo libera del mundo de significantes para llevarlo, de nuevo, al mundo de los significados. Esto conduce a la conversión del protagonista en un eslabón más de la

cadena de la herencia y de los saberes populares. La importancia de Nadia en este proceso es puesta de manifiesto por William Sherzer, quien señala que "Manuel, at the conclusion of *El jinete polaco*, finds in his future relationship with Nadia *his* only act that will finally provide sense to *his* life. The reader finds a double action, the collective and the particular. Galaz, alone, confronted his destiny. Manuel returns temporarily to a town that he now perceives as his paradise lost" (Sherzer, 1997: 21). Y esas dos acciones, debería añadirse, tienen como punto de confluencia a Nadia, hija de Galaz y amante de Manuel. Nadia personifica y verifica la leyenda del comandante, que Manuel había escuchado tantas veces de niño, y, a la vez, obliga al protagonista a iniciar un acercamiento a la tradición desde el momento en que le pide –ella también es una exiliada de sus raíces– que le cuente cómo es Mágina, como ha sido él, cómo es su familia[7]. En ese sentido, Nadia empuja a Manuel a acordarse de la ciudad que, como dice Sherzer, es su "paradise lost". Ese paraíso perdido corresponde, precisamente, a la necesidad de Manuel por encontrar su identidad, que la poseyó solo durante su infancia, cuando todavía no deseaba huir de Mágina y aún asumía todas las palabras que escuchaba, no sólo las de su familia, sino las de todos los personajes con los que se relacionaba: desde el teniente Chamorro hasta el tío Pedro.

La unión a la tradición y la recuperación, más o menos evidente, de su paraíso perdido se materializa al final de la obra, según las reglas características del género de la novela regional que dictaba Bajtín. Esas peculiaridades, que fijaba el crítico ruso acerca de ese género, guardan bastantes puntos en común con otras palabras suyas en las que se refiere a lo que él llama idilio familiar. Dice Bajtín algo que puede ser muy significativo si se emplea para el análisis de la acción de esta novela de Muñoz Molina, fuertemente dependiente de la aparición de Nadia:

> La acción de la novela conduce al héroe principal […] del gran mundo –aunque ajeno– de las casualidades, al microuniverso natal –pequeño pero seguro y sólido– de la familia, en el que no existe nada ajeno, casual, incomprensible; donde se restablecen las relaciones auténticamente humanas; donde se reanudan, sobre la base familiar, las antiguas vecindades: el amor, el matrimonio, la procreación, la vejez tranquila de los padres reencontrados, las comidas familiares (Bajtín, 1989: 383).

Aunque existe una relación evidente entre estas palabras y *El jinete polaco*, es obvio que no todo es aplicable a la novela del ubetense. Hay que tener en cuenta el cambio social y el cambio de patrón genérico experimentado en la segunda mitad del siglo XX. Se cumple en la obra del ubetense el regreso a las "relaciones auténticamente humanas", renunciando a la confusión que significa su vida como traductor, pero no se produce la integración total en la cultura tradicional, ligada a la tierra y en lucha, se podría decir, contra las inclemencias de la naturaleza. No se produce el matrimonio y la procreación, aunque sí existe un final abierto donde hay grandes posibilidades de que, si no existe una unión matrimonial con Nadia, al menos haya una pareja estable, que tiene un hijo y que, por tanto, engrosa la cadena de la tradición. En este sentido, puede hablarse de un final abierto, pero feliz, porque desde el momento en que aparece Nadia los lazos familiares entre Manuel y su familia de Mágina empiezan a anudarse. De hecho, en palabras de Ibáñez Erhlich, "en la primera parte, Manuel recibe las raíces como base de su personalidad; en la segunda, buscará su propio ser por medio de la ruptura con lo anterior; en la tercera, "El jinete polaco", las dos tendencias se aúnan

para dar paso al equilibrio" (Ibáñez Ehrlich, 2000: 124)[8]. Este equilibrio, por otra parte, sería impensable sin la aparición de Nadia y la relación sentimental. Es más, el regreso a la armonía, del que hablaba Bajtín, sería imposible sin la presencia de Nadia; incluso la novela entera, que está concebida como la narración oral que Manuel cuenta a Nadia, no se habría escrito.

Aunque la rememoración de Mágina es casi una obligación impuesta por Nadia, que le pide siempre palabras, que no deje nunca de contarle historias y tradiciones de Mágina, lo que sus padres le contaban y lo que se cantaba en las calles cuando él era un niño, Manuel tiene, de manera innata, una especial predisposición para entregarse al recuerdo y a la recuperación de la infancia. En relación con esto, no se puede dejar de traer a colación las palabras de Antonio Torres Carnerero, referidas al asunto de la infancia. Hablando de la importancia que tienen los materiales infantiles para el análisis de la obra de Francisco Umbral, dice lo siguiente: "la infancia es ante todo, ese foso común conocido por autor y lector, con el cual ambos pueden experimentar unas mismas emociones y sensaciones, filón literario que Francisco Umbral [y Antonio Muñoz Molina, hay que añadir,] quiere aprovechar" (Torres Carnerero, 2003: 371). La adolescencia lo llevó a querer romper, y a hacerlo, con el mundo gris y claustrofóbico de Mágina. Pero, si al principio de la obra, Manuel quiere huir a ese mundo fabuloso que es el extranjero y la lengua inglesa, al final de su aventura, por el contrario, es Mágina la que se está convirtiendo en imagen ideal, transformada ahora en una ciudad anhelada, ya no odiada, lo que permite juzgarla objetivamente. Esta mirada objetiva o, al menos, más positiva que durante su adolescencia, se la ha contagiado precisamente Nadia, con su interés constante por la ciudad y con su anhelos, también ideales, de formar parte de la cultura española a la que perteneció su padre, y que tanto le recuerdan a él. Este cruce de anhelos opuestos que son, en definitiva, el mismo anhelo, es destacado, en su libro, por Franco Bagnouls: "Manuel, sin el velo del deseo y la fantasía posa la mirada sobre su ciudad natal con una objetividad descarnada, esta última mirada representa una reconciliación con ella, con su verdad formada tanto por la realidad abyecta como por la imaginación y el recuerdo creador" (Franco Bagnouls, 2001: 77). Tal vez exagere Franco Bagnouls con el adjetivo descarnada. La visión que Manuel tiene de su ciudad de origen está siempre tamizada: o bien por su insignificancia en relación con las grandes ciudades de sus imaginaciones; o bien por su carácter salvador y su calidad de paraíso perdido en relación con el desarraigo y la pérdida de identidad que sufre en el exterior. Nunca existe, en esta novela una objetividad descarnada: aunque Nadia se lo pide y Manuel lo intenta, la imaginación y el recuerdo no se lo permiten. La inexistencia de la objetividad no quiere decir, no obstante, que los personajes de Muñoz Molina se dejen engañar por el espejismo de la nostalgia; sino, simplemente, que se sienten atrapados por el recuerdo del paraíso perdido, de la infancia y se dejan arrastrar, de vez en cuando, por las quimeras de la imaginación. De nuevo aquí, los personajes de Muñoz Molina, incluidos Nadia y Manuel, tienen una visión imaginada de la realidad: en este caso, el objeto idealizado es el espacio (Mágina).

El ahondamiento en sus raíces y el recuerdo de su vida de niño y de adolescente, tamizado por un velo de ternura y de comprensión hacia el Manuel adolescente que se rebelaba contra todo, se lleva a cabo por medio de una técnica utilizada ya por Proust. Es muy conocido el episodio de *En busca del tiempo perdido* en que al narrador,

después de comenzar a comerse una magdalena, le vienen imágenes de su infancia. De la misma forma, en *El jinete polaco*, la memoria funciona empujada por las sensaciones. Esas sensaciones son, en esta obra, las fotos que Ramiro Retratista cede al comandante Galaz, éste a su hija y Nadia a Manuel; la Biblia protestante que evoca la relación entre Águeda y don Mercurio; y finalmente, los recuerdos compartidos con Nadia, que estuvo durante una temporada en Mágina y le proporciona a Manuel, enamorado de ella, el interés necesario para ahondar en la relación con la ciudad: ayudar a Nadia a recordar –y, como consecuencia, recordar él mismo– es una señal de amor, puesto que Manuel empieza a hablar porque Nadia quiere saber más sobre sí misma. Christian Casaubon, se ocupa de cómo se desarrolla el proceso de la rememoración y concluye lo siguiente: "ce qui fait resurgir le passé dans l´esprit des personnages, comme chez le narrateur de *À la recherche du temps perdu*, ce sont les sensations, car elles nous renvoient à quelque chose qui s´est inscrit en nous parfois avant que nous en ayons conscience" (Casaubon, 2005 : 3). A través de Nadia, de la reproducción de *El jinete polaco*, heredado del comandante Galaz y de las fotos heredadas de Ramiro Retratista, Manuel comienza su búsqueda particular del tiempo perdido y logra recuperarlo.

La mujer también desempeña un papel importante en otras obras del ubetense (*En ausencia de Blanca* o *Carlota Fainberg*) pero en el espacio limitado del que se dispone, no se puede ahondar más en este asunto. Únicamente se debe concluir diciendo que, en la mayoría de sus obras, Muñoz Molina reserva un papel fundamental para el género femenino: ya sea como desencadenante de la acción de la novela (caso del misterio de la muerte de Mariana), ya sea como motor de la acción narrativa (caso de Inés, de Lucrecia, de Nadia), ya sea como provocadoras del desenlace de las obras (caso de doña Elvira o de las Rebeca Osorio). Normalmente, además, el poder de la mujer se hace patente en el momento en que se convierten en mujeres imaginadas o idealizadas por el hombre. Desde este momento, el protagonista pierde las riendas de la acción y de su destino, que pasan a las delicadas y poderosas manos de la mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BERMÚDEZ, S., "Negro que te quiero rosa: La feminización de la novela de espías en *Beltenebros*", *España Contemporánea*, VII, 2 (1994), pp. 7-25.

CASAUBON, C., "Des racines a l´exil: mémoire et oubli". *La Femelle du Requin*. 14-10-05, <http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/casaubon/des_racines_a_lexil/des_racines.htm>, pp. 1-6.

FRANCO BAGNOULS, L., *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Plaza y Valdés Editores, 2001.

GERGEN, K. J., *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Padiós, 1992.

GRANROSE, K. D., "Dialogue between cinema and novel: the case of *Casablanca* and *El invierno en Lisboa*", *España Contemporánea*, XIII, 2 (2000), pp. 7-21.

GUTIÉRREZ, D., "La desmitificación como proceso semiótico en *Beatus ille* de A. Muñoz Molina", *Lenguas Literaturas Sociedades*, 3 (1990), pp. 85-96.

IBÁÑEZ EHRLICH, M. T., "«Jinete en la tormenta»: música y metáfora", en Ibáñez Ehrlich, M. T., *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Ibeoroamericana,

2000, pp. 117-134.
JORDAN, M. E., "Los exilios de *El jinete polaco*", en Sevilla, F. y Alvar, C. (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. II, pp. 560-568.
MARTÍN GAITE, C., "El ladrón de imágenes", *Saber Leer*, 56 (1992), pp. 6-7.
MARTÍN GIL, F., "El que habita en la oscuridad: Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Quimera*, 83 (1988), pp. 24-29.
MAS I USO, P., *Beltenebros, de Muñoz Molina*, Madrid, Síntesis, 2002.
MUÑOZ MOLINA, A., *Beatus ille*, Barcelona, Seix Barral, 2002.
MUÑOZ MOLINA, A., *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral, 2003.
MUÑOZ MOLINA, A., *El jinete polaco*, Barcelona, Seix Barral, 2002b.
MUÑOZ MOLINA, A., "Prólogo", en STARKIE, W., *Don Gitano*, Granada, Diputación Provincial, 1985, sin numeración.
NEUMANN, D., "Mujeres en la tormenta: El papel de Mariana en *Beatus Ille*" en IBÁÑEZ ERLICH, M. T., *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, pp. 177-195.
OROPESA, S. A., *La novelística de Antonio Muñoz Molina: Sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999.
PÉRÈS, C., *Le nouveau roman espagnol et la quête d´identité : Antonio Muñoz Molina*, Paris, L´Harmattan, 2001.
POPE, R. D., "Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina", *España Contemporánea*, V, 2 (1992), pp. 111-119.
RAMOND, M., "Ô pater, ô mater, ô memoria historiae", en Ortega, M. L. (comp.), *Le roman espagnol face à l´histoire*, Fontenay aux Roses, Ens Editions, 1996, pp. 59-78.
RICH, L., "Antonio Muñoz Molina´s *Beatus Ille* and *Beltenebros*: Conventions of Reading in the Postmodern Anti-Detective Novel", *Romance Language Annual*, 6 (1994), pp. 577-580.
SERNA, J., *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
SHERZER, W., "*El jinete polaco*: The autobiographical fiction of Antonio Muñoz Molina", *España Contemporánea*, X, 1 (1997), pp. 7-22.
S0RIA OLMEDO, A, "Introducción", en Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
TORRES CARNERERO, A., *La poética de Francisco Umbral*, Sevilla, Padilla Libros, 2003.

Notas

[1] Ha habido algunas voces que han hablado, precisamente, de la falta de importancia del personaje femenino en *Beatus ille*. Dice Dolores Gutiérrez que "en *Beatus ille* la mujer, lejos de desempeñar un papel protagónico, está condenada […] a ser la hostigadora al crimen, caso de doña Elvira, la madre de Manuel; o una sumisa sirviente, como ocurre con Inés, la novia de Minaya" (Gutiérrez 1990, p. 93). En este trabajo, no se considerará baladí esta circunstancia. Es cierto que las intervenciones de las mujeres son puntuales en *Beatus ille*, pero, por otra parte, determinantes.

[2] Dice Rich: "What distinguishes *Beatus Ille* structurally from the traditional detective novel is that instead of *one* there ar two mysteries. The firs concerns the level of story –who killed Marina? –while the other concerns the level of discourse –who is the anonymous first-person narrator?"

(Rich, 1994: p. 577).

[3] "Pensaba que gracias a Dios ya se había borrado para siempre del mundo y ahora vienes tú a decirme que vas a escribir un libro sobre él, como si se pudiera escribir sobre nada, sobre un fraude. Pero era tan embustero que después de morir ha seguido mintiendo igual que mintió desde que era un niño hasta el día que lo mataron" (Muñoz Molina, 2002a: 84-85).

[4] Como se habrá observado, se produce la misma desmitificación que con Mariana.

[5] "No amaba el Ejército, pero tampoco amaba a su primera novia el día que se casó con ella, y nada de eso le impidió ser un oficial modélico ni un marido escrupulosamente fiel" (p. 301).

[6] Ingenuamente Manuel, al llegar delante de la puerta de su casa espera "instintivamente oír el sonido metálico del llamador, pero mi padre ha pulsado el timbre" (Muñoz Molina, 2002b: 548). Es Manuel, y no su padre, el que ha permanecido fiel a la memoria.

[7] María Teresa Ibáñez Ehrlich se refiere a los anhelos contrarios, pero que son el mismo en esencia, de Manuel y Nadia; el primero quiere abandonar su pueblo y para ello utiliza la música inglesa; la segunda utiliza la música tradicional española para abandonar su exilio y recuperar las raíces de su cultura perdida (Ibáñez Ehrlich 2000: 126). En cuanto a la relación entre los personajes de *El jinete polaco* y algunos cantantes y canciones, se puede acudir al listado detallado realizado por Oropesa (Oropesa 1999: 105-116). Aquí se presta especial atención a la relación de Manuel con "Riders on the Storm" de Jim Morrison, el principal referente en su adolescencia.

[8] En este mismo sentido, Carmen Martín Gaite se refiere a "la necesidad acuciante [de Manuel] de recuperar unas raíces de las que hasta entonces había renegado, de recomponer el tejido de su historia con puntadas de hilo verdadero" (Martín Gaite 1992: 7).

MUJERES ANDALUSÍES: ESPACIO Y PODER. "SERES DEFECTUOSOS EN RAZÓN Y RELIGIÓN"

Juan Félix Bellido
Universidad de Sevilla

El Tratado de Ibn 'Abdûn[1], nos revela, gracias a su edición y traducción castellana, allá por el año 1948, el desarrollo y la regulación de la vida ciudadana en la Sevilla de principios del siglo XII. Es un documento de suma importante para conocer la regulación del comercio, los oficios, la enseñanza, la vida religiosa, la vida social, la importancia del río, etc. de esta ciudad andalusí, en las postrimerías de los reinos de taífas y en los prolegómenos de la invasión almohade. Y, naturalmente, nos da noticias sobre la mujer a través de lo que quiere ser un código de regulación y de normas de la vida ciudadana, de las mujeres y del espacio que ocupaban en la ciudad.

Dice en uno de los apartados normativos del libro: "Debe impedirse que en los almacenes de cal y en los lugares vacíos se vaya a estar solo con mujeres" (Ibn 'Abdûn 1948: 146)[2]. "No tratarán con mujeres en asuntos de compraventa más que hombres de fiar y honrados, cuya integridad y fidelidad sean conocidas de todo el mundo, y de ello han de cuidarse los individuos de los gremios. Debe prohibirse que entren en el zoco las bordadoras, que son todas prostitutas" (Idem 1948: 146). Y más adelante, en otro apartado: "Deberá prohibirse que las mujeres de las casas llanas se descubran las cabezas fuera de la alhóndiga, así como que las mujeres honradas usen los mismos adornos que ellas. Prohíbasele también que usen de coquetería cuando estén entre ellas, y que hagan fiestas, aunque se les hubiese autorizado. A las bailarinas se les prohibirá que se destapen el rostro." (Idem 1948: 156)

Se trata de unos pocos ejemplos significativos que vienen a constatar lo que está ya suficientemente estudiado respecto al espacio en la ciudad andalusí. Es un espacio –como lo es en todo el mundo musulmán- sexuado. Es decir, un espacio que se diseña en razón al sexo. Y que está fuertemente condicionado por éste.

La división tradicional de espacio público y espacio privado –que ya encontramos en el mundo clásico griego y, después, romano- está en el mundo musulmán, medieval y posterior, perfectamente definida. El espacio público es dominado por el varón, mientras que el privado –el del *hortus conclusus* de la casa, del harén- es femenino. Máxime, si esto está ya condicionado y establecido en la normativa religiosa y en la concepción sobre ambos sexos que subyace en el libro sagrado musulmán – el Corán- y en el pensamiento de Mahoma[3]. Es un pensamiento que domina la Edad Media y que se prolonga hasta nuestros días.

Tenemos que tener en cuenta que en general y, concretamente, en cuanto a la mujer se refiere, el mundo islámico medieval es heredero de dos líneas de pensamiento –y, por consiguiente, de praxis social[4]-, el que se desprende directamente del Corán y de los hadices[5], y el heredado de la cultura griega clásica. "Hablar del pensamiento del

mundo islámico –afirma Antonio Zoido- y, por tanto, del andalusí (como también sucede en el campo de la literatura o de las artes en general) no es hablar de un fenómeno que surge y se desarrolla únicamente a partir de las ideas y de la predicación de Mahoma sin que antes hubiera nada que se le pareciera. El pensamiento islámico –como todo el pensamiento monoteísta- tiene unos padres que lo llevan desde la cuna a la mayoría de edad. Nace del pensamiento helénico, al igual que le sucede al pensamiento judío, que será en Al-Andalus la segunda corriente en importancia" (Zoido, 1998: 103-104).

En cuanto a la herencia del pensamiento y de la religión que surge con Mahoma, respecto a las ideas patriarcales que van a dominar también la Edad Media islámica española, baste ver algunas azoras del Corán que se refieren a la mujer: "Los hombres están por encima de las mujeres, porque Dios ha favorecido a unos respecto de otros y porque ellos gastan parte de sus riquezas en favor de las mujeres. Las mujeres piadosas son sumisas a las disposiciones de Dios; son reservadas en ausencia de sus maridos en lo que Dios mandó ser reservado. A aquellas de quienes temáis la desobediencia, amonestadlas, confinadlas en sus habitaciones, golpeadlas. Si os obedecen, no busquéis pretexto para maltratarlas. Dios es altísimo, grandioso" (IV, 34). "Los hombres están un grado por encima de ellas [las mujeres]" (II, 228). En otra de las suras medinesas[6] se lee: "Te preguntan acerca de la menstruación. Di: "Es un mal. ¡Manteneos, pues, aparte de las mujeres durante la menstruación y no os acerquéis a ellas hasta que se hayan purificado! Y cuando se hayan purificado, id a ellas como Alá os ha ordenado". Alá ama a quienes se arrepienten. Y ama a quienes se purifican". Delimitación de espacio, condicionante de relaciones, y neta primacía del varón sobre la mujer, como indica el siguiente versículo de esta sura: "Vuestras mujeres son campo labrado para vosotros. ¡Venid, pues, a vuestro campo como queráis…!"(II, 222-223).

En cuanto al *hadiz*[7], recojamos, como significativo ejemplo, lo que comenta Isabel Fierro en un excelente trabajo sobre la mujer en el Corán: "El Profeta –escribe- en una transmisión de Abu Sa'îd al-Judrí[8], exhorta a las mujeres a que cumplan con el precepto de la limosna, ya que le ha sido revelado que ellas constituirán la mayor parte de los habitantes del infierno. Al serle preguntada la razón, responde que ellas no cesan de lanzar maldiciones y de mostrarse ingratas con sus maridos, caracterizando a continuación a las mujeres como "seres defectuosos en razón y en religión"[2]. Las mujeres inquieren cuál es el defecto de su razón y de su religión, contestando el Profeta con dos ejemplos: el hecho de que el testimonio de la mujer valga sólo la mitad que el testimonio del hombre (Corán, II: 282) es una prueba de su inteligencia defectuosa; el hecho de que la mujer no pueda rezar ni ayunar durante la menstruación es una prueba de su religión defectuosa" (Fierro, 1989: 36). El hombre es, pues, un grado superior y además, su ámbito de actuación se encuentra en la vida pública, mientras que la mujer se halla relegada al ámbito de la vida doméstica, dentro de los muros del harén. Y desde luego sometida a éste. Son elementos a tener en cuenta a la hora de afrontar el tema que nos ocupa.

El papel de la mujer musulmana –y en este caso el de la mujer andalusí- está bien definido, así como su ámbito de atribuciones en la sociedad islámica desde sus comienzos. Su espacio y la movilidad dentro o fuera de él. Naturalmente, y desde que F. J. Simonet formuló sus teorías sobre la mujer hispano-musulmana, que H. Pérès consolidó y en las que presentaba la sociedad andalusí "como excepcional dentro de su

propio contexto ideológico [...] dando, al mismo tiempo argumentos a los defensores de un Al-Andalus singular e hispanizado"(Marín, 2000: 221), se ha idealizado en extremo el que las mujeres en Al-Andalus gozaran de unos privilegios, una libertad y un papel que se alejaba del contexto musulmán de la época. Naturalmente, alguna diferencia hubo con respecto a la mujer musulmana medieval, pero sin que se pudieran llegar a hacer afirmaciones como las de Bosch y Hoenerbach: "se sabe que la sociedad andalusí y la de la Andalucía islámica, muy particularmente, concedía a sus mujeres una sorprendente libertad" (Bosch Villa– Hoenerbach, 1981-1982: 41). Ni fue tanto, como han estudiado María Luisa Ávila o María Jesús Vigueras, ni tampoco fue todo lo contrario. La investigación actual llega a un mayor equilibrio y los estudios conducen a una realidad más objetiva sobre la mujer en Al-Andalus. Escribe Manuela Marín, que, "aplicar a una sociedad como la andalusí el concepto de "libertad" o de "emancipación" de las mujeres es, como poco, anacrónico; pero inferir esa "libertad" de algunos testimonios aislados y generalizarla a toda la sociedad sólo puede contribuir a generar confusión y equívocos" (Marín, 2000: 222). Resulta sumamente clarificador el parecer de Manuela Marín en uno de los estudios más completos sobre la mujer andalusí que se han publicado y en el que nos ha aportado datos fundamentales al respecto, dando así un paso adelante en esta investigación: "el manido tema de la supuesta "libertad" de las mujeres andalusíes –concluye en uno de sus capítulos- debe ser reconsiderado bajo la luz de los condicionantes sociales que imperaban en Al-Andalus al igual que en otras sociedades islámicas medievales. La movilidad geográfica de las mujeres de buena posición, sus traslados dentro del entorno urbano o sus contactos con el mundo exterior a la casa estaban sometidos, todos ellos, a unas normas rigurosas de ocultación, tanto más extremadas cuanto más alto se subía en la escala social" (Marín, 2000: 252).

1. NATURALEZA DÉBIL FRENTE A EDUCACIÓN INSUFICIENTE O INADECUADA.

"Seres defectuosos en razón y religión", decía el *hadiz*. Frente a este pensamiento, presente en el Corán y en todo el pensamiento de Mahoma transmitido por la tradición y presente en la organización social, en los espacios y en la distribución de los poderes, se alza, en el siglo XII andalusí un pensamiento, el del cordobés Averroes, que no sólo discute el pensamiento islámico sino incluso el heredado de la cultura clásica. Una golondrina que no hace primavera pero que debe tenerse en cuenta.

Averroes[10], que en su Comentario a la *República*, de Platón escribe: "Aquí se plantea un problema que debe ser investigado acerca de si existen mujeres cuyas naturalezas se asemejan a las de cada una de las clases de ciudadanos... o si la naturaleza de las mujeres es diferente de la de los varones. Si fuera de aquel otro modo, y desde el punto de vista de las actividades de la comunidad, la mujer debería gozar de la misma situación que el varón en este orden de cosas y así podrían ser guerreros, filósofos, jefes, etc. Si la naturaleza del varón y de la mujer es la misma y toda constitución que es de un mismo tipo debe dirigirse a una concreta actividad social, resulta evidente que en dicha sociedad la mujer debe realizar las mismas labores que el varón... Cuando algunas mujeres han sido muy bien educadas y poseían disposiciones sobresalientes, no ha resultado imposible que lleguen a ser filósofos y gobernantes. Pero se cree que pocas veces se da este tipo en ellas, y algunas leyes religiosas impiden que las mujeres puedan

acceder al sacerdocio; otras, por el contrario, si reconocen que pueda existir, pero lo prohíben.

"Sin embargo en estas sociedades nuestras se desconocen las habilidades de las mujeres, porque en ellas sólo se utilizan para la procreación, estando por tanto destinadas al servicio de sus maridos y relegadas al cuidado de la procreación, educación y crianza. Pero esto inutiliza sus otras posibles actividades. Como en dichas comunidades las mujeres no se preparan para ninguna de las virtudes humanas, sucede que muchas veces se asemejan a las plantas..., representando una carga para los hombres, lo cual es una de las razones de la pobreza de dichas comunidades, en las que llegan a duplicar en número a los varones, mientras que al mismo tiempo y en tanto carecen de formación no contribuyen a ninguna otra de las actividades necesarias..." (Cruz Hernández, 1998: 234-235).

Se trataba de un planteamiento revolucionario que no va a aceptar el planteamiento griego, en el primer caso, ni, por supuesto, el planteamiento islámico de la época de Averroes, reduciéndose así a un elevado pensamiento filosófico, considerado revolucionario y, por supuesto, descartable. Pero, lo miremos como lo miremos, se produce en Córdoba, y nace de la mente de uno de los filósofos andalusíes más destacados, y en pleno siglo XII.

2. ESPACIO LITERARIO, ESPACIO RELIGIOSO.

De todas formas vayamos a uno de los dos ejemplos que hemos tomado. El primero del ámbito literario (el que planteamos a continuación de Wallâda bint al-Mustakfî); el segundo del ámbito religioso y místico (el de Nûnna Fâtima bint Ibn al-Mutannâ).

Todo cuanto hemos citado del papel de la mujer musulmana en el mundo andalusí, tal y como nos lo descubre, en un claro avance respecto a estudios anteriores, Manuela Marín no quita el valor emblemático de una mujer como Wallâda de la que poco –como es el caso de las demás poetisas andalusíes- nos han dejado las fuentes, pero suficiente como para conocer su singularidad y su talento. Esto hace también entender que las condiciones en la Córdoba de entonces, tuvieron que ser tales, como para que ello fuera posible. A mi entender, estas conquistas de los estudios actuales, no hacen sino dar más valor al testimonio de una mujer como Wallâda y al valor de su vida en la sociedad cordobesa de su época. Mucho más, si tenemos en cuenta el más que válido parecer de la autora de la cita anterior: "el manido tema de la supuesta "libertad" de las mujeres andalusíes –concluye en uno de sus capítulos- debe ser reconsiderado bajo la luz de los condicionantes sociales que imperaban en Al-Andalus al igual que en otras sociedades islámicas medievales.

"La movilidad geográfica de las mujeres de buena posición, sus traslados dentro del entorno urbano o sus contactos con el mundo exterior a la casa estaban sometidos, todos ellos, a unas normas rigurosas de ocultación, tanto más extremadas cuanto más alto se subía en la escala social" (Marín, 2000: 252). De ahí mi interés por dejar constancia del origen social y de su condición de princesa en el caso de Wallâda.

No podemos olvidar, en ningún caso que Wallâda es una mujer de la nobleza, con un *status* que se aleja del común de las mujeres andalusíes. Por otro lado, hemos de saber que de las mujeres andalusíes de las que tenemos noticias en las fuentes, como

para llegar a conclusiones, éstas pertenecían a la clase noble. Son de esta clase las mujeres intelectuales de Al-Andalus, y también las maestras. Las poetisas, como es el caso del personaje que nos ocupa, pertenecen, en su mayoría a mujeres nobles. Las que no eran de la nobleza pertenecían al grupo de las esclavas cantoras, con una preparación intelectual y artística que podía ser, sin lugar a dudas, envidia de mujeres nobles como Wallâda.

Las fuentes nos han dejado sus nombres. Del resto, poco se sabe. Teresa Garulo dice que las fuentes árabes permiten deducir la extracción social de las poetisas[11] de las que hoy podemos conocer el nombre. "Correspondiendo a la elevada función de la poesía –escribe en su introducción a su *Dîwân de las poetisas de Al-Andalus*- entre los árabes, la gran mayoría de las poetisas son mujeres libres, con frecuencia de familias importantes o nobles: Amat al-'Azîz, descendiente de la familia del Profeta; Asmâ' al-Amiriyya, de la familia de Almanzor; 'A'isa bint Ahmad b. Muhammad b. Qâdim, de quien se dice que es una de las nobles (harâ'ir) de Al-Andalus; Hafsa ar-Rakûniyya, "famosa por su belleza, linaje y riqueza", como las hermanas Hamda y Zaynab, etc. Incluso hay princesas, como Butayna, Tamîna, Umm al-Kirâm y Wallâda" (Garulo, 1998: 27). Muchas otras son de familia de hombres de letras. Hasta aquí en el caso de las mujeres libres; aunque, como decíamos antes, las hay también dedicadas a la poesía que son esclavas como Al-Abbâdiyya, Gâyat al-Munà, Hind, Lubnà, Mut'a, Qamar y Uns al-Qulûb.

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

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

3. WALLADA Y LAS MUJERES ANDALUSÍES.

Wallâda bint al-Mustakfî es la hija de un Califa. Un dato a tener en cuenta. Además, le toca vivir un periodo en el que las convulsiones políticas van a llevar o están llevando a la caída del Califato Omeya, acarreando el desmembramiento de Al-Andalus y propiciando la inmediatamente posterior aparición de las taifas. Tenemos que situarnos en la Córdoba del siglo XI, que inicia su decadencia, tras el esplendor de la época califal cuya caída va a contemplar dramáticamente en aquellos años turbulentos. En la capital andalusí se cumplen ya tres siglos de cultura, religión y política musulmanas, desde que la conquistara Mugit al-Rumi.

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

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

En medio de aquellos turbulentos tiempos de guerra civil, donde Córdoba no sólo va a ir perdiendo sus grandes núcleos palaciegos de Medina Azahara o de Medina Al-Zahira, sus grandes bibliotecas, sus barrios más nobles... Wallâda, sin embargo, va a brillar con luz propia. Escribe Teresa Garulo que "debieron ser pocos los años dorados de Wallâda" pero "en ellos su cultura, su belleza y su encanto atrajeron a sus reuniones a los poetas y escritores más importantes de su época que buscaban su agradable compañía, pues a su inteligencia se sumaban su nobleza y su irreprochabilidad" (Garulo, 1998: 142). Una luz que destella en la noche cordobesa.

Ella es una de esas pocas mujeres que irrumpe por derecho propio en un espacio netamente masculino, el de la creación literaria, y para el que tuvo que invadir otro espacio, también masculino, el acceso a la educación y a la cultura. De ella se conservan nueve poemas, aunque se podrían conservar muchos más según el decir de Ibn Bassâm que afirma haber leído muchos más, aunque como la mayoría de ellos eran satíricos, no quiso volver sobre los mismos. Se trata de una de las poetisas más originales de la Córdoba Omeya, ya tardía y decadente. Reunió a su alrededor y en sus tertulias a los escritores más importantes de su época y poseía un alto nivel literario y cultural. Pero, sin lugar a dudas, se salía de la norma, y rompía con los cánones previstos para la mujer musulmana. Hasta el punto de que, por una parte se buscaba su agradable compañía y era admirada por su belleza y nobleza, pero "su desprecio por las conveniencias –como escribe Teresa Garulo- dio lugar a numerosas habladurías acerca de su conducta, de ahí también la afirmación de que carecía del decoro propio de su nobleza" (Garulo, 1998: 142). Lo cierto es que se trataba de una mujer que se salía de todos los esquemas y que, en este caso, aún a pesar de que es un ejemplo que no puede generalizarse, gozó de una "libertad" y de una "independencia" inaudita. No dudó en usar su literatura para expresar abiertamente lo que pensaba y comunicar incluso sus sentimientos más íntimos e incluso contradictorios. Dan fe de este carácter suyo, y del impacto social que causó en la Córdoba de su época los versos que llevaba bordados en las mangas de su vestido. Con ellos se paseaba por Córdoba, por un espacio público. En la manga derecha llevaba éste:

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

En el izquierdo, éste otro:

"Doy poder a mi amante sobre mi mejilla
y mis besos ofrezco a quien lo desea" (Gárrulo, 1998: 143).

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

De todas formas, este entrar a ocupar un espacio masculino, de poder, y de presencia en la ciudad de Córdoba, no es un entrar cualquiera. Es capaz de hacerlo con una contundencia que poco se ajusta a la actitud femenina de la época ni a lo que el poder abiertamente patriarcal y masculino, permitían. En un poema satírico, escribe, refiriéndose a su ex amante, que la había traicionado y abandonado por otra mujer, el también poeta Ibn Zaydum, lo siguiente:

Tu apodo es el hexágono, un epíteto
que no se apartará de ti
ni siquiera después de que te deje la vida: pederasta, puto, adúltero,
cabrón, cornudo y ladrón (Garulo, 1998: 145).

4. EL ESPACIO MÍSTICO Y RELIGIOSO.

No es una novedad que el espacio religioso en ésta como en las demás religiones monoteístas, las del libro, como diría el Corán, estuviese reservado y fuese dominado por el hombre. De ahí mi interés por nombrar a una destacada mujer sevillana: Nûnna bint ibn al-Mutannâ. Las noticias sobre ella nos han llegado a través del murciano Ibn Arabî[12]. La conocida como "Epístola de la Santidad" (*Risâlat al-quds*)[13] es una especie de tratado, enviado por Ibn Arabî, a su amigo el tunecino Abû Muhammad ʿAbd al-Aziz el año 1203, en el que le da noticias de la vida espiritual en Al-Andalus, comparándola con la vida espiritual que él había encontrado en Oriente. Allí, entre los 55 santones de los que habla hay dos mujeres, la última de ellas y con la que cierra esta relación de "vidas ejemplares" es, precisamente Nûnna Fâtima bint al-Mutannâ. Antes de decir algo sobre ella, también como ejemplo ciertamente aislado aunque emblemático, digamos algo sobre mujer y religión en el mundo islámico.

El Corán no establece diferencia entre la calidad de musulmán y musulmana, diferencia que el culto sí tiene en cuenta. Y lo tiene tanto en el protagonismo (la mujer no puede dirigir la oración en común ni los sermones del viernes), como en los espacios (en las mezquitas existen espacios reservados y segregados para ellas). El hecho de ser mujer (tengamos en cuenta el estado de impureza al que la menstruación o el período tras el parto lleva a la mujer) le impiden cumplir con los tres preceptos fundamentales de la religión islámica: la oración, el ayuno y la peregrinación. En general, los ulemas preferían que las mujeres no fueran a las mezquitas[14] y que era preferible que rezaran en sus casas[15].

Hay, pues, una delimitación clara del espacio religioso e incluso cuando se

permitía que acudiesen a las mezquitas, como sucedía en algunas ciudades andalusíes, deben permanecer en un espacio reservado, para que no perturben la oración de los varones.

Y si hablamos de un traslado y viaje, como el que suponía la peregrinación a la Meca, las dificultades que para este cumplimiento tenían las mujeres eran enormes.

Pero la misma limitación de espacio se tiene en la historia y en la biografía de devotos, de santones, de fieles destacados musulmanes. La misma proporción que encontramos en el tratado de Ibn Arabì, en el que aparece Nûnna Fâtima, aparecen en el conjunto general.

En un espacio de retiro y oración en el mundo musulmán, como eran los *ribat*, hay noticias de que en algunos andalusíes había lugares de alojamiento reservados para mujeres e incluso, Manuela Marín, afirma que en la toponímica de algunos de la época más tardía andalusí, en Málaga y Granada, puede haber referencias con nombres femeninos, lo que indica práctica eremíticas en mujeres. Hay datos que nos dicen que en Córdoba había casas de retiro para mujeres y actividades religiosas para mujeres, aunque siempre segregadas del espacio común dominantemente masculino.

De cualquier forma se trata de casos excepcionales, como los que nos legan las fuentes sobre mujeres en las que se obran prodigios, se dan milagros, sostienen ayunos excepcionales, ejemplos de piedad. Los relata incluso Al-Maqqarî en pleno siglo XV. Lo cierto es que en el mundo islámico –nada de extrañar si echamos una ojeada al mundo medieval cristiano- la mujer tenía un espacio muy limitado y, desde luego, nulo poder. Es del todo inconcebible mujeres ulemas o alfaquíes.

Sirve de contrapunto el caso de este mujer, Nûnna Fâtima bint ibn al-Matannâ, que ejerce de maestra espiritual de una figura de la talla mística de Ibn Arabí. Cuenta en su *Epístola de la Santidad* su argucia para acceder a la sabiduría y a la espiritualidad de esta sevillana: se colocó a servirle como fámulo. Cuenta que la conoció en Sevilla, que ya había cumplido los noventa años[16], que comía poco y de las sobras de los demás, pero que "cuando yo me sentaba a conversar con ella, me daba vergüenza mirarle el rostro, por lo delicado de sus facciones y lo sonrosado de sus mejillas" (Asín Palacios, 1981: 183-184), a pesar de los años[17]. Cuenta IIbn Arabía varios prodigios, como el milagroso hecho de cumplir el deseo de una mujer que se acercó a solicitárselo, de hacer que su marido volviera desde Jerez de Sidonia a su lado, sus ayunos, su fe, su maternidad espiritual. Esta extraordinaria mujer decía de este no menos extraordinario discípulo: "Sólo Muhammad ibn Arabî, mi hijo espiritual y el consuelo de mis ojos, cuando entra a hablar conmigo entra con todo su ser, y, así cuando se levanta como cuando se sienta, lo hace con todo su ser, sin dejar tras de sí nada de su propia alma. Así debe ser el camino de la vida espiritual" (Asín Palacios, 1981: 184). Una auténtica maestra espiritual en un mundo religioso fuertemente patriarcal. Queda en la marginación de la memoria histórica como un ejemplo más de ocultación para reforzamiento de planteamientos de poder que favorecen la primacía práctica del hombre en el espacio religioso, aún a pesar de la igualdad planteada en el Corán. Sufre también la violencia masculina. El mismo Ibn Arabí cuenta que Abû Amir, el almuedano de la mezquita aljama de Sevilla "la azotó con su verga de toro, la noche de pascua, en la mezquita", pero Nûnna Fâfima "era la compasión misma para con todo el mundo". Dios mismo se encargará de hacer justicia castigando, según nos cuenta el místico andalusí, al almuédano. Y el castigo,

por parte del Sultán, que desconocía el hecho violento que éste ejerció sobre Nûnna Fâtima, no fue mayor "porque yo pedí a Dios por él, para que su castigo fuese leve". (Asín Palacios, 1981: 186)

Afortunadamente, Ibn Arabí no tiene pudor en confesar: "Yo continué prestándole sin cesar mis servicios. Con mis propias manos le construí una choza de cañas, justamente capaz para su estatura, en la cual habitó ya continuamente hasta que murió. A menudo me decía: "¡Yo soy tu madre divina y la luz de tu madre terrestre!" (Asín Palacios, 1981: 183). Y así nos lo ha legado.

La historia deberá hacer justicia para recuperar para los espacios canónicos, literarios y religiosos, a mujeres que aún siguen marginadas de dichos espacios, como en su época lo estuvieron de aquellos otros.

Pero, para ello, se hace imprescindible releer la Edad Media –"releer" en el sentido que lo entienden Iris Zavala o lo entendió Lola Luna- releer la Historia. Y hacerlo sin pudor desde la crítica de género que viene haciéndose en los últimos cuarenta años y, haciendo posible que la mujer se sitúe en un ángulo diferente.

Y porque para recuperar las voces hay que leer de otra forma, se requiere una nueva lectura. Y esto significa, entre otras cosas, como escribe Iris Zavala "tomar conciencia de que las palabras nos engañan, que nos hacen creer en la existencia de cosas, de objetos naturales. El producto de esta operación es la reconquista de la identidad, deformada, desfigurada, silenciada, domesticada en la memoria cultural, convertida ya en *habitus* gracias a la persistencia de los arquetipos enmarcados como función inmanente por las prácticas discursivas. Esta reproducción de valores fijos... sólo se puede calcular si reflexionamos sobre el tejido de la historia"(Zavala, 1995: 17).

En espera de proseguir una reflexión más amplia sobre este tejido, concluyo dejando fijados sus nombres, para superar la amnesia y así dejar abierta la "relectura": Wallâda bint al-Mustakfî y Nûnna Fâtima bint ibn al-Mutânna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASÍN PALACIOS, M., *Vidas de santones andaluces. La "Epístola de la santidad" de Ibn Arabî de Murcia*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1981.

AVERROES, "Exposición de la República de Platón" (Trad. M. Cruz Hernández), *Antología*, Fundación El Monte, Sevilla, 1998.

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

DUBY, G. y PERROT, M., *Historia de las Mujeres* (2. La Edad Media), Taurus, Madrid, 2000.

FIERRO, I., "La mujer y el trabajo en el Corán y el Hadiz", en *La mujer en Al-Andalus*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid – Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1989.

GARULO, T., *Dîwân de las poetisas de Al-Andalus*, Hiperión, Madrid 1998.

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

GUICHARD, P., *Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en occidente*. Barral Editores, Barcelona, 1976.

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

del Moral, 1993.
LEVÍ-PROVENZAL, E. Y GARCÍA GÓMEZ, E., *El tratado de Ibn ʻAbdûn*, Moneda y Crédito, Madrid, 1948.
MARÍN, M., *Mujeres en Al-Andalus*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2000.
MARÍN, M., "Las mujeres de las clases sociales superiores. Al-Andalus, desde la conquista hasta finales del Califato de Córdoba", en VIGUERAS, M. J. (ed.), *La mujer en Al-Andalus*.
MAZZOLI-GUINTARD, C., *Ciudades de Al-Andalus*, ALMED Editorial Al-Andalus y el Mediterráneo, Granada, 2000.
PÉRÈS, H., *Esplendor de al-Andalus*, Hiperión, Madrid, 1990.
REY, J., *Diván Andalusí, Antología de poetas arábigo-andaluces*, Editorial Guadalmena, Alcalá de Guadaira (Sevilla), 1991.
VALENCIA, R., *Poesía Erótica Andalusí*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990.
VERNET, J., *El Corán*, Planeta, Barcelona, 1989.
VIGUERAS, M. J. (Ed), *La mujer en Al-Andalus, Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid y Ediciones Andaluzas Unidas, Sevilla, 1989.
ZAVALA, I., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1995.
ZOIDO NARANJO, A., *Ni Oriente ni Occidente*, Signatura Ediciones, Sevilla, 1998.

Notas

[1] Mamad ibn Ahmad Ibn ʻAbdun Al-Tuchibi.

[2] Nos referimos siempre a la edición de Levi-Provençal y Emilio García Gómez de 1948, editada en Madrid y que recoge la traducción preparada por ellos del Tratado de Ibn ʻAbdûn.

[3] Mahoma- en árabe Muhammad- era hijo de ʻAbd Allah y nieto de ʻAbd al-Muttalid, jefe del clan de los Hachin, y nació de Amina el año del Elefante, que nos expertos sitúan en el 570 o 571 de nuestra era.

[4] La distinción entre lo social y lo político, y lo religioso, no existe en el mundo islámico.

[5] Es significativo encontrar en uno de los hadices la siguiente afirmación: "Un pueblo no prospera si tiene como dirigente a una mujer".

[6] Se trata de las suras del principio del Corán y corresponden a la vida del Profeta en Medina. Son las menos antiguas.

[7] La *sunna*, auténtica tradición musulmana está formada por el conjunto de tradiciones o relatos fragmentarios denominados hadices, y recogen todos los dichos y comportamientos de Mahoma así como su manera de comer, de beber, de vestirse, de cumplir con sus obligaciones religiosas y de tratar a creyentes e infieles. Los *hadices* clarifican el Corán e inspiran el comportamiento diario de los fieles.

[8] Se trata de un compañero del Profeta (murió en el 64/683-74/693).

[9] El subrayado es mío.

[10] Ibn Rush, Averroes, nace en Córdoba el año 1126 y muere en 1198, y es una de las cimas del pensamiento andalusí y, desde luego, de todo el pensamiento hispano medieval.

[11] "Las mujeres andalusíes que aparecen en las fuentes árabes son, mayoritariamente, miembros de las capas superiores de la sociedad. Se sabe mucho más, con ser ello poco, de las mujeres que vivían en los alcázares reales o eran miembros de familias aristocráticas (por razones étnicas,

religiosas o económicas que de cualquier otro segmento social". (Manuela Marín, *Mujeres en Al-Andalus*, CSIC, Madrid, 2000, p. 29).

[12] Muhammad ibn al-Arabî nació en Murcia en el 1165 y murió en Damasco en 1240. Era, pues, contemporáneo de Averroes y Maimónides. Escribió centenares de obras de las que se conservan 150. Fue uno de los más altos exponentes de la mística musulmana y de la espiritualidad.

[13] En 1933, el gran arabista español, Miguel Asín Palacios, tradujo el manuscrito que se encontraba en la Biblioteca del Escorial (ms. 741, folios 1-54 v.)de dicha obra. Quizás se trate del compendio de otro, posiblemente desaparecido, *Al-Durra al-fâjira o "La perla preciosa"*, en la que va trazando las biografías de los maestros y compañeros de cuyas enseñanzas y ejemplos se aprovechó para su formación religiosa y espiritual Ibn Arabî. He usado su reedición de 1981.

[14] Ibn Hazm, contemporáneo de estos personajes femeninos que comentamos censuraba, por ejemplo, este criterio, luego existía y estaba difundido.

[15] En la colección de hadices de Ibn Habîb, hay un extenso capítulo al "aborrecimiento de que las mujeres salgan a las mezquitas"; otros dirán que "el mejor sitio para que rece la mujer es el fondo de su habitación" (citados por Marín, 2000: 603).

[16] Dato fundamental para entender su dedicación a la religión".

[17] Ibn Arabí dirá también que "se la hubiera creído una muchacha de catorce años, a juzgar por la gracia y delicadeza de su porte.

NAVEGACIONES INDISCIPLINADAS: DES(AUTOR)IZACIONES COMUNICACIONALES EN LOS ESPACIOS RESISTENCIA-MUJER

Rodrigo Browne Sartori
Universidad Austral de Chile

"(…) y de qué sirve un libro -pensó Alicia- si no tiene ilustraciones ni diálogos"
L. Carroll

"Ya no somos nosotros mismos"
G. Deleuze y F. Guattari

"No vale más hablar de los personajes. Ellos ya son lo que desean ser. El autor… el autor ha muerto"
A. Rhamer

1. RESISTENCIA-MUJER

Generalmente, la tradición de los estudios académicos sobre las diferencias sexuales se quedan empantanados en definiciones cerradas, limitadas, homogéneas y, peor aún, expuestos a altos grados de manipulación. Construcciones de la autoría-lectoría provenientes y estimuladas por parciales y oportunistas lecturas plurales que, únicamente, buscan mayores privilegios en los campos de la falocracia patriarcal. Con esto, se olvidan las urgencias, no sólo de los estudios sobre la mujer y la polémica femenino-feminista, sino que sobre el cada vez más amplio campo de los estudios de género (*queer*, homosexual, bisexual, transexual, transgenerizado, etc.).

Sin embargo, y a la luz de lo expuesto en la segunda parte del párrafo anterior, los estudios de género (como dispositivo del pensar-sexual contemporáneo) invitan a simpatizar con una nueva tendencia hacia la indeterminación e indefinición como ventaja comparativa y en beneficio de identidades híbridas, dando paso a la transgenerización en los cuerpos y donde las sexualidades mutantes promueven gran parte de una actualizada y posmoderna "tecnocultura". Por ejemplo, lo "'Queer" dejó de ser el nombre que marca una identidad que nos enseñaron a despreciar, para convertirse en un vocablo que desestabiliza cualquier afirmación de identidad" (Braidotti, 2004: 152).

Por otra parte, las muchachas contemporáneas no se quedan con el modelo estereotipado de la mujer bella y perfecta de antaño y encuentran en los otros, en los anormales, en las monstruosas alternativas de subjetivación, *líneas de fuga*, nuevos aires de emancipación para recartografiar sus espacios de resistencia-mujer. "Marcia Tucker lo anunció orgullosamente: hemos entrado en la era de las 'Barbies Ninjas Gigantes Mutantes' (Tucker, 1994)" (*Ibidem*).

Lo grotesco, lo monstruoso, lo mutante y la anormalidad son parte de los

imaginarios de las generaciones de esta resistencia-género-mujer. Michel Foucault (2000) precisa, al respecto, que la imposición de una norma implica uso y abuso de poder y el normal, en esta sociedad del disciplinamiento, puede insertarse dentro de lo políticamente correcto; en cambio el y los anormales van contra la norma y se encuentra fuera de la ley, contradicen la ley pero, al mismo tiempo, anulan su voz. Es decir, al resistir a las normas establecidas, las "mujeres en mutación" transgreden dicha imposición fálica y catapultan opciones para destronar y criticar el discurso de autoridad que ya no descansa, necesariamente, en las cuestiones del YO y del Nombre Propio, enalteciendo alternativas diversas, heterogéneas e híbridas.

2. DECONSTRUCCIÓN-MUJER

Mercedes Arriaga desarrolla con detención este último tema en su artículo "El saber contra el poder: performances nómadas" (2005) donde culpa a la cultura científica masculina de marginar, esteriotipar y condenar a las mujeres. La académica, en su dura *falocrítica*, ataca también la propia y tradicionalmente impuesta cultura humanista (promovida desde las ciencias humanas: HOMBRE), donde -iluminada por las investigaciones genealógicas y de la sexualidad de Michel Foucault (1966)- explica que las mujeres como sujetos de representación se han privado de algunas "(…) características imprescindibles en la mitología del literato, y como objeto de representación han respondido (y responden en gran parte aún) a un imaginario completamente masculino" (Arriaga, 2005: 1).

Por ende, Arriaga suscribe -frente a estas coordenadas que han sumergido a las mujeres en las oscuridades del saber y del poder- que dicha invisibilidad y marginación controladora les ha permitido rasgar las vestiduras, creando sus propios ámbitos de resistencia, ruptura y trasgresión, movidos desde una diferencia-escritura: escritura-*deconstructiva*-mujer.

Dichas reducciones del dominio patriarcal someten las complejas cuestiones de la diferencia a una estable y dominadora lógica del pensar binario (uno-dos-macho-hembra-significado-significante) que subsume la distinción de lo que Jacques Derrida (1967) llamó *différence*. Diferencia indisciplinada que en la estrategia trasgresora deconstructiva muta a *différance* (que se pronuncia igual pero se escribe *diferante*). "En ese sentido, la deconstrucción de la oposición entre habla y escritura era ya un gesto feminista" (Derrida y Bennington, 1994: 236).

El acto escritural conlleva a una insubordinación de la escritura (*écriture*) que tiende a pervertir el pensamiento dicotómico del logofonocentrismo y, por ende, del falologofonocentrismo de las tradicionales simplificaciones macho-hembra, abriendo espacios de terceridad entre ambos polos de este edificio que se construyó a partir de las "conquistas" materiales y culturales de lo *occidentalizante* (Vidal, 2005).

Mostraremos, por ejemplo, que la tradición "falogocentrista" sólo se construye acomodándose, quiérase o no, a las condiciones de su propia confusión, lo cual impide al mismo tiempo cualquier intento de simple instauración de lo femenino. Los sobrenombres "mujer" y "madre", en Derrida, designarían esta situación en su complicación no dominable (con un dominio) que aún sería masculino, y no uno de sus términos (Derrida y Bennington, 1994: 216-127).

Geoffrey Bennington considera, sobre lo mismo y al re-escribir la obra

derridiana, que esta diferencia opositora sexual es cómplice de una homogeneización y de cierta homosexualidad que acostumbradamente se desprende desde lo masculino. Frente a esto, surge un espacio inter-medio que conoce los discursos patriarcales de género, "(…) como construcción social y cultural de la sexualidad, y al mismo tiempo los reutiliza, los deforma, los agranda, los ridiculiza, en un juego donde las identidades femeninas se multiplican" (Arriaga 2005: 2) en las *interfecciones* de los *terceros espacios* (Bhabha, 1994).

Alternativas del (contra)pensar desde la indisciplina (y no desde la disciplina) que se traducen en "entres" y que -a partir de su "diferente" forma de rescatar lo periférico- denuncian el aplastamiento de una binaria oscuridad cognitiva. Como un tercero excluido, desde el tercer espacio se invita a "escribir" lo marginado-mujer al igual que un *performativo* que brota de un secreto diferenciado y escondido en su lúgubre otredad. La idea -para Derrida- es trasplantar a otros ámbitos ciertas palabras vinculadas con "lo femenino", pervirtiendo los límites habituales impuestos por el falocentrismo y diseminándose por espacios de resistencia más amplios, "(…) es la única forma de perturbar el discurso dominante, y esa perturbación no puede, por definición, estar totalmente controlada" (Derrida y Bennington, 1994: 235).

Para Claire Parnet, esta disociación implica el cuestionamiento a la idea del uno frente y versus al otro y anuncia la presencia de una "y" que habilita puntos de encuentro, "entres" e *in-between* (Bhabha, 1994): "(…) ¿eres blanco o negro, hombre o mujer, rico o pobre, etc.? ¿Coges la mitad derecha o la mitad izquierda?" (Parnet, 1997: 15). Por otra parte, Antonio Méndez Rubio considera, al respecto, que es vital buscar una salida a las simplificaciones de un aparato dicotómico -por ejemplo, blanco/negro- y despertar una tercera y nueva opción, "(…) no mera síntesis de las anteriores sino dialógicamente inacabada" (Méndez Rubio, 2003: 286).

Hay que luchar contra la reducción de una máquina binaria controladora de pensamiento y determinante en el reparto de los papeles comunitarios, obligando a que todas las respuestas deban tener preguntas prefabricadas ya que los propios cuestionamientos están perfectamente premeditados en virtud, sin duda, de los discursos patriarcales de dominación. Es decir, la ruptura indisciplinada y desobediente antes expuesta, pasa por la anulación y muerte de las policías del pensamiento patriarcal: "Y aunque sólo haya dos términos, hay un Y entre los dos, que no es ni uno ni otro, ni uno que deviene el otro, sino que constituye precisamente la multiplicidad" (Parnet, 1997: 41).

Como consecuencia inmediata de esta multiplicidad, la escritura-mujer no es sometida a las estructuras que le minimizan en la establecida figura de un Autor. La unívoca y protegida figura del lector (*e-lector* o *se-lector* para Block de Behar y *autorescribano* para Eco) es un intérprete-*interpretante* que aborda un texto con la misma actitud inquisitiva del que trata de resolver un enigma y descubrir ese sentido secreto que se encubre en el texto. Dar con lo *no dicho*, lo silenciado y, por tanto, no limitarse a las exigencias de una identidad homogénea en la escritura. Túa Blesa explica que esta necesidad de "devorar", "consumir" la textualidad dicotómica (*langue et parole*) -en un acto de autosacrificio y con el cual se propone una nueva forma de leer lo ya leído- es donde "(...) el texto logofágico se destruye y se recompone en el gesto de la logofagia, perdura en los trazos del silencio (...) en unos trazos a través de los cuales se

dice el silencio" (Blesa, 1997: 15). La *logofagia* se entiende como la posibilidad del texto *intexto*, del discurso no fonocéntrico ni logocéntrico, "(…) de una escritura que puede dejar de ser tal para ser 'ex-critura'. Así la *logofagia*, los trazos del silencio" (*Ibidem*, 229).

Bajo esta perspectiva y desde la escritura deconstructiva, no interesa quién está hablando y menos quién es el Autor[1]. Su juego es la des(autor)ización. Pretende -por tanto e incluso superando algunas estrategias derridianas[2]- *trasvestirse* y optar por una escritura rizomática del *devenir-mujer*.

En la primera fase pensé que había algo en la metaforización de lo femenino en Deleuze que no puede ser comparado con aquella que hay en Derrida. Por un lado, de cierta manera reconoce que lo femenino tiene recursos metafóricos y cognitivos, lo cual es bueno. Por otro, sin embargo, supone también una manera de continuar con una vieja tradición que consiste en usar lo femenino para significar alguna cosa más que la propia experiencia de las mujeres (…) De esta manera él trata de superar los principios dialécticos, y en consecuencia no puede simplemente contar con las mujeres como un sujeto histórico, empírico, para hacer el trabajo de devenir-mujer (Braidotti, 2004: 227 y 228).

3. DEVENIR-MUJER

Los devenires, para Gilles Deleuze, son silenciosos, casi imperceptibles y pertenecen a las cartografías, las orientaciones (no accidentalizadas-occidentalizadas) y las divagaciones en un libre navegar. "Hay un devenir-mujer que no se confunde con las mujeres, su pasado y su futuro, y las mujeres deben entrar en él para poder escapar a su pasado y su futuro, a su historia" (Deleuze, 1997: 6). La idea es priorizar los procesos, las fronteras de la fluidez frente a los sedentarismos ortodoxos y arborescentes, yuxtaponiéndose al pensamiento lineal y promulgador del falologocentrismo. Por ello, Deleuze rechaza fuertemente la conciencia de la razón que se ha erigido a la vera de Occidente. "La cabeza de la Medusa de la razón falogocéntrica tiene el poder de cautivar e intimidar a quienes la miran" (Braidotti, 2004: 161). Rosi Braidotti, además, sostiene que Deleuze (y Guattari) no observa este tema desde la lógica binaria, sino que la fundamenta desde una multiplicidad de subjetividades sexuadas.

Tampoco basta con decir que cada sexo contiene al otro, y debe desarrollar en sí mismo el polo opuesto. El concepto de bisexualidad no es mejor que el de la separación de los sexos. Miniaturizar, interiorizar la máquina binaria, es tan inoportuno como exasperarla, así no se resuelve el problema. Hay, pues, que concebir una política femenina molecular que se insinúa en los enfrentamientos molares[3] y pasa bajo ellos, o a través de ellos (…) La sexualidad es una producción de mil sexos, que son otros tantos devenires incontrolables. *La sexualidad pasa por el devenir-mujer del hombre y el devenir-animal del humano*… (Deleuze y Guattari, 1980: 278 y 280).

En una postura similar a la de Deleuze, Arriaga ejemplifica esta radical posición con la figura de la poeta italiana Alda Merini, quien en sus trabajos bosqueja un desdoblamiento que le permite escapar de las definiciones de las disciplinas y de las fronteras de las identidades patriarcales. Desde una escritura nomádica, descolocada y excéntrica, Merini desbarajusta las voces del pensamiento de la verdad, de las policías del pensar panóptico y exhibe -sin tapujos sociales- los devenires-mujer que merodean

en la dislocación e indisciplinamiento de una poesía de las multiplicidades…

Las divagaciones escrito-lectores de, por ejemplo, la obra de Borges invitan a preguntarse efectivamente ¿quién escribió el Quijote?[4] o a contrapensar las navegaciones des(autor)izadas que proponen Deleuze y Guattari: "El Anti-Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total éramos muchos…" (Deleuze y Guattari, 1980: 9). Acto seguido y como parte del despegue de *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia*, responden a su propia duda bi-autoral al reconocer que conservan sus nombres propios sólo y únicamente por rutina. El propósito es, a través de este ejercicio, volverse irreconocibles: "Para hacer imperceptible, no a nosotros, sino todo lo que nos hace actuar, experimentar, pensar (…) No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos" (*Ibidem*).

En sus *diálogos* con Claire Parnet (1997), Deleuze complementa lo expuesto en *Mil Mesetas…* asegurando que su relación con Guattari no se restringía sólo a trabajar en conjunto, sino que a escribir entre los dos: "Uno dejaba de ser 'autor'" (Deleuze, 1997: 21). Ese entre ambos remite física y simbólicamente a otras personas diferentes y distintas. "El desierto crecía, pero crecía poblándose cada vez más" (*Ibidem*) y toleraba el robo de pensamientos en una intervención devenir de evolución a-paralela, de traducciones múltiples, con muchas entradas y salidas: "(…) no trabajamos juntos, trabajamos entre los dos" (*Ibidem*, 21 y 22).

Estos son los albores de la escritura en el nomádico devenir-mujer. Merini (1999), en "La mirada del poeta" y bajo entre-traducción-negociación de Mercedes Arriaga, se da el lujo de des(autor)izarse a sí misma:

Si quisieran descifrar tu mirada,
con fiereza defiéndete. Poeta,
tu mirada son cientos de miradas, ay de mí¡,
que te observan temblando.

Y en el poema autobiográfico denominado "Alda Merini" no sólo des(autor)iza su propia identidad, sino que indisciplina las lógicas discursivas de la Verdad, lo Bueno y lo políticamente correcto... Es el devenir-mujer:

Amé tiernamente a dulcísimos amantes,
sin que ellos sospecharan nunca nada.
Sobre ellos tejí mis telas de araña
y en ellas quedé aprisionada.
Demoraba en mí el alma de la ramera,
De la santa, de la sanguinaria y de la fariseo.
Muchos le dieron nombre a mi ser
y sólo fui una histérica.

Merini activa los pensamientos del entre, desactiva el imperio de la razón y del nombre propio y habilita un dispositivo de diferenciación que produce terceros espacios: ENTRE-espacios/ENTRE-lugares. "Los rasgos de esa escritura nómada y rizomática son la multiplicidad de sus direcciones, modificando permanentemente los trazos y las huellas que van dejando" (Silva y Browne, 2004: 111), sin tregua ni mayores cuestionamientos ya que el nomadismo en el devenir-mujer se entiende como performances que van dibujando la escritura-otra como resistencia (Arriaga, 2005).

El nomadismo devenir-mujer favorece la multiplicidad, la complejidad, las ecologías y los antiesencialismos y antirracismos y su propósito es desarmar las estructuras del espacio-poder que sostienen las diferencias sexuales. Los nómadas defienden los juegos de las diversidades y las multitudes intra-resistencia-mujer, hacen estallar el masculinismo, la violencia del Hombre y las redundancias del patriarca destinadas a conservar y disciplinar almas, "(…) sin hacer concesiones ni a las creencias esencialistas en la superioridad femenina ni a la posible homologación en un flujo supuestamente posmoderno e híbrido de identidades" (Braidotti, 2004: 223). El divagar rítmico del nomadismo es carnavalesco, festivo, arriesgado, atrevido...

Los nómadas se reconocen como un viajero del "espacio" que permanentemente está desarticulando, desautorizando y desterritorializando los "terrenos" donde vive antes de continuar su recorrido. Descansa en una pauta de repeticiones ordenadas que no tienen un destino final. El nómada está siempre en tránsito, va hacia… Por lo mismo, son las antípodas del migrante y el turista.

El nomadismo es una forma intransitiva devenir: marca una serie de transformaciones sin producto final. Los sujetos nómades son cartografías vivientes de presente y crean mapas políticamente informados de su propia supervivencia. Los viajeros nómades son genios orales que se basan en la memoria y conocen los lugares como la palma de su mano. De ahí la importancia del "visitar", no en el sentido burgués, sino más bien como el intento de compartir la misma situación históricamente inserta. Este tipo de "visita" se opone al modo consumista de aprehensión del "otro" que caracteriza la posición de sujeto correspondiente al turista. La "visita" es, pues, un intercambio que exige responsabilidad tanto como cuidado (Braidotti, 2004: 222).

En síntesis, con el propósito de conjugar el "visitar" del devenir-mujer nomadológico, Deleuze y Guattari no sólo se detienen en las dicotomías hombre-mujer y sus consecuencias de disolución de identidades y ruptura del individualismo occidental, sino que propenden -en la máxima radicalidad de su exposición- la superación de la misma idea de género "(…) en el sentido de ser dispersa, no binaria; múltiple, no dualista; interconectada, no dialéctica; y en un constante flujo, no fija" (*Ibidem*, 165), *desfalizando* al propio género y activando opciones como la "polisexualidad" y el "cuerpo sin órganos"[5].

En palabras de Braidotti, el devenir-mujer se enfrenta a las propios postulados del feminismo y asegura -siguiendo a Deleuze- que la verdadera revolución de la mujer pasa por su rechazo a lo edípico, liberando las múltiples posibilidades de deseo que logren desconectarse, desautorizar lo específicamente femenino, desarticulando las fuerzas que han estructurado, homogeneizado, esclavizado y disciplinado a la mujer a lo largo de la historia de la Humanidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIAGA, M., "El saber contra el poder: performances nómadas", *Escritoras y Escrituras. Revista Internacional de Culturas y Literaturas*. Nº 1, Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras. Universidad de Sevilla. Consultada: 5 de noviembre 2005, http://www.escritorasyescrituras.com/revista.php

ARRIAGA, M., *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos, 2005.

BHABHA, H. K., *The location of culture*, London and New York, Routledge, 1994.
BLESA, T., *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Tropelías, 1998.
BLOCK DE BEHAR, L., *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo XXI, 1994.
BORGES, J. L., "Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1959.
BRAIDOTTI, R., *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa, 2005.
BROWNE, R., "Cuerpo anormal – cuerpo proscrito: genealogía contra la indignidad del poder", *Cuerpos de mujer en sus (con)textos*, Sevilla, Arcibel, 2005, pp. 133-151.
CARROL, L., *Alicia en el país de las maravillas*, Madrid, Alianza, 1970.
DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *El AntiEdipo Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1995.
DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1980.
DELEUZE, G. y PARNET, C., *Diálogos*, Valencia, Pre-textos, 1997.
DERRIDA, J., *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
DERRIDA, J. y BENNINGTON, G., *Jacques Derrida*, Madrid, Cátedra, 1994.
ECO, U., *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1988.
FERNÁNDEZ SERRATO, C., "Otra lectura del cuerpo sin órganos: el Gender utópico en la literatura especulativa", *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. Actas del IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica,* Sevilla, Alfar, Secretaría de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías Universidad de Sevilla, 2002.
FOUCAULT, M., "¿Qué es un autor?", Revista *Henciclopedia*, Montevideo, Consultada: Octubre de 1999, http://www.henciplopedia.org.uy
FOUCAULT, M., *Los anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
MÉNDEZ RUBIO, A., *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*, España, Montesinos, 2003.
MERINI, A., *La imperfección del dolor*. Huelva, Fundación El Monte, 1999.
RHAMER, A., "Cumberlandia. Tercera entrega", Revista de Literatura *Palabras Malditas*. Ciudad de México. Consultada: 18 de septiembre de 2005, http://www.palabras malditas.net
SILVA ECHETO, V. y BROWNE, R., *Escrituras híbridas y rizomáticas. Pasajes intersticiales, pensamiento del entre, cultura y comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2004.
VIDAL, R., *Capitalismo (disciplinario) de redes y cultura (global) del miedo*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2005.

Notas

[1] "No más repeticiones agotadoras. '*¿Quién es el verdadero autor?*' '*¿Tenemos pruebas de su autenticidad y originalidad?*' '*¿Qué ha revelado de su más profundo ser a través de su lenguaje?*'. Nuevas preguntas serán escuchadas: '*¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso?*' '*De dónde proviene? ¿Cómo se lo hace circular? ¿Quién lo controla?*' '*Qué ubicaciones están determinadas para los posibles sujetos?*' '*Quién puede cumplir estas diversas funciones del sujeto?*'. Detrás de todas estas preguntas escucharíamos poco más que el murmullo de indiferencia: '*¿Qué importa quién está*

hablando?" (Foucault, 2001: 6).

[2] "Quisiera situar la nueva alianza que hoy se está negociando entre las feministas y Deleuze en el marco de la decadencia histórica de la teoría lacaniana del deseo entendido como carencia (Deleuze y Guattari, 1989)" (Braidotti, 2004: 153).

[3] "Lo que nosotros llamamos aquí entidad molar es, por ejemplo, la mujer en tanto que está atrapada en una máquina dual que la opone al hombre, en tanto que está determinada por su forma, provista de órganos y de funciones, asignada como sujeto…" (Deleuze y Guattari, 1980: 277).

[4] "Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: (...) El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)" (Borges, 1939, 1956: 43-44).

[5] El cuerpo sin órganos funciona como un cuerpo biológico, colectivo y/o político, donde se llevan a cabo los agenciamientos o las *líneas de fuga*. "Varía (el cuerpo sin órganos de la feudalidad no es el mismo que el del capitalismo). Si lo llamo cuerpo sin órganos es porque se opone a todos los estratos de organización, del organismo, pero también a las organizaciones de poder" (Deleuze, 1997: 77). En ocasiones, el cuerpo sin órganos es estratificado ya que las organizaciones del cuerpo quiebran el plano de la inmanencia, atribuyendo al deseo otro plano, otro campo, que le imposibilita su libre devenir. Como sugiere Carlos Fernández Serrato, el cuerpo sin órganos es un proyecto diferente del cuerpo que, desde una mirada esquizofrénica (no patológica), prevalece sobre las visiones totalitarias de la psique humana y de la cultura como alteración de las relaciones sociales. El cuerpo sin órganos entiende la identidad como una estrategia abierta y plural, rizomática que replantea a la psique como una máquina ilimitada e inconstante que se está conectando con otras maquinas permanentemente, donde no se observa "(...) una 'destrucción' del hombre biológico (...), sino un intento por liberar el *deseo* de su dependencia de modelos sociopolíticos preconcebidos" (Fernández Serrato, 2002: 18). A su vez, toda acción es estimulada por la producción de deseo, pulsión que no es una categoría esencial, sino se caracteriza por flujos de intensidad autónomos a los modelos culturales que le acechan. Las dislocaciones o disyunciones ejercidas sobre el cuerpo sin órganos conforman círculos de concordancia en torno a las máquinas deseantes, logrando que el sujeto en cuestión transite por todos los estados del círculo y pase de un círculo a otro.

LA CONDESA MERLIN. UNA MUJER DE FRONTERA QUE IMAGINA LA HABANA

María Caballero Wangüemert
Universidad de Sevilla

LA CONDESA MERLIN, UNA MUJER ENTRE DOS MUNDOS

Viaje a La Habana (1844) es un texto firmado por *la bella criolla*, María de las Mercedes Santa Cruz Montalvo, condesa Merlín (La Habana 1789- Paris 1852), cubana y parisina, una de las mujeres relevantes del XIX, siempre a caballo entre dos mundos, lo que se refleja en su biografía y en su escritura. Nacida en el seno de una familia perteneciente a la aristocracia cubana en la lejana América colonial residuo del imperio, vivirá los tiempos napoleónicos de la mano de su marido, el general Merlín y el ambiente de los salones parisinos en los que las mujeres aprenden a reinar sobre el género masculino. Y ya viuda, sentirá el deseo de realizar el viaje a los orígenes, de recuperar la infancia mitificada por la lejanía espaciotemporal. Así, en 1840 embarca para Cuba, vía Estados Unidos de Norteamérica. El resultado de sus anotaciones, con la consiguiente reescritura, constituirá *La Havane* (Merlín, 1844), 26 cartas en francés y en volumen triple que verán la luz junto a una reducida versión española (10 cartas), su *Viaje a La Habana* (cfr. Zaragoza*)*. Éste último es el texto que pretendo rescatar del olvido en la presente edición.

Pero, ¿por qué viajar, por qué aventurarse en una travesía peligrosa, abandonando la seguridad de la vieja Europa.? En respuesta, sus detractores lanzarán dardos envenados: no tiene dinero y su posición social resulta equívoca tras la muerte del marido... En busca de una respuesta mejor ¿por qué no escuchar a la condesa? ("Oh, hija mía! (a qué inspiración tan hermosa he obedecido cuando, para cumplir un deber, he emprendido un viaje tan largo y tan peligroso"-dirá en una de sus primeras cartas-. Inspiración... cumplimiento del deber ¿a qué se refiere la hermosa cubana?). Se deja arrastrar por los vientos de la historia o acaso ha madurado un plan? Mujer escindida entre dos mundos, la condesa Merlín sucumbe a la añoranza del país natal y, una vez en viaje, al hilo de las reflexiones con que se dirige a su hija -carta II-, elabora toda una teoría sobre la patria:

> "El corazón se me oprime, hija mía, al pensar que vengo aquí como una extranjera (...) ¿Qué derecho más sagrado que el de vivir en el suelo donde se ha nacido? La sola propiedad incontestable del hombre debe ser ésta, la patria".

En ese sentido, el viaje será un éxito, no sólo por la capacidad de fusión con el medio y de apropiación afectiva a través de la memoria que manifiesta la protagonista, sino por el reconocimiento que obtiene de los suyos. Así, la desorientada mujer que toca tierra habanera -carta II a su hija- es acogida por un nombre que resuena en el aire, en boca de primos y tío: (Mercedes!. La condesa Merlín vuelve a ser la niña Mercedes... la mujer de mundo afrancesada es asumida por la patriarcal familia hispana.

Viajar, entonces, para reencontrarse con la tierra; viajar para conocer de primera mano la tierra natal y poder opinar en consecuencia... Ya en la dedicatoria de su *Viaje...* desvela sus propósitos: su misión consiste en mediar entre Cuba y España, en tender puentes entre América y Europa. Ante todo, con un sentido político: dar a conocer a la metrópoli las necesidades y recursos de su colonia, cuyos males señala con afán de servicio al progreso nacional, desde el concepto ilustrado de utilidad -por eso el libro está dedicado a los compatriotas cubanos-. En segundo lugar, y acorde al exotismo romántico que invierte *avant la léttre* el famoso binomio sarmientino civilización/ barbarie, reivindicar los valores cubanos – "maravillas del suelo, inefable belleza del clima, encantadoras virtudes de esta peculiar Arcadia"- frente a una Europa eternamente tentada por el complejo de superioridad.

Pero viajar para escribir, aunque ampare su texto bajo el tópico de la falsa modestia, como veremos después. Ese sublime atrevimiento le lleva a arrogarse un papel tradicionalmente masculino: a la hora de opinar, se inscribe en la estela de Humboldt y los viajeros europeos, de los estadistas públicos, de los grandes reformadores políticos del Siglo de las Luces..."Jamás he indicado un mal -dice- sin poner al lado la indicación del remedio"... Sólo que quien habla es una mujer!...Pontificar es subversivo, por lo que conviene abrirse paso en la escritura desde lo subjetivo y femenino -recuerdos, sentimientos, el ámbito de la casa y la familia cubana reencontrada- y en el molde de la carta, íntima por su destinatario -su hija, sus amigos franceses-. Desde allí se atreve a dar el salto a la opinión "masculina", en absoluto desdibujada dentro del texto, sino pórtico de la obra con un destinatario político, el general O´Donnell... Como recuerda Cámara, en su caso:

> "lo verdaderamente innovador es utilizar un género como la crónica de viaje, definido, cuando escrito por una mujer, como una colección de apuntes subjetivos, para proponer reformas económicas y sociales, o criticar, si bien tímidamente, un estatus colonial que entonces se daba como natural. La hazaña de la Condesa fue atreverse a opinar sobre el tema del destino nacional, lo cual era tarea de los Padres de la Patria, no de sus díscolas hijas" (Cámara, 2003: 10).

Algunos datos de su apasionante biografía puedan, tal vez, desvelar la personalidad de la condesa Merlín, si bien se impone la cautela dado que proceden de sus obras autobiográficas, *Mes douze premières années* (1831) y *Souvenirs et mémoires de madame la comtesse Merlin, publiés par elle-mème* (1836). En el primero relata su infancia cubana, mientras que en las *mémoires* en cuatro tomos, asumiendo y enlazando con lo anterior, narra su vida en España desde los 11 años hasta la retirada de las tropas napoleónicas en 1813 , con uno de cuyos generales se acababa de casar. En ambos casos, se trata de recuerdos y vivencias de infancia y adolescencia desde el prisma de la mujer de mundo francesa que escribe para ese público, lo que obviamente condiciona su escritura. "Pienso porque siento y escribo lo que siento": ésas son sus palabras que traslucen una poética lúcida y nada inocente. Instalada en Paris desde 1814, criará a sus tres hijos y abrirá un salón por el que transitarán políticos y literatos -Georges Sand, Sainte-Beuve, lord Palmerston...- y personalidades de la música como Malinbrán, cuya biografía escribió -ella misma era una excelente intérprete-. A la muerte de su marido (1839) y tras su viaje a La Habana donde permaneció desde mediados de mayo hasta

finales de julio de 1840, la condesa fue abandonando la vida de salón que tan bien retrató en su penúltima obra publicada, *Les lionnes de Paris* (1845), una sátira con el tono amargo de quien ya va de vuelta. Su final parisino es de ocaso y problemas económicos reflejados en la correspondencia con su amante y colaborador el bibliotecario Philareté Chasles. que muestra el itinerario de la pasión al desencanto.

EL VIAJE AL NUEVO MUNDO: MEMORIAS Y LIBROS DE VIAJE EN EUROPA E HISPANOAMÉRICA

El viaje como trasgresión y descubrimiento -el diario de a bordo del Almirante- abre la historia y la literatura del Nuevo Mundo (Ainsa, 2004: 45-70). Aún así y a pesar de su presencia como estructura o motivo literario desde los orígenes de la cultura occidental -léase *la Odisea, la Eneida,* los *Relatos verídicos o Verdadera Historia*, de Luciano, los viajes de Marco Polo, las *Cartas persas*, de Montesquieu, *El Quijote* o *El lazarillo de ciegos de ciegos caminantes*....- nunca fue considerado un género canónico, sino más bien paraliteratura. La crítica de fines del siglo XX se esforzó en consignar tipologías y modalidades -travesía épica, peregrinación alegórica, bildungsroman... o, por el contrario, simple paseo turístico cuajado de anécdotas narrativas (Silva, 2004: 33-43) -, en el marco de la triple intencionalidad -documental, ideológica o estética-. Es evidente la porosidad de fronteras entre el relato de viaje literario y el que no lo es; sin olvidar la fecundidad literaria del viaje imaginario, el sueño como viaje o el salto a la utopía que tantas veces tuvo como referente a América (García Castañeda, 1999).

El XVIII, al hilo de las exploraciones geográficas, puso de moda el relato de viaje científico -la Bouganville, Humboldt, el Beagle-.el viaje como experiencia de lo otro, lo desconocido o extraño. Desde las crónicas de Indias -recuérdense los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca-, esa extrañeza abre la puerta a la ficción. Ficcionalizar el viaje está en la naturaleza misma del relato, como puede comprobarse en el *Viaje a La Habana*, o en muchos de los textos híbridos del XIX. El pacto de lectura referencial no descarta la ficción, dice Champeau reescribiendo a Todorov, para quien los componentes referenciales no tienen por qué estar reñidos con la literariedad del texto (Champeau, 2004, p. 17 y ss).

¿Qué ven, con qué se encuentran los viajeros europeos del XIX?. La crítica ha puesto el dedo en la llaga de la mirada europeizante, con sus secuelas de exotismo y pintoresquismo... lo que Said denominó "orientalismo en la visión europea del otro". Las cosas no son tan sencillas para quienes, como la condesa, son en su origen americanos. Es notoria la complejidad de la América hispana durante esta época, fruto del derrumbamiento de la estructura colonial y de las subsiguientes revueltas que asolaron los inmensos territorios de la corona española en el Nuevo Mundo. El asunto ha sido muy explorado y recientemente revisitado por una crítica empecinada en iluminar el surgimiento de las nuevas naciones en el marco de los viejos territorios españoles. Empecinada sobre todo en indagar cómo se fragua el concepto "nación", tradicionalmente ligado al despertar de los romanticismos. No obstante, habría que considerar -y se han levantado voces en este sentido (Dieter, 2003: 273-284), más allá del clásico estudio de Picón Salas- cuánto debe a la Ilustración la independencia y forja de los nuevos países. Porque el espíritu de las Luces nutrió las inteligencias y potenció los deseos de la clase dirigente, que buscaba construir un pueblo, una sociedad feliz. De ahí

el papel de la instrucción, sea a través de los periódicos -los divulgadores más eficaces a lo largo del siglo-, de los viajes científicos, o de instituciones como las muy prestigiosas *Sociedades Económicas de Amigos del País*. En este contexto se entiende que la literatura desempeñe una función ancilar, que lo "literario" se subordine a lo instructivo.

Estamos en un momento de transición, en un escenario en crisis (Maiz, 2004: 603) y esa literatura que en Hispanoamérica y desde las crónicas de Indias nunca perdió de vista el referente, se adhiere con entusiasmo a la doctrina romántica que ve en la letra escrita una expresión de la sociedad. Literatura como vehículo de identidad de las incipientes nacionalidades, que cuajará en las "novelas fundacionales" -en palabras de Sommer (1993) -, en las que pueden rastrearse impulsos ilustrados y románticos. Lo original, lo auténtico... son conceptos románticos que en gran medida potenciarán el costumbrismo y que, aunados a las convulsiones sociales, generarán un boom de memorias, autobiografías, diarios, epistolarios, libros de viaje... en los que el *yo*, la primera persona, alza la voz insertándose en el tejido cultural de la época. Es decir, se establece una correspondencia entre la vida de cada prócer y la historia de América, como es patente en las memorias y libros de viaje de Belgrano, Sarmiento, Mansilla, Guido y Spano, Calzadilla o Vicente G. Quesada... por citar algunos (Cfrf. Caballero, 2004).

Desde esta perspectiva el *Viaje a La Habana* es pionero por varios motivos: por su temprana fecha, por estar escrito por una mujer y por la cercanía afectiva al referente, fruto de su doble mirada europea y americana. Como ha dicho algún critico, la condesa

> ... "se debate entre el rol eurocéntrico de colonizador y el americano de colonizado, en una difícil reconstrucción del yo, conquistando el lenguaje del conocimiento oficial sin por ello identificarse completamente con su ideología. Ella marca así una diferencia y una distancia en el espacio cultural en que se coloca, espacio de frontera entre dos mundos: Europa y América. Desde su espacio marginal se presenta alternativamente como europea y/o americana buscando una difícil traducción de los dos códigos; de esta manera su *yo* representa la compleja condición de una cultura femenina en la que luchan corrientes opuestas de resistencia y de aceptación del régimen dominante" (Regazzoni, 2002: 11-12).

En resumen, Santa Cruz y Montalvo es una mujer de frontera que pretende fundar una alternativa a los viajeros europeos. De hecho, cuando publica su libro tiene predecesores ilustres como el barón von Humboldt.. Y tendrá competidores: Cassagnac.

EL TEXTO Y SUS DOS VERSIONES

¿Una o varias manos? El taller de laboratorio de la condesa.

Tras su viaje al Caribe y con ayuda de sus colaboradores, la condesa fue redactando las cartas que constituyen *La Havane*. Por lo pronto, decidió adelantar algunas en los periódicos: la prestigiosa *Revue de Deux Mondes* acogió en su número 26 (abril-junio del 41) la carta XX de *La Havane* bajo el título *Les esclaves dans les colonies espagnoles*, que ese mismo año se publicó como libro en Madrid. Dos años después las cartas 13, 14, 15, 19, 22, 29 y 30 fueron apareciendo en *La Presse* entre el 26 de octubre

y el 12 de noviembre bajo el epígrafe "Fragments d´un *Voyage a La* Havane*"*. Por fin, la edición francesa de *La Havane* está firmada el 15 de noviembre de 1842, aunque no vio la luz hasta el 44. Se compone de 36 cartas, más un apéndice con notas aclaratorias y documentos justificativos que intensifican el matiz político y el tono ensayístico de la obra. La descripción del viaje arranca de Bristol y la dura travesía del Atlántico, para relatar después la llegada a Nueva York y las impresiones que le provoca la metrópoli. Tras un breve recorrido por Estados Unidos (Filadelfia, Washington), una corta travesía marina la acerca a Cuba. El texto se ralentiza: la emoción de la llegada, el encuentro con la familia y la descripción de la ciudad, que engloba historia, usos y costumbres sociales, y sus comentarios sobre economía, política...

En el mismo año 1844 se edita en Madrid el *Viaje a La Habana*, una versión reducida de diez cartas. ¿Quien tradujo el libro? ¿Por qué dos versiones? Adriana Méndez Rodenas en su libro *Gender and Nationalism in Colonial Cuba. The Travels of Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlin* (1998), hasta el momento única monografía sobre la condesa, interpreta la ruptura temática y editorial entre ambas como consecuencia de las divagaciones literarias de María de las Mercedes, íntimamente relacionadas con su dilema bicultural: no serían sino reflejo de la ruptura interior de quien se siente a la vez francesa y criolla bien asentada en la metrópoli española. Sea como fuere, en esta última han desaparecido las doce primeras sobre el viaje a Estados Unidos. El libro se abre en pleno trópico y plasma el deslumbramiento de la condesa ante su isla nativa. De modo que las cartas 13-17 pasan a ser las 1-5: la llegada a La Habana, la acogida de los familiares, las descripciones de las casas, fuertes, teatros... así como el relato de la vida doméstica de la ciudad, que rezuma los encantos de la Edad de Oro, ocupan la narración en la que van entreverándose referencias históricas y sociológicas. La carta 19 será la sexta, de tono costumbrista: *Los guajiros*. Por fin, las 21 y 22 se transforman en 7 y 8 respectivamente, la 29 pasa a ser la novena y la treinta cierra el libro con el número diez. Se va intensificando el costumbrismo y aumentan los enclaves narrativos al asumir -copiar sería un término más apropiado- textos de escritores cubanos de la época: *El velorio, Velar el mondongo o Las Pascuas* amenizan unas cartas que se presentan al lector con epígrafes alusivos al contenido de cada una.

MUJER Y CIUDAD: LA HABANA DE MERLIN.

¿Cómo es *La Habana* de Merlín? A lo largo de las diez cartas de su *Viaje* el lector ve desplegarse una ciudad de contrastes, bulliciosa y aletargada en la siesta vespertina, criolla y negra a la vez, una ciudad cuyas casas responden a la familia patriarcal: el clan, la tribu... hijos, nietos... el recinto puede llegar a albergar hasta cien esclavos como servicio... si bien el lector actual maneja estos datos con reticencia, convencido de que la exageración romántica cuaja en las hipérboles textuales. En cualquier caso, las descripciones domésticas nunca se reducen a meros datos cuantificables -diseño urbano, trazado de calles y casas, edificios públicos...-. Es verdad que eso está también en el texto, la ciudad leída desde los ojos de otros, de historiadores, científicos o geógrafos, cuyos libros ha consultado y, en ocasiones, fusilado sin piedad -la condesa no le hace ascos al plagio-. Pero lo que se impone es lo otro: la ciudad reinventada en el reencuentro, desde parámetros afectivos, la ciudad revisitada con los ojos de la infancia por quien la dejó antes de los diez años y vuelve ahora, como el hijo pródigo a lo que fueron sus

lares: la casa de su padre, la de "mamita" -la abuela queridísima con la que se crió-, las de sus tíos... Porque es la ciudad de su clase, la élite de la sacarocracia que maneja el país en claro contubernio con los gobernantes de la metrópoli; una ciudad que Merlín reescribe en plena sintonía anímica, autoengrandeciendo a una clase que es la suya y, como resultado, autoengrandeciéndose ella misma. En ese sentido, las descripciones tendrán valor sociológico: la narradora está dibujando el mapa social de una Cuba que, a mediados del XIX, dormita un sueño de siglos prolongando una Colonia ya caduca. Y lo hace mediante la metáfora del paraíso: se trata de un mundo feliz, varado en el recuerdo, casi en la noche de los tiempos...

> "Mi alma se enternece profundamente a la vista de estos lugares en que yo vine al mundo entre tanto amor y tan tiernas solicitudes, y donde yo he visto brotar tan nobles inspiraciones y tan hermosos sentimientos. Aquí la caridad se practicaba en el seno de la familia, se practicaba sin ostentación, e iba siempre acompañada de esta sencillez encantadora, de este fresco candor, propio de los criollos, que subyugan los corazones" (pp. 87-88).

Mundo ejemplificado en el ángel de bondad que fue "mamita", la abuela consentidora con la que se educó. En fragmentos así, el relato de viajes comparte estrategias retóricas con la autobiografía y la reescritura idealiza ese mundo patriarcal hasta extremos indescriptibles: "Aquí fue donde, siempre rodeada de ejemplos de bondad y de sabiduría, aprendí a conocer y a amar el bien; aquí donde la virtud me pareció inseparable de nuestra propia naturaleza, tan natural y tan simpáticamente veía yo aplicados sus divinos preceptos a las acciones más simples de la vida" -dirá- (p. 87). "Las ilusiones y las realidades se confunden en mi turbado cerebro" (p. 87). El recuerdo distorsiona las imágenes y las idealiza... el presente calcula además el mensaje en función de los lectores. Aún así, la vida doméstica del presente habanero ... "parece renovar los encantos de la Edad de Oro" (p. 97).

No en vano han sido muchos los años europeos: a la contraposición pasado/presente se suma la de América/Europa. La condesa es una mujer de frontera para quien La Habana es lo propio, pero también lo exótico. Es criolla de nacimiento, francesa de adopción y para éstos últimos Hispanoamérica es el reino del exotismo, del hombre natural, la contraposición a la vieja Europa, más corrupta de lo deseable. Por último, no hay que olvidar que la condesa escribe para ese público francés, aunque decida al poco tiempo hacer una versión en castellano para su gente. El destinatario, entonces, prima la focalización sobre lo "otro", lo diferente, hasta el punto de que su texto fue acusado de folklorismo extranjerizante.

Pero vayamos por partes y sigamos, poco a poco, el hilo conductor de las cartas: al llegar y desde el barco lo primero que se divisa es la ciudad de Santa Cruz, predio de los Jaruco e inmediatamente La Habana: el fuerte y las defensas de El Morro, las, casas, las avenidas y teatros, el cementerio y la catedral, el paseo de Tacón con sus quitrines y volantas... Es curioso que el cementerio aparece en dos ocasiones -cartas II y VII- tal vez para rubricar el "ubi sunt" que entona la condesa al pisar tierra; un "ubi sunt" utilizado para subrayar la desaparición de las personas pero también el empequeñecimiento de los espacios (las casas familiares, el castillo del Morro). Un "ubi sunt", en resumen, acorde con la actitud de quien salió niña y desperdiga su mirada indagando desde el recuerdo.

De cualquier modo, la selección en absoluto es inocente. Las tres primeras cartas se centran en lo propio). Tendrá algo que ver con el hecho de que la destinataria sea su hija Teresa? Tal vez, pero su intencionalidad va más allá: presentar la propia estirpe como fundadora de la nacionalidad patria. De ahí la emoción de la narradora-protagonista al divisar desde el barco los contornos de la costa cubana: "salud hermosa patria mía! Te amo"... Y centrará su visión en la ciudad portuaria de Santa Cruz ... "que recibió su nombre de mis antepasados" y el pequeño puerto de Jaruco ... "al cual va unido el título primitivo de mi familia". Ciudades presentadas tras el Pan de Matanzas, la montaña más elevada, y la aldea de Puerto Escondido, cuyas cabañas parecen ancladas en el mundo precolombino ... La tierra, el indio y los fundadores coloniales... Y su estirpe bien enclavada en la naturaleza y la historia.

Para concluir: en el caso de la condesa Merlín el relato de viajes se concibe como confesión autobiográfica, propiciada por la vuelta a la tierra de la infancia y apuntalada en sus anteriores textos memorialísticos con los que tiene múltiples puntos de contacto. La triple identidad compartida -autor, narrador y personaje- los acerca.

> "Como la autobiografía, el libro de viajes incorpora la subjetividad de su autor, se hace eco de su temperamento, de su sensibilidad, de su ideología; se hace autobiográfico en la medida en que da cabida a aspectos de su personalidad, a sus gustos o emociones" (López Molina, 2004: 36).

LA CIUDAD Y SUS HOMBRES: LA HISTORIA CUBANA

La faceta narrativa, que acerca el *Viaje a La Habana* al cuento y la novela, se complementa con la argumentativa propia del ensayo: la fluctuación entre la estética y el conocimiento, la condicionada literariedad son puntos en común. El viaje a la semilla de la condesa, con su paralelo viaje al pasado, da lugar a la reflexión sobre la identidad personal y nacional apuntalada en la historia propia o del país. Campo muy amplio que, sin desbordarse en el texto, incorpora reflexiones histórico-políticas y morales sobre los hombres y la historia cubana.

¿Cómo es el pueblo cubano? Según la condesa -carta III- :

"Uno de los caracteres particulares de la raza actual de los españoles habaneros, plantas europeas trasplantadas a esta isla, es el contraste que existe entre la languidez de estos cuerpos pequeños y delicados incapaces de sufrir la menor fatiga, y el ardor de su sangre que se revela en los gestos, en los gustos, en la manera de hablar y de discurrir, siempre viva, apasionada e impetuosa".

La caracterización del habanero tiene mucho de determinista: el sol preside la vida cotidiana generando un ritmo vital moroso, en las antípodas de las activas costumbres europeas. El tema es recurrente, escapa entrelíneas una y otra vez, muy en consonancia con la necesidad de justificación que siente Merlín, educada en contacto con las ideas generadas en Europa por la polémica sobre el Nuevo Mundo acerca de la inferioridad -)insalubridad sería el término adecuado?- del continente americano. En la carta VII y al hilo de la historia del obispo Espada sobre la creación del cementerio, parece impugnarse esta tesis; pero es sólo para demostrar que el habanero goza la vida -eterno renacer desde la pujanza de la naturaleza- y no tiene tiempo para pensar en la muerte. Por fin, la carta X retoma el leitmotiv del sol cubano como justificante de la originalidad horaria isleña: la siesta es el marco de los escarceos de los amantes mientras

el mundo habanero yace aletargado. A las dos, los negocios y el comercio... a partir de las seis, los paseos mientras cae la tarde y se adentra la voluptuosa noche tropical, reino feliz del caribeño. Estamos ante un cuadro costumbrista, sí, pero la condesa tiene además otros objetivos. Por eso, insiste en la continua comparación con Europa, construyendo un "diorama" en el que la capital, La Habana, es el centro del mundo, el punto de referencia para los horarios de todos los demás seres del planeta.

En cuanto a la breve historieta de los mosquitos -carta III-, puede leerse como una alegoría de la conquista española, si bien la condesa cuida de hablar de "europeos" y no circunscribir a España los mosquitos utilizados para luchar contra los autóctonos. Tampoco sería demasiado extrapolar leerlo como una metáfora aplicable a la autora: la maledicencia y pullas de sus compatriotas se ceban en quien les visita con ansias de compartir un destino que debería ser común. El texto es sabroso:

> "Cuentan en el país una historia muy instructiva a propósito de los mosquitos (...).. Un sabio economista de la época tuvo el pensamiento de traer, según dicen, en una caja unos pocos de mosquitos de otros países, y de probar sus fuerzas contra los insectos indígenas. El ensayo salió bien: los insectos extranjeros pudieron más y devoraron sin piedad a los insectos naturales, tanto que al cabo de algún tiempo no quedaba un sólo mosquito indígena en la isla. Pero en cambio los insectos naturalizados se hicieron más numerosos y temibles, y sus picaduras fueron tan punzantes, que desde entonces se está echando de menos la antigua raza".

¿Cómo es la historia cubana? La carta V está cuajada de lamentos por la capacidad de olvido histórico que se palpa en ese pueblo. Ejemplo sangrante: Colón. En la carta VII y durante la visita a la catedral, Merlín entona una ardiente loa al gran hombre "ilustre y desgraciado"... cuyo carácter "es una hermosa creación de Dios" y cuyo destino ha sido "correr el mundo" tanto en vida como después de la muerte. María de las Mercedes reclama del gobierno español, como "acto de necesaria justicia y de solemne poesía" un "monumento digno de su vida y de su muerte". Porque, como el gran Napoleón, yace en el olvido... ¿Las causas? Pereza y desidia del gobierno; pero también ese sentimiento de "poesía de lo presente" que caracteriza al habanero:

> "Ya lo veis, a Cuba le falta la poesía de los recuerdos; sus ecos sólo repiten la poesía de la esperanza. Sus edificios no tienen historia. El habanero vive en lo presente y en lo porvenir".

En conclusión: María de las Mercedes Montalvo, condesa Merlín escribe un texto fundacional en la Cuba decimonónica. Fundacional porque formará parte de esa incipiente literatura nacional que están creando el grupo de Domingo del Monte y sus amigos y con el que ella conecta en cuanto a determinadas aspiraciones. Fundacional sobre todo porque crea el canon textual femenino. partiendo del ámbito privado -las cartas a su hija y a otros amigos íntimos- se abre al foro público, implicándose en cuestiones como la abolición de la esclavitud, el status colonial o el gobierno isleño. Y media en el debate entre Europa y América, que solía traslucirse en el binomio cultura/naturaleza. Como mujer de frontera, que se siente de ambos mundos, consigue superar los tópicos y condicionamientos afines a la famosa polémica sobre el Nuevo Mundo. Insertándose en los parámetros habituales que presuponían la naturaleza virginal del mundo americano, despliega ante los ojos del lector europeo un universo rico en

sutilezas, confiriéndole a la ciudad de La Habana un lugar en el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGÁFICAS

AINSA, Fernando. "El viaje como trasgresión y descubrimiento. De la Edad de Oro a la vivencia de América", en Peñate, Julio (ed.). *Relato de viajes y literatura hispánica*. Madrid, Visor, 2004, pp.45-70.

CABALLERO, M., "*Las memorias del Río de la Plata en la construcción del imaginario nacional"*. Congreso del CELCIRP, Alicante, julio del 2004 (en prensa).

CÁMARA, M., Prólogo a *La memoria hechizada. Escritoras cubanas.* Barcelona, Icaria, 2003.

CHAMPEAU, G. (ed.). "El relato de viaje, un género fronterizo", en *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal.* Madrid, Verbum, 2004.

CONDESA DE MERLÍN*, La Havane* (1844) Paris, Librairie d´Amyot éditeur.

DIETER, J., "Ilustración y romanticismo en la primera mitad del siglo XIX: ¿opciones contradictorias o complementarias?", en Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.). *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX).* Frankfurt am Main, Iberoamericana, 2003, pp. 273-284.

GARCÍA CASTAÑEDA, S. (comp.). *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo.* Madrid, Castalia, 1999.

LÓPEZ MOLINA, Luis. "Hacia un perfil genérico de los libros de viajes", en Champeau, Geneviève (ed.). *Relatos de viajes...,* op. cit., p. 36.

MAIZ, Claudio, "Para una poética del género autobiográfico. El problema de la intencionalidad", en Spang, Kurt. *Géneros narrativos,* op. cit., p. 603 y ss.

MÉNDEZ RODENAS, Adriana, *Gender and Nationalism in Colonial Cuba. The Travels of Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlin,* Nashville and London, Vanderbilt University Press, 1998.

PEÑATE, J. (ed.). *Relato de viajes y literatura hispánica*. Madrid, Visor, 2004.

REGAZZONI, Susanna. "Romanticismo y anticolonialismo en la condesa de Merlin y Gertrudis Gómez de Avellaneda", en *Rassegna Iberistica*. Bulzoni ed, septiembre 2002, núms. 75/76, pp. 11-12.

SILVA, L.. "Vivir y viajar, hacerse uno y hacerse otro" , en Julio Peñate (ed.). *Relato de viajes y literatura hispánica*. Madrid, Visor, 2004, pp. 33-43.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America.* Berkeley, University of California Press, 1993.

ZARAGOZA, J., *Viaje a La Habana por la condesa de Merlin*. Precedido de una biografía de esta ilustre cubana por la Señorita Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1844.

LA CASA: FORMADORA DE SEXOS Y GÉNEROS EN LA BARCELONA DE FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

Pilar Cano Rojas
Universitat de Barcelona

1. ESPACIOS SEXUADOS EN LA CASA BURGUESA

La arquitectura doméstica de la burguesía barcelonesa del siglo XIX-especialmente la construida en el *Eixample*- es un tema que, a pesar de haber sido analizado en prolijas publicaciones, continúa despertando hoy día curiosidad. Por otro lado, la mirada feminista o de género sobre arquitectura doméstica también ha sido y es abundante, analizando las diferentes segregaciones sexuales que se han realizado en construcciones privadas o civiles. Esta perspectiva aplicada a la casa burguesa del XIX también ha sido generosamente tratada, y en menor medida en el caso local de Barcelona. Pero en esta ocasión no nos vamos a centrar en su exposición, sino en cuál es el discurso político que lo generó, que es algo que no ha sido investigado aún.

1.1 Antecedentes

En las viviendas de la sociedad cortesana del siglo XVIII (hôtel o palacio) es en donde encontramos los antecedentes de la vivienda burguesa decimonónica. No sólo por el manifiesto énfasis en la búsqueda de intimidad, sino también por otros aspectos como la distribución jerárquica de sus piezas, la multiplicación de tipos de estancia y la meticulosa asignación de usos según habitación. Pero además hay que destacar otro aspecto de esta genealogía, y es la aparición de la segregación genérica[1], o lo que es lo mismo, distribución de las habitaciones según sea para el hombre o la mujer de la casa. Lo que ocurrió en cierto momento de aquella sociedad cortesana es que la relajación de costumbres favoreció el apartamento de los señores de la casa fuera de la vista del resto de la Corte; sus apartamentos eran un lugar en donde podían desatender el rigor de la etiqueta y fue aquí en donde se desarrolló el programa de habitación privado.

Aquella sociedad valoró el saber y la mediación de las mujeres, y esto se reflejó en la arquitectura doméstica, ya que -como se puede observar en la ilustración 1[2]- dotó a las mujeres de un espacio propio casi tan amplio como el de sus cónyuges. Sin embargo la tradición que les dibujaba papeles diferentes, conllevó a que el tipo de dependencias variasen. Es decir, a parte de las habitaciones esenciales (dormitorio, antesala, sala, tocador, etc.) mientras el señor disfrutaba de espacios más amplios y con connotaciones intelectuales (galería, despacho, biblioteca, etc.), los de la señora se caracterizaban por estar relacionados con el aseo personal, habitaciones de confidencias y la cercanía de los dormitorios de sus hijas/os. Este modelo, expuesto aquí de un modo rápido y general, se convirtió en tradicional en las casas bienestantes. Y así es como fue adoptado por la alta burguesía.

1.- Agustin Charles D'Avilier, Planta principal de palacio parisino, c.1690.

1.2 De la segregación decimonónica a la casa funcionalista.

Mientras que los enlaces cortesanos del siglo XVIII eran en su mayoría matrimonios concertados bajo intereses económicos, la cultura burguesa estableció paulatinamente otro tipo de vinculación emocional, basado más en la intensidad de sentimientos. Los matrimonios eran uniones amorosas; cosa que fomentó la aparición del concepto de familia -como hoy día la entendemos- y la relación de los cónyuges con sus hijos se estrechó. Las causas de estos cambios son múltiples y no tenemos lugar para exponerlas. Sólo comentaremos que la señora del XVIII a pesar de ser madre trataba de mantener su vida social de soltera y de la crianza de sus hijos se encargaba el servicio (el señor actuaba incluso más independiente). A lo que se contrapone la señora burguesa del XIX que vivía en casas de menores dimensiones y, por lo tanto, con escaso servicio doméstico. De este modo, la burguesa debía atender ella misma a sus hijos y hacerse cargo de la gestión del hogar. Esto no quita que aquellas que se lo pudieran permitir delegaran más en sus domésticas. Es entonces cuando aparece y si difunde el concepto de ama de casa.

En lo que se refiere a lo constructivo y distribución espacial, la casa burguesa del siglo XIX es un eslabón de transición entre la dieciochesca y la actual. Taxtxo Sabater argumenta que en la Barcelona de mediados se siglo se experimentó una hibridación de aspectos de raigambre tradicional y otros de intención moderna, seguidoras del ideario de Ildefons Cerdà. Aquellas expresiones más arcaicas responden por un lado a la falta de reciclaje teórico de algunos maestros de obras y arquitectos, y por otro al deseo burgués de ostentación que resolvían reproduciendo soluciones formales de casas aristocráticas del siglo pasado (Molet, 397): *enfilades*[3], combinaciones de sala-alcoba, uso de antesalas o ante cámaras, mayor cesión de espacio a la zona pública o de recepción, notable división espacial según funciones de uso (véase ilustraciones 2 y 3). Mientras que las incorporaciones modernas se visualizan en el despeje y ordenamiento de las habitaciones, reducción del programa de habitación en pro de habitaciones más amplias, mayor concesión espacial a la zona privada, sustitución de las *enfilades* por pasillos en tornos a patios o pasillos axiales y la reducción de número de piezas por individuo (véase ilustración 4). En definitiva se va avanzando hacia el hogar funcionalista de los años 20-30. Un espacio de cerca de 60 m2 en donde el programa de habitación ha quedado reducido a lo mínimo: dormitorios, cocina, cuarto de baño y sala de estar-comedor. Un tipo de casa proyectado para un nuevo tipo de familia, ahora nuclear (padre, madre, hijo, hija) y en donde se apuesta, influido por los presupuestos del Movimiento Moderno de Arquitectura, por el máximo de economía y funcionalidad. Como resultado obtenemos una "casa mínima" en donde se introducen generosamente electrodomésticos -que supuestamente liberaban a la ama de casa, acelerando su trabajo doméstico y dejándole tiempo de uso propio- y en donde la disminución de espacio ha obligado a una desaparición de espacios segregados. Ahora, en la casa funcionalista, la segregación sexual se ubica en el uso de los espacios compartidos. Es decir, no habrá piezas sexuadas, sino funciones sexuadas, que serán dictadas desde los incipientes *mass-media*. Sirva como ejemplo aquellos anuncios en donde el hombre descansaba plácidamente en su salón ojeando la prensa mientras su señora le colmaba de atenciones.

2.- E. Sagnier, Casa de Emilio Juncadella, 1901. Planta baja.

3.- E. Sagnier, Casa de Emilio Juncadella, 1901. Planta primera.

4.- Cerdà (1859) Propuesta de distribución para las casas del ensanche de Barcelona. Casas de 1er orden (bajos y planta).

2. EL PROYECTO DE ORDEN SOCIAL DE ILDEFONS CERDÀ

2.1 La arquitectura doméstica en la Barcelona de 1859

Esbozado este panorama de cómo era la casa burguesa y de dónde procede, queda profundizar en qué era lo que determinó su proyecto y que política fue impuesta en su sociología espacial. Veamos con más detalle qué ocurrió en la arquitectura doméstica en la Barcelona de mitad del siglo XIX.

La Barcelona de 1859 era una ciudad en pleno auge de expansión y crecimiento. La bonanza económica, fruto de su activa vida industrial y mercantil, más los deseos de equipararse a las ciudades europeas más punteras, promovió una dirección hacia la modernidad en todos los sentidos. Este impulso fue reforzado años después en 1888 con la celebración de la primera Exposición Universal en Barcelona.

La prosperidad de la ciudad produjo una situación de doble tirón, ya que el terreno urbanizable no daba abasto a las necesidades del crecimiento poblacional. Recordemos que en 1859 la ciudad continuaba estando en el interior de las murallas, lo que conllevó a que la urbanización se desbordarse y comenzara *extra-radio* una expansión desordenada y débil. Para poner orden y concierto a esta situación Ildefons Cerdà redactó en 1854 *Ensanche de la ciudad de Barcelona. Memoria descriptiva de los trabajos facultativos y estudios estadísticos hechos en el orden del Gobierno, consideraciones que se han tenido presentes en la formación del Ante-proyecto para el emplazamiento y distribución del nuevo caserío.* Esta obra ponía de claro manifiesto la urgencia del derrumbe de las murallas -que ocurrirá en 1860[4]- y de re-urbanizar la ciudad de acuerdo con las premisas higiénicas que ya anunciaban Monlau, Levy o Sovet; premisas hasta el momento secundadas por los intereses especulativos en la construcción. En tal fecha Cerdà lamenta la falta de directrices en el nuevo crecimiento urbano, critica que las únicas leyes administrativas en edificación sólo hacen mención a la altura de los bloques y otros aspectos exteriores de las obras, y subraya la necesidad de cuidar la salubridad en la vivienda.

Consolidando lo expuesto en el Ante-Proyecto, en 1859 aparece su *Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona.* Supone un avance en la organización urbana y en la nueva tipificación de la vivienda. Ya hemos mencionado la escasez de herramientas legales-administrativas en el control sobre la edificación. En 1856[5] aparecieron las primeras Ordenanzas Municipales, elaboradas para la Ciutat Vella. Estas ordenanzas, que vinieron a sustituir los viejos Edictes d'Obreria elaborados en 1771 y completados posteriormente por Pregons de Policia Urbana, rigieron la morfología urbana hasta 1891, fecha en la que aparecen las nuevas Ordenanzas Municipales, bastante más completas en lo que a higiene y distribución interior se refiere.

No será hasta 1891 cuando se haga un verdadero hincapié en la normativización de la distribución interior de la vivienda. Hasta entonces el valor más exaltado o priorizado en la teoría arquitectónica es la incorporación de salubridad. Lógico si atendemos a los datos que Cerdà facilita en cuanto a las reincidentes epidemias y las estadísticas de defunciones. Estas epidemias tenían como causa principal la falta de

ventilación, iluminación, calefacción y especialmente el abastecimiento y desagües de aguas en las viviendas. Pero antes de poder solucionar esto último a nivel de domicilios, era necesario hacerlo a nivel urbano. En 1886, tras la epidemia de cólera que asoló la ciudad el año anterior, se activó la intención de la construcción de una mejor red de alcantarillado, mediante el *Dictamen previo de la Comisión designada para el estudio de la evacuación de inmundicias y saneamiento del subsuelo de Barcelona.* Como resultado, se aprobó un plan de saneamiento, apoyado por la creación del Instituto Municipal de Higiene y con la redacción de las nuevas Ordenanzas Municipales, hechos acontecidos en 1891. A pesar de la diligencia por establecer una red de alcantarillado óptima, el impedimento económico y el aferramiento a las costumbres dieron como resultado que en 1913 gran parte de los edificios del *Eixample* no estuvieran conectados con la cloaca pública y que en los pueblos agregados se mantuviera el uso de los pozos negros, teniendo la red de alcantarillado en estado parcial. La cuestión de salubridad podía ser tratable también desde la distribución del interior doméstico.

2.2. La utopía social de Cerdà

Este panorama de desacuerdos formales y "fiebre de oro" constructiva motivó la aparición de la *Teoría de la construcción* de Cerdà. En esta obra el ingeniero pretende no sólo resolver las carencias de salubridad, proponer una tipificación de la vivienda, además de justificar la organización del *Eixample*, sino que –y lo más importante para este estudio- es que persigue la proyección de una reforma social. Es una utopía sobre el modo de vida y las relaciones domésticas.

El modo que tiene Cerdà de enunciar su utopía social es del todo significativo y refleja una actitud de toma de poder. Del texto citado ya y de las Ordenanzas Municipales, escritas casi coetaneamente, se observa que para justificar sus afirmaciones y su capacidad de reforma social, arropa su voz en aquellas instituciones que velan pro *polis* y tienen peso: lo legislativo-administrativo, lo médico y lo moral-religioso. Es la vía acertada para dar validez a sus afirmaciones, así se presenta como vocal del gobierno, del bien social:

"(...) solo el poder supremo á quien no atan consideraciones, ni oprimen temores, ni traen halagos ni esas mil afecciones que ahogan en el estrecho recinto de un pueblo las mas patrioticas aspiraciones, solo ese poder que abarca de una mirada no solo los intereses del municipio, sino aun los que la provincia y la nación misma tienen en la obra, es capaz de hacer una cosa digna de los aplausos de la generación presente, y de las bendiciones de las venideras." (prf. 3).

Es un hablar desde el afuera, desde "lo otro", desde lo normativo. Y con esta licencia que se da y con la que se presenta, justifica la capacidad de establecer un orden social; de dar "disposiciones encaminadas á la realización de un fin eminentemente político, economico y social, como yo habia imaginado que debe ser en estos tiempo un codigo municipal" (prf.8). Enfatizando lo anterior, declara intenciones en otro párrafo:

"(...) sea una mejora trascendental que tienda á satisfacer todas las necesidades presentes y todas cuantas puedan surgir en el discurso de los siglos, así en el orden social como en lo político, así en el material como en el moral y en el higienico, así en el administrativo como en el económico, y no solo respecto al individuo ó de la familia, sino tambien respecto de la comunidad en su conjunto." (prf..3).

En su texto no sólo se evidencia su auto-justificación de poder, sino que también es posible rastrear su declaración de intenciones. Una declaración que formula cómo el orden social debe consistir en la conformación de lo general a través de lo particular, es decir, que lo familiar define lo social. La familia es entendida como célula de lo social, así, pautando a las familias se obtiene un fácil orden sobre la población. Escribe que: "de la misma manera que la reunion colectiva del hombre y de la muger es el origen de la familia, y esta el elemento de la sociedad, asi tambien el conjunto de los varios apartamentos que ella necesita, para alojarse convenientemente vienen á constituir lo que llamamos casa, que en rigor no es mas que la ciudad de la familia (...)" (prf.881). Esta "economía social y política" está fundamentada según él en "los principios inmutables del derecho natural". Y cuando se refiere a derecho natural hace mención tanto al derecho jurídico como a la –supuesta- esencia del ser humano. Como resultado, la familia que aúpa Cerdà es patriarcal en el sentido de que está organizada y controlada a partir de la figura del padre o "rey de su casa", que la gobierna "según los eternos principios del derecho natural". Cuando este jefe trasciende el espacio privado para concertar el público, es llamado "autoridad"; por lo tanto, e incidiendo en los dos fundamentos de su sistema, el "gefe de la familia manda en el interior del hogar domestico" y la autoridad gestiona el colectivo de familias. Y es tal valor dado a la célula familiar que la autoridad no podrá inmiscuirse y sentenciar allá donde esté el jefe de familia. Además de ser una estructura gobernada por el hombre, su sistema se sostiene en otros postulados como en la presencia del ama de casa. Conocida es la aparición de esta figura, también llamada en el ámbito catalán "ángel del hogar. Incidiremos más adelante en las connotaciones de este papel impuesto a la mujer.

Otro de los aspectos fundamentales en el proyecto social de Cerdà es la viva presencia de jerarquías. Aunque resulte obvio, matizamos que una jerarquía es algo más que una discriminación o segregación; lleva implícito una estructura de poder, es decir, un mecanismo o tecnología de poder, una parte sometida y otra sometedora. Esta jerarquía comienza por un vector económico. En las casas de alquiler del *Eixample*, es decir bloques de tres, cuatro o cinco plantas, la adjudicación de viviendas atendía a una jerarquización vertical. Esta denominación tan acertada, formulada por Josep M. Montaner, responde a la destinación de las viviendas más confortables o lujosas (planta principal y primera) para las familias más adineradas[6]. Estas viviendas eran más deseadas ya que el tramo de escalera vecinal era menor, las dimensiones del programa de habitación notablemente mayor y la altitud de techos y vanos superior. Conforme se ascendía en el edificio, el tramo de escalera se hacía mayor y más empinado, las viviendas por rellano se multiplican y la altura de la vivienda decrece; por lo tanto estos pisos eran ocupados por familias más humildes que no podían costearse las anteriores.

Atendiendo a la vivienda en sí misma, hablamos de una segunda jerarquización, ésta llamada horizontal. Consiste en la distribución discriminada de las habitaciones. En la vivienda burguesa que Cerdà propone se continúa una tradición dieciochesca que estudió en 1969 Norbert Elías. Se trata de la priorización de la zona pública, aquella destinada a la recepción social (salones, comedor principal, hall, despacho, sala de fumadores, etc.), sobre la privada (dormitorios, tocadores, salitas, sala de labor, etc.). Y por debajo de ambas se trataría a la zona de servicio o aquella que comprende la cocina, despensas, *office*, dormitorios del servicio, retretes, cuadras, etc[7]. La priorización

o jerarquía consiste en ceder más espacio, más número de estancias y mejor orientación (fachada principal)[8].

Adentrándonos en el programa de habitación mismo, Cerdà señala que la distribución y ocupación de habitaciones debe responder también a características de los habitantes. Estas características no atienden a necesidades de uso sino a rasgos personales, tal que: sexo, estado civil, edad y otras condiciones a contemplar. Esta premisa, que en principio tan sólo pretende suplir el gran deseo burgués por la obtención intimidad, delata el contenido político de su discurso. Y cuando digo esto no me refiero sólo a ideología de partido político, sino a una política de lo simbólico[9]. Si hasta el momento dentro de la vivienda hemos encontrado la jerarquía entre familiares (zona privada) y no-familiares (zona pública y de servicio), ahora la discriminación se da entre los propios familiares y responde a razones no sanguíneas ni económicas, sino sexuales quedando la escala de tal modo: matrimonio, hijos/as mayores o familiares y por último hijos/as menores. Todo se reduce a obtener la suficiente intimidad para que las parejas consolidadas puedan procrear, pero que al mismo tiempo, los que no están casados o en edad merecedora no disfruten del placer de la carne, especialmente de la masturbación. En todo caso, lo que nos importa en este punto es cómo se justifica esta distribución.

Cerdà recurre a la medicina higiénica, tan ensalzada en aquellos momentos. Si observamos las directrices o necesidades que influyen en el proyecto de su casa-tipo, el prioritario para el ingeniero es la discusión higiénica. Estas necesidades o "condiciones indispensables" que debe disfrutar cada individuo en la casa son la salubridad, la moralidad, la independencia y la economía. Por este orden de importancia, primero se ha de conseguir que la disposición de la casa prevenga la "comunicación de las enfermedades contagiosas" y que de más facilidad para una esmerada limpieza. La moralidad atañe a la división de esferas (pública y privada) para proteger la intimidad de los familiares. La independencia, ese valor desarrollado en las casas centroeuropeas del XVII, persigue la posibilidad de aislamiento individual, así como de la familia respecto al servicio o visitas. Por último, se velará por controlar la especulación urbanística y abaratar el acceso a la vivienda. La búsqueda de higiene es la que configura la casa, la que compartimenta los espacios, la que determina las funciones. Y este principio (o los tres primeros) aparentemente aséptico está cargado de una política simbólica que proyecta una jerarquía relacional, caracterizada por ser heteronormativa, androcéntrica y sexofóbica.

La higiene, según el ingeniero, "consiste en determinar el número y magnitud de las diversas piezas entre si con sujeción al numero, sexo, estado, edad, y condicion de los individuos de la familia que deba habitarla". Y del mismo modo critica la distribución de las viviendas que se construían en Barcelona ya que "(...) las diferentes piezas ó apartamientos en que se divide cada habitación pues no siempre está hecha del modo independiente, cómodo y decente que conviene al sexo, edad, estado y condición de todos y cada uno de los miembros de la familia" (prf.197). Como resultado se da en las casas de estas décadas una distribución con segregación sexual, consistente en agrupar mayoritariamente las piezas masculinas (estudio, despacho, biblioteca, salón de fumar, billar, etc.) en la zona pública, y las femeninas (tocador, toillet, sala de labor, dormitorio, etc.) en la privada. No incidiremos ahora en esta disposición porque de

sobras ha sido ya estudiada. Sobre lo que sí haremos hincapié es en cómo determinados discursos externos configuran esta proyección. Me refiero a que lo que configura la segregación sexual en planta es el discurso arquitectónico determinado por lo legal, lo médico, lo moral-religioso y lo patriarcal, es decir una red de pensamiento que controla los cuerpos; lo que llamaremos la tecnología del poder. Y para que esta tecnología o economía de poder obtenga resultado ha de procurar una proyección masiva, y para ello es fundamental presentarlo como vivienda ideal, como tipificación del hogar, como homogenización social, eliminando los registros de pluralidad y desatendiendo a las necesidades especiales o particulares como viviendas para familias reducidas, o monoparentales, o solteras/os, etc. que aunque no eran tan frecuentes como hoy en día, sin duda existían.

3. LA TECNOLOGÍA DE PODER EN LA CASA BURGUESA.

3.1. Leyendo a Cerdà desde Michel Foucault.

Quizá se comprenderá mejor por qué hablo de que Cerdà usa una tecnología de poder en base a lo sexual y camuflada bajo lo higiénico, si antes hacemos un contexto de cómo funcionaba la micropolítica de poder en la sociedad del XIX y de cómo la sexualidad era una poderosa herramienta de control individual y social.

Michel Foucault, uno de los pensadores post-estructuralistas más influyentes en el panorama actual, analiza en *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) cuáles son lo procederes por los que los individuos son controlados y castigados mediante disciplinas. Es decir cuáles son las tecnologías de poder o la microfísica del poder; cosa que él define como lo

"que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga, de una manera más general sobre aquellos a quienes se vigila, educa y corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados, sobre aquellos a quienes se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia". (pág. 36).

La tecnología, micropolítica, anatomía, economía o microfísica del poder es aquella red de estrategias que proceden de diferentes instancias o lugares de enunciación y que unidas pautan el comportamiento de los cuerpos de un modo sibilino y aparentemente inocuo.

Esta tecnología de poder se desarrolla especialmente a partir del siglo XVIII cuando el control social a través del castigo-muerte pública de la edad medieval y moderna es desplazado por la vigilancia-castigo no ya de la carne sino del espíritu, de la sicología. En el siglo XIX el miedo por la tortura, el martirio o la muerte cruel es sustituido por el miedo a la enfermedad, la anormalidad o lo incorrecto. Si el individuo procura una vida, una mente, una moral correctas, su salud será imbatible. Y este es el mejor modo de controlar una población: que los individuos mismos se pauten siguiendo las directrices normativas lanzadas desde las instituciones de poder. Para ello, y según Foucault, aparecen las "disciplinas" o relaciones de docilidad-utilidad. En la sociedad decimonónica existían diversos procedimientos disciplinarios de antigua tradición, como los conventos, el ejército o los talleres. Estos procedimientos dominaban y no esclavizaban. La diferencia reside en que no hay en la dominación una apropiación de los cuerpos. En estas disciplinas expertas en el encauzamiento de las conductas participan varias técnicas de cómo condicionar los sujetos en un espacio. Para Foucault

la disciplina requiere de una clausura dentro de un espacio cerrado. Además esta clausura no es "ni constante, ni indispensable, ni suficiente" para la correcta disciplina, pero resulta elemental que se programe una división de zonas (segregación espacial), para que a cada individuo le corresponda un lugar. Esto hace más fácil la vigilancia. Y además, y muy importante para Foucault, este espacio es útil; tiene una función de producción, porque para este pensador el poder no es negativo, castrador, sino todo lo contrario: positivo y productivo. Otras de las características o necesidades de las disciplinas es que se deben establecer rangos para poner en marcha un circuito de poder dentro del sistema de relaciones. De este modo también se obtiene lugares, espacios también jerárquicos. Foucault continúa su descripción de las disciplinas mediante el uso del tiempo, los actos y los gestos. Pero estos son aspectos que escapan del análisis sociológico que hacemos aquí de la arquitectura proyectada por Cerdà. Nos interesa centrarnos en cómo interactúan bajo este registro el discurso médico, el sexual y el arquitectónico.

Desde la década de 1840 en Barcelona aparecen una serie de publicaciones que se engloban en una disciplina que se creó en la medicina de entonces: la higiene moral. La higiene moral se interesa por todas aquellas patologías que afectan en el desorden espiritual, moral y psicológico. En un tratado, que Cayetano Gallardo tradujo en 1846 del francés Francis Devay, titulado *La Fisiología humana y la medicina. En sus relaciones con la relijion católica, la moral y la sociedad,* se extraen buenas apreciaciones de lo que supuso esta rama de la medicina: "Si el Evangelio, he dicho, es una verdad bajo el aspecto moral del ser humano, debe serlo igualmente bajo el aspecto físico, debe encerrar los elementos que conduzcan el organismo del hombre á su recto ejercicio" (pág. 1). En esta época la conexión entre medicina y religión es muy estrecha. Michel Foucault en *Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* argumenta en profundidad por qué se debe esta interacción y el papel fundamental que juegan en ella las enfermedades sicológicas y sexuales. Sin embargo para no extendernos, sólo comentaremos que la religión católica caló en la mirada médica, influyéndola en la epistemología y en la nosología. Ser un correcto cristiano, tener una moral impoluta, ayudaba o garantizaba una buena salud. Según Devay, la longevidad se lograba gracias a una buena fisiología, fruto de la herencia y de buena calidad de vida; pero el elemento más efectivo era poseer moral, entendida ésta como "templanza, imperio sobre si mismo, fuerza y pureza de alma. Realizando estas virtudes en la vida privada, y con una constitución que no esté inficcionada de algun vicio hereditario, razonablemente puede esperarse una larga vida" (pág. 35).

El representante más destacado de Higiene Moral en la Barcelona de la segunda mitad del siglo fue Pedro Felipe Monlau, doctor en medicina y cirugía que ejerció como profesor en el Hospital Militar. Sus publicaciones son numerosas: *Higiene del alma ó arte de emplear las fuerzas del espíritu en beneficio de la salud.* (1855 2ª edición), *Higiene del matrimonio ó el libro de los casados, en el cual se dan las reglas é instrucciones necesarias para conservar la salud de los esposos, asegurar la paz conyugal y educar bien á la familia.*(1853), *Higiene de los baños de mar ó instrucciones para su uso puramente higiénico, así como para el terapéutico ó curativo en las muchas enfermedades contra las cuales tienen probada eficacia y manual práctico del bañista* (1869), *Elementos de higiene privada ó arte de conservar la salud del individuo.* (1875 5ª edición) o *Higiene doméstica.*

Nociones del gobierno de la casa. Libro aprobado de texto para las escuelas de niñas (?). Más sorprendente resulta el éxito que tuvieron sus obras, ya que sus reediciones son prolongadas. Monlau no sólo publicó sus propios libros, sino que además tradujo de otras lenguas aquellos que consideraba imprescindibles para la Higiene Moral, como: *Medicina de las pasiones ó las pasiones consideradas con respecto á las enfermedades, las leyes y la religión* de J. B. F. Descuret (trad. 1849).

Para Monlau la salud se logra viviendo en óptimas condiciones geográficas y climatológicas, así como disfrutando de una completa alimentación y de unos hábitos saludables. Este tercer aspecto es el que por ser más etéreo se vincula con lo moral, y en Monlau se relaciona o tiene como uno de los ejes principales lo sexual. Buenos hábitos sexuales comprende todo aquello que no se desvíe de lo dictado por el catolicismo, es decir, el coito con finalidad reproductiva. Por lo tanto, Monlau se afana en establecer las diferencias médicas-morales entre hombres y mujeres y en explicar detalladamente los temas que les deben atañer: reproducción, celibato, virginidad, impotencia, parto, lactancia, etc. Y como avisos y precaución señala aquellos aspectos que ocurren y hacen peligrar la salud moral, como el aborto, la masturbación u otras "perversiones" como la homosexualidad.

Lo que deducimos de esta literatura médica es la dimensión que lo moral alcanza en lo médico con fin disciplinario y control social; ya que se sancionan actos con la amenaza de la propia muerte. El caso más escandaloso y prodigado es la cruzada médica contra los masturbadores, a quienes se avisaba que su molicie debilitaba y degradaba paulatinamente sus cuerpos hasta hacerlos morir. Y todo ello sin un verdadero estudio científico a la espalda. Por lo tanto, se evidencia el miedo a lo anormal, a lo otro o a lo desconocido, y se coarta el comportamiento, especialmente el sexual. Ha nacido la"policía de la salud".

La relación entre la higiene moral, Monlau y Cerdà es estrecha. Cerdà en el prólogo de su *Teoría de la construcción de las ciudades. Aplicada al proyecto de reforma y ensanche de Barcelona* detalla una reducida bibliografía en la que aparecen cuatro títulos de higiene moral. Dos de ellas *¡¡Abajo las murallas!!* y *Elementos de higiene pública* son de Monlau. Además cita *Tratado de higiene pública y privada* de Levy y *Higiene pública y privada de* Sovet. Los tratados de higiene pública, o al menos el escrito por Monlau, enseñan la correcta proyección de las ciudades al modo vitrubiano (geografía, climatología, ubicación de las aguas, dirección de vientos, orientación de las calles y casas, etc.), metodología que ya hemos explicado que reprodujo el ingeniero. Pero más directamente relacionado con la evidencia de la herencia de tecnología de poder médica resulta el hecho de que Cerdà, en primer lugar, establezca como eje principal de su reforma urbana la higiene. Y que bajo este pretexto se permita la formulación de un orden familiar y social. En segundo lugar, señalaremos la discriminación entre sexos argumentada ya en Monlau. En sus libros el médico justifica débilmente y en base al pensamiento cristiano y fundamentos científicos muy parciales cuáles han de ser los papeles desempeñados por los sexos. Para el médico la unión matrimonial tiene como único fin la reproducción. Y el papel de la mujer, inferior al hombre, debe ser la de conservadora de la unidad familiar, siempre bajo la voz del marido. Y ésta es la misma idea de familia que hemos encontrado en el texto de Cerdà.

3.2 Sexos y géneros

El desarrollo que experimenta la medicina en general y la psiquiatría en particular en la segunda mitad del siglo XIX repercute en la configuración de los roles de género. La medicina es la encargada de justificar las diferencias entre sexos y sus características esenciales o biológicas. Continuando con el análisis de Monlau, podemos emplear su *Higiene del matrimonio ó el libro de los casados* como fuente de donde extraer los postulados para este sistema binario.

Aunque fisiológicamente haya mucha similitud entre hombres y mujeres, se dan diferenciaciones cruciales y también en su sicología. El hombre, por lo general, es más robusto, alto, fornido, musculado, velludo. Es ardiente, inteligente y dominador. Según el discurso médico el sexo masculino por ser el más fuerte y elevado predomina en las especies superiores, mientras que el femenino en las inferiores. En definitiva es una visión enaltecedora, que asocia un físico fuerte y potente con una sicología despierta y desarrollada; tanto que Monlau llega a escribir: "su genio sublime é impetuoso le lanza á los altos y le hace aspirar á la inmortalidad" (pág. 111).

Por el contrario la mujer es de una apariencia más pequeña y débil. Es de estatura menor, extremidades más rechonchas, su peso es un tercio inferior, el tamaño de la cabeza notablemente más reducido, sus tejidos musculares más pobres mientras que los grasos superan con creces los masculinos; que su estómago es menos capaz y su hígado -y vísceras en general- menores, de tal modo que sus secreciones son menos abundantes. La temperatura corporal es más fría. Esta esencialización y generalización tan extrema y alarmante la reproduce en los aspectos emocional y psicológico, mucho más detallados que los masculinos. Monlau afirma que son emotivas y sensoriales; que su pasión más dominante es el amor; que su sentido de individualidad (egoísmo) es menor puesto que deben entregarse siempre a la familia. Que los instintos son más certeros, pero la inteligencia más vasta. De esta descripción de la esencia femenina, sorprende el registro de exactitud al que aspira, dando una serie de datos de sorprendente -y dudosa- obtención, como el hecho de afirmar que las mujeres tienen en sueño más largo y menos profundo.

Resulta obvio exponer que las características atribuidas a cada género vienen sugeridas por su propia biología. El hecho de que los hombres posean los genitales en el exterior y las mujeres en el interior les da pie para toda una especulación difícil de sostener. En todo caso, así era el pensamiento de la época, y esta biología era la que determinaba la función social. Ambos, similares pero opuestos, resultaban el ideal complemento y conformaban el matrimonio, el estado más deseado y enaltecido ya que "es el ejercicio natural y legítimo de la afeccionividad y del instinto genésico, autorizado por la sociedad y sacrificado por la religión" (pág. 1). Dentro de este sistema abalado por lo legislativo y lo religioso los papeles quedan perfectamente repartidos en orden también a la biología o genitalidad. La mujer, ya que no puede aspirar a una participación social porque su "función periódica" le modifica todo su ser moral y le hace estar indispuesta, concentra su actividad en el hogar. Al tener la capacidad de ser dos, es decir de crear, de parir, resuelve las tareas de cría, atención al hogar y la familia, quedando el hombre reducido a la aportación económica. Resulta toda una castración para ambos sexos estas imposiciones culturales, pero hay que decir que son más desfavorecedoras para las mujeres. Sirva como ejemplo las afirmaciones del propio

Monlau en cuanto a los deberes y responsabilidades de los cónyuges con la prole. Dicta que los hombres en el matrimonio ejercen dos papeles independientes: marido y padre. Mientras que la mujer lleva intrínseco ambos, esposa y madre. Y la justificación es una premisa moral que sentencia que si un marido es infiel, falla a su mujer pero puede ser un buen padre; mientras que "una mala esposa nunca es buena madre" (pág. 78).

Esta definición del conjunto de funciones sociales y cualidades personales determinadas supuestamente por el sexo es lo conocido como género o roles de género y es lo que da orden a la sociedad ideal de Cerdà y fue también lo que se prodigó en aquel modo de vida. Y aunque esta fue la realidad no hemos de descartar e invisibilizar la dimensión que lo engloba, y es el hecho de reconocer que paralelo a esta necesidad de tipificar y disciplinar los géneros, se estaban haciendo descubrimientos en el mundo científico que cuestionaban este mismo orden. La formulación de los conceptos "homosexual" y "heterosexual" en la psiquiatría de la década de los ochenta, el análisis de roles de géneros invertidos (mujeres masculinas u hombres femeninos), la aparición de patologías o "perversiones" sexuales (sodomía, fetichismo, homosexualidad, travestismo, etc.), la multiplicación de mujeres histéricas (desórdenes sicológicos y musculares por carencias sexuales)... En definitiva una separación entre lo entendido como sexo y como género. Todo este campo que se abre, crece también en paralelo a la creación y desarrollo del concepto de anormalidad y su propia tecnología, que ocurrirá desde 1840 hasta 1870 (Foucault, 2001). Es decir que el descubrimiento de lo abyecto, de lo anormal, de lo contra-natura, de lo invertido, etc. de aquello no controlable por las leyes "naturales", jurídicas y religiosas se cataloga como "anormal" para no desarticular el orden establecido. Y de este modo se estipula un sistema de relación entre lo correcto y lo incorrecto más allá de o, incluso, sin relación con una acción moral. La presencia de estos peligros, la pluralidad, hace cerrar el cerco de libertad y así resulta más efectiva la disciplina.

Esta disciplina médica sobre lo sexual es llevada a lo arquitectónico mediante la asignación de la ya mencionada segregación genérica del programa de habitación. Una segregación en planta que se apoya en la cultura de la casa con toda una serie de iconografía visual (cuadros, dibujos, fotografías) y literaria (novelas, revistas).

Esta tecnología de poder, procedente de diversos frentes y que actúa directamente en la distribución y uso de los sexos en la casa burguesa de la Barcelona de mitad del siglo XIX, tiene una repercusión más allá de los textos de Ildefons Cerdà. En la escasa literatura arquitectónica de la segunda mitad de siglo y comienzos del XX el discurso se mantiene, aunque menos explícito a nivel textual, pero igual de evidente en la proyección y difusión de plantas de habitación. Tal es el caso del tratado de Domingo Sugrañes, titulado *Tratado completo teórico y práctico de Arquitectura y Construcción modernas. Obra dedicada exclusivamente a cuantos en las obras intervienen y con preferencia a los Arquitectos, Contratistas, Capataces, Albañiles, etc.ectc*. (Barcelona: M. Bordoy ed., s.f.). Incluso en aquellas obras que se centran en cuestiones meramente constructivas con o sin texto teórico que acompañe las ilustraciones de planos, rastreamos el diseño de casa ideado por Cerdà. Lo que demuestra la validez y calado que obtuvo. Es lo que comprobamos al ojear los libros de Juan Carpinell *Arquitectura práctica Album de proyectos de edificios particulares desarrollados para la mejor interpretación de los que se dedican al arte de construir con la cooperación de varios arquitectos y maestros de obras*

coleccionados por D. Juan Carpinell maestro de obras. Obra útil á los arquitectos, maestros de obras, contratistas, constructores y en particular á los albañiles y propietarios de casas. (Barcelona: Trilla y Serra, Eds., s.f.) y Francisco Rogent i Pedrosa *Arquitectura moderna de Barcelona*. Así como en las diversas noticias publicadas en las revistas de construcción más relevantes en el ámbito catalán: *La construcción moderna*, *Anuario Asociación de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, y *Arquitectura y Construcción*.

5.- Ekelund-Välikangas, casa de tres habitaciones y cocina (60,5m2) en la Olympic Village. Publicado en el catálogo de ventas *Asunnot Olympiakylässä,* 1940.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUHAIN, C., "Masculin et fémenin. Les habitations bourgueises au XIXe s.", *Les annales de la recherche urbaine*, 41 (1989), pp.15-26.

ELEB, M. y DEBARRE, A., *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914,* París, Editions Hazan, 1995.

ELÍAS, N., *La sociedad cortesana,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993 (1ªed. alm. 1969).

FOLGUERA, P., "Historia, espacio privado y género", en *Ciudad y Mujer*, Madrid, Seminario Permanente Ciudad y Mujer, 1995, pp.319-327.

FOUCAULT, M., *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI Editores, 2001 (1ªed.fr.1966).

FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2005 (1ªed.fr.1975).

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

LLOPART, Mª D., "Les cases de l'Eixample de portes endins", en AA.VV., *La Formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximacions a un fenomen urbà,* Barcelona, Olimpiada Cultural, 1992, pp.117-127.

MOLET, J., *Barcelona entre l'enderroc de les muralles i l'Exposició Universal: arquitectura domèstica de l'Eixample,* tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1996.

MONTANER, J.Mª., "Escaleras, patios, despensas y alcobas. Un análisis de la evolución de la casa artesana a la casa de vecinos en Barcelona", *Arquitectura Bis*, 51 (1984-5), pp. 2-12.

SABATER, T., "Primera edat de l'Eixample. Viure en una màquina de renda", en AA.VV., *La Formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximacions a un fenomen urbà*, Barcelona, Olimpiada Cultural, 1992, pp.131-150.

SIMÓ, T., "Formación del espacio burgués", *Fragmentos*, 15-16 (1989), pp. 98-105.

Notas

[1] Numerosos son los estudios que encuentran segregación genérica en la arquitectura doméstica anterior al XVIII, sin embargo aquí nos referimos a la que es considerada antecedente directo de la decimonónica,

[2] El ala izquierda el plano es el apartamento de la señora, y derecho es el del señor.

[3] Las *enfilades* son un tipo de distribución empleada en las viviendas aristocráticas desde el siglo XVII. El circuito de paso era doble: por un lado había un pasillo en torno a un patio central al que se orientaban las puertas de todas las piezas; y por otro había un pasillo que atravesaba las mismas piezas. Las habitaciones tenían dos puertas, una comunicaba al patio central y la otra a la habitación contigua, de modo que si se abrían todas estas puertas interiores se obtenía un gran

pasillo que aislaba a los habitantes de las miradas indiscretas del servicio o visitantes, y además con esta efectista perspectiva realzaban el aire solemne y poderoso de la familia.

[4] Ildefons Cerdà escribe en el Prólogo de *Teoría de la Construcción* que en 1854 se aprueba la Real Orden del 12 de agosto, autorizando el derribo de las murallas por la parte de tierra.

[5] Joan Molet en su tesis doctoral (ver referencias bibliográficas) apunta que las primeras Ordenanzas Municipales aparecen en 1856, fecha que respetamos a pesar de que el facsímil utilizado para este texto las data en 1859.

[6] En ocasiones la familia que habitaba la planta principal era la propietaria de la finca.

[7] Elías se refiere especialmente a dos esferas, pero estudios posteriores centrados en las casas burguesas del XIX definen la distribución de estas tres zonas. Valgan como ejemplo las referencias bibliográficas de M. Eleb o T. Simó.

[8] En el caso de las casas exentas construidas en el *Eixample*, la zona pública se ubica hacia la fachada anterior o en el piso bajo y la privada en el piso primero en caso de que lo tenga.

[9] Milagros Rivera recoge en su *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000* (Barcelona: Icaria, 2001), lo que formuló Luisa Muraro en *El orden simbólico de la madre*: "Orden simbólico de la madre es la lengua materna, con la que aprendemos el mundo y el sentido de la autoridad en la primera infancia" (pag.99). Por lo tanto, podemos entender por política simbólica u orden simbólico aquel modo de nombrar y entender el mundo desde un compromiso ideológico, ya sea pro o contra-feminista. En este caso, el orden simbólico de Cerdà se caracteriza por ser patriarcal, sexista, y normativizador.

ESPACIO FÍSICO Y ESPACIO EMOCIONAL EN "MY MOTHER´S GARDEN" DE KATHERINE SHONK.

Blasina Cantizano Márquez
Universidad de Almería

La narrativa breve contemporánea norteamericana es, sin duda, el género literario que mejor refleja y responde a las necesidades de su entorno. Más que retratos o "sketches" al más puro estilo decimonónico y más que sobre realismo social, los relatos de la nueva era pretenden conectar con el alma del lector, con su mundo y sentir inmediatos, según Norman Friedman, se trata de una simple combinación: "the plot of the story, however realistic on the surface contains emotional depths relating it to myth and dream and thereby to the lyric" (en Lohafer & Clarey 1989:19). Partiendo de una anécdota, escenario o situación cotidiana, el escritor transforma, adapta y redefine la realidad en unos relatos que, a simple vista, pueden resultar meras descripciones realistas, simple cotidianeidad sin mayor aspiración, pero que en el fondo están cargados de lirismo y ofrecen varias lecturas posibles. Este especial uso de la realidad queda claramente explicado por Austin M. Wright, quien además subraya la necesidad de que el lector asimile y comprenda el significado subyacente bajo la mera anécdota:

> The mimetic material itself, the "object of imitation", may possess a natural interest that requires no great development to bring out. The story is relevant to us, psychologically, morally, imaginatively, or educationally, and that is its value. This is the way of not only parables and fables but also many realistic stories of contemporary life (en Lohafer & Clarey 1989: 120).

Aunque lo anteriormente expuesto puede aplicarse a toda obra de ficción, nos interesa especialmente la narrativa breve actual y el papel que juega su condensada extensión, pues es precisamente por sus limitaciones físicas por lo que mejor se adaptan a reflejar momentos concretos, fragmentos de realidad, "short stories deal with fragments of life. For whenever a fragment is lifted out of the totality of life, this very limitation stamps the work with its origin in the author´s will" (May 1994:133). En la mayoría de los casos, y sobre todo por la brevedad de la composición, el autor obvia datos y omite detalles que supone debemos proveer en el momento de la lectura. El papel del lector es más activo que en otros géneros de ficción y en otras épocas, desde un primer momento, se debe intuir, vislumbrar o entrever entre líneas, más allá de lo escrito, es una labor mucho más enriquecedora y activa que la simple lectura. Con el devenir del tiempo y la evolución del género, Burns y Rohrberger observan que "the reader is increasingly called upon to supply the temporal, causal, and overt thematic links formerly supplied by the author. Thus the contemporary reader is required to participate in a kinship relationship with the author" (en Lohafer & Clarey 1989: 41). La subjetividad del autor, su experiencia y sentir como individuo, debe conectar con el modo de sentir del lector. Entre ambos, emisor y receptor, debe existir complicidad,

conocimiento compartido, puesto que, como apunta Suzanne Ferguson, "the surface events of those stories are disconnected and of little apparent significance, but they suggest a deep level at which themes of profound human import are developed" (en May 1994: 223).

Precisamente en esta línea literaria se sitúan los relatos de Katherine Shonk, unas historias breves, argumentalmente sencillas y fácilmente comprensibles bajo las que subyacen ejemplos de la complejidad humana de esta era: soledad, incomprensión, relaciones difíciles o imposibles, necesidad de comunicación, carencias y complejos, etc. Según ya observara Frank O´Connor en la década de los sesenta: "stories prosper in times of social upheaval, and in places where individuals are alienated. Stories are the cry of the "lonely voice" (en Lohafer & Clarey 1989:7), y nunca más que ahora, en la encrucijada entre dos milenios y momento de grandes cambios, dentro de una sociedad en constante mutación, el individuo necesita ser oído. Aunque lo interesante parezca transcurrir sola y exclusivamente en la interacción de los personajes, el contexto físico, social y cultural tiene un gran aporte en el desarrollo de la narración. De hecho, tan estrecha es la relación entre el relato literario y el mundo cotidiano que muchos de ellos parecen ser, o al menos tener su origen, en imágenes o fotografías de un entorno fácilmente reconocible. Ciudades grandes o pequeñas, comunidades de propietarios, supermercados, colegios y hospitales se convierten en lugares comunes para autores y lectores de cualquier parte del mundo. Se trata de relatos sobre vivencias y experiencias que pasan del retrato local a la imagen universal. La elección del entorno, el momento o el lugar de la historia no se realiza de forma arbitraria, no es un mero accesorio literario, sino todo lo contrario, el autor sitúa su protagonista en el escenario adecuado para vivir su particular "momento de la verdad", momento revelador y epifánico que suele aparecer al final del relato, al modo más tradicional. Mary Louise Pratt explica que la característica esencial de este tipo de relatos "focus on a single point of crisis in the life of a central character, a crisis which provokes some basic realization that will change the character´s life forever" (en May 1994: 99), y es precisamente en la revelación del sufrimiento, de la crisis personal y colectiva, de las protagonistas femeninas de "My Mother´s Garden" donde descubrimos el tema central de esta historia.

Katherine Shonk estudió en la Universidad de Illinois, donde obtuvo una licenciatura en psicología y comenzó a escribir relatos cortos, posteriormente realizó un Master en Escritura de Ficción en la Universidad de Texas. Tras graduarse en 1990, aprovechó la oportunidad de trabajar en Rusia durante un año (1995-6), periodo en el que residió en Moscú y realizó numerosos viajes por el país. Estas experiencias de la autora se convertirán más tarde en material literario para muchas de sus historias de ficción. Sus relatos breves han aparecido en numerosas publicaciones periódicas, algunos de ellos recogidos en antologías como *Best American Short Stories 2001, Tin House, CutBank,* y *American Short Fiction.* Su primera colección, *The Red Passport* (2003), reúne una serie de relatos que tienen lugar en Rusia y Ucrania: "Kitchen Friends", "Our American", "My Mother´s Garden", "Honey Month", "The Wooden Village of Kizhi," "The Conversion", "The Death of Olga Vasilievna", "The Young People of Moscow".

El nexo común de estos relatos, además del escenario, es el encuentro entre personajes, culturas y nacionalidades muy distintas entre sí, un particular "melting pot" a través del cual el lector occidental toma contacto con la realidad de la Rusia actual.

En estas historias de Shonk, conocemos algo más sobre la guerra de Chechenia, la vida diaria en la era post-comunista y los cambios de la perestroika, mientras observamos cómo la población rusa intenta sobrevivir o escapar de su entorno y cómo muchos americanos, enemigos hasta hace bien poco, intentan adaptarse al país. Además de un retrato contemporáneo de Rusia, de descripciones detalladas, los suyos son relatos de muy diferente tono: cómicos, satíricos, emotivos y críticos en ocasiones que no hacen sino ofrecer un retrato muy acertado de la complejidad social, cultural y política del país. Bajo las anécdotas y vivencias de sus personajes, bajo imágenes de una Rusia más o menos lejana, Katherine Shonk acierta a traspasar las barreras locales para ofrecer experiencias, situaciones y sentimientos con los que se puede identificar cualquier lector. Un relato simple y localista que puede leerse también como retrato de una situación compleja y universal, como ejemplo de la interacción entre diferentes personas y culturas, como parece ser la intención última de su autora:

> In my fiction, I seek to explore the difficulties and rewards of human relationships. My recent work, informed by experiences abroad, has focused on interactions between people of different cultures who find themselves drawn to each other by choice or by circumstance. While loneliness and alienation recur in my fiction, my most isolated characters are often surprised by the force of their need - and, somewhat less often, their ability - to form meaningful connections with others (www.state.il.us/agency/iacAC%20Fellowship%20Web%20Pages/Prose%20Recipients/Shonk/Home).

La acogida de esta antología ha sido muy positiva en el panorama literario internacional. Resulta curioso que en Estados Unidos, además de elogiar la colección, la crítica literaria resalta especialmente la influencia de la literatura rusa en la elaboración de estos relatos. Ya sea porque todas estas historias tienen lugar en Rusia, o porque los personajes y trama principal tienen mucho que ver con este país y sus costumbres, en algunas revistas se han utilizado adjetivos como "soviética", "chejoviana", "post-comunista" para calificar la producción literaria de esta autora. Así Brian Bouldrey del *Chicago Tribune* afirma que:

> "At times throughout these stories, Shonk's narratives sound like a translation of Russian literature, or triumphs of Slavic ventriloquism--not just because of shocking, Babel-like comparisons, but also the occasional Chekhovian quiet gesture . . . and the depiction of a Nabokovian character . . . *The Red Passport* -- full of all sorts of precarious mixings of horror and comedy, Russians and Americans, saviors and terrorists, disappointments and hopes--is a fine debut collection of tales told in a new clear voice" (www.katherineshonk.com/reviews.html).

De opinión similar es Jesse Berrett, quien, en *City Pages*, hace especial hincapié en los rasgos comunes entre estos relatos y aquellos del autor ruso Antón Chejov. Además, curiosamente, afirma que la principal característica de esta autora es que no parece americana, subrayando implícitamente el carácter internacional, universal, de su producción literaria: "Call them Chekhovian if you must: These are confident, lovely stories, attuned to the music of longing and the riddle of connection amid the blare and neon of casino Moscow. Perhaps the greatest compliment one can pay Shonk is that she doesn't sound American at all" (www.katherineshonk.com/reviews.html).

Estas opiniones contrastan con las vertidas al otro lado del mundo, en Rusia, más que resaltar el carácter nacional o el protagonismo de su cultura en esta colección, lo que señalan como más significativo es la combinación de ambos mundos y ambas culturas en un resultado globalizador, un ejemplo de convivencia entre pueblos, lenguas y costumbres. En una era de nacionalismos extremos, de radicalización de credos e ideologías, nada mejor que estos hermosos ejemplos de interculturalidad, cooperación y mutuo entendimiento. El carácter universal de esta colección queda claramente explicado por Susan Barba en el siguiente comentario para *The Moscow Times*:

The Red Passport is an admirable first collection that looks modest but thinks big, turning intimate scenes between Russians and Americans into snapshots of cross-cultural confusion in this strange new global era. . . . Shonk's characters may not always share the same mother tongue, but they speak the same language because of a rare and fleeting empathy that sets aside their disparate pasts and diverging futures (www.katherineshonk.com/reviews.html).

Tras los apuntes críticos mencionados y siguiendo "Chekhov and the Modern Short Story" de Charles May, observamos ciertas características similares entre los relatos de Chejov y éstos de *The Red Passport.* En primer lugar, tras señalar la influencia del autor ruso en la narrativa breve del siglo XX, apuntamos al realismo como característica esencial de ambos autores, quienes toman escenas de la vida real como materia prima en la elaboración de sus relatos. Un realismo que, lejos de aspiraciones sociales o políticas, se centra en mostrar la realidad más próxima y cotidiana, fragmentos de realidad que, para mayor coincidencia, tienen lugar en la Rusia.

> Anton Chekhov´s short stories were first welcomed in England and America just after the turn of the century as examples of late nineteenth-century realism, but since they did not embody the social commitment or political convictions of the realistic novel, they were termed "realistic" primarily because they seemed to focus on fragments of everyday reality. Consequently, they were characterized as "sketches", "slices of life", "cross-sections of Russian life" (May 1994: 199).

Una vez que la literatura de Chejov, sus relatos más exactamente, llegan al mundo occidental a principios de siglo XX, son muchos los autores influidos por su particular uso de la realidad, la falta de un argumento elaborado o su tratamiento de los personajes. Entre los seguidores del autor ruso, May menciona a otros maestros del relato en lengua inglesa tan conocidos como J. Joyce, S. Anderson o K. Mansfield: "The most obvious similarity between stories of Chekhov and those of Joyce, Anderson and Mansfield is their minimal dependence on the traditional notion of plot and their focus instead on a single situation in which everyday life is broken up by a crisis (May 1994: 201). Precisamente por esto debemos añadir a esta lista el nombre de Katherine Shonk, no ya por escribir sobre la vida diaria en Rusia, sino también por dejar a un lado la elaboración de argumentos complejos en favor de escribir sus relatos entorno a un momento concreto, particular y revelador de estados de ánimo, crisis o carencias de sus personajes. Es más, la forma de mostrar estos estados anímicos y emocionales están claramente inspirados en Chejov, quien más que presentarlos directamente, prefería dejarlos entrever en detalles aparentemente simples, como apunta C. May, "Many of the stories of twentieth century writers after Chekhov depend on this same use of objective detail and significant situation to reveal subtle moral and emotional situations" (May

1994: 203).

De los ocho relatos que componen la colección, nos interesa especialmente "My Mother´s Garden" no ya por ser un ejemplo claro de la interacción cultural y generacional de los personajes, sino porque el espacio físico juega un papel fundamental tanto en el desarrollo de la acción como en la relación personal entre los protagonistas. Esta historia está inspirada en un hecho real, el accidente nuclear de Chernobyl y sus consecuencias para la población, como relata su autora: "I happened to catch a CNN retrospective on the 1986 Chernobyl nuclear disaster. Ten years after the meltdown, I learned, elderly villagers were living out their final years in the contamination zone" (en Kingsolver 2001: 354). Con este reportaje en mente, Shonk presenta a una familia que, si bien no ha sido afectada gravemente por la radiación, se resiente del desarraigo emocional y físico que les supuso abandonar su lugar de origen. El éxodo masivo y obligatorio de la población afecta de manera diferente a las tres mujeres protagonistas: la abuela se opone radicalmente y vuelve a la zona afectada, la hija se adapta como puede a la nueva situación, mientras que la nieta adolescente necesita explicaciones, quiere saber, conocer por qué su familia se encuentra en un estado de letargo, de incapacidad de comunicación que no sirve sino para ocultar una profunda crisis emocional que afecta a todos pero se manifiesta de forma diferente en cada uno. Hasta que no se reviva el accidente, se analice, racionalice y acepte la nueva situación no serán capaces de sobrevivir al pasado y continuar con sus vidas presentes. En la escena final, Yulia recorre la zona afectada describiendo física y emocionalmente el entorno para su hija a través de la grabadora, este momento se presenta como emotivo y revelador, la protagonista rememora el pasado a la vez que exorciza sus fantasmas y temores más internos; sólo así logra desconectar definitivamente con el lugar contaminado, volver a la nueva ciudad y proseguir con su vida.

1. ESPACIO FÍSICO

Como ya mencionamos, la historia tiene lugar en Ucrania, concretamente en el entorno de la central nuclear de Chernobyl. Con este comentario en mente, el lector podría imaginar un relato cargado de desolación y pesimismo, sin embargo se sorprenderá al comenzar a leer "Spring had come to my home town. When I got off the bus at the entrance of the contamination zone…" (en Kingsolver 2001: 275), la combinación de los sustantivos "spring", "hometown", "contamination" es ya un indicador de los fuertes contrastes que se van a mantener a lo largo de toda la historia. Posteriormente, inspirados por estas primeras líneas, descubrimos que la acción se desarrolla en dos escenarios totalmente diferentes: la ciudad original, ahora deshabitada por la radiación, y la nueva ciudad, lugar diseñado a cincuenta kilómetros de la planta nuclear. El punto de intersección entre ambos mundos es el puesto fronterizo donde militares como Oles vigilan que nadie pase de una zona a otra sin el permiso oportuno.

La zona contaminada está prácticamente deshabitada a excepción de algunas personas mayores que se resisten a abandonar sus hogares. Estos ancianos no son realmente conscientes del peligro que corren, aquí viven, cultivan sus huertos y pasan sus últimos días con toda tranquilidad, aquí es donde reside la madre de Yulia y donde encontramos el particular jardín que da título al relato y que tan hermosas verduras produce. Familiares y militares les facilitan los productos necesarios para su

supervivencia, les visitan respetando ciertas medidas de seguridad e insisten en que abandonen el lugar con explicaciones científicas y razonables. La radiación no sólo afecta a la ciudad, sino también a todo su entorno natural, a una hermosa zona de río, hierba, árboles y jardines que no parecen estar contaminados. La primavera se muestra aquí en todo su esplendor: flores, verdor y agua cristalina son, a los ojos de los residentes, una muestra de que todo es falso. ¿Cómo puede estar contaminada tanta hermosura? ¿Cómo puede estar afectada la tierra si produce verduras muy jugosas? Juzgando lo que ven, estos ciudadanos viven tranquilos, pensando que la radiación ya pasó y que el desalojo fue una medida desmesurada. Así piensa la madre de Yulia y así se lo hace saber a su hija, a la que incluso recrimina que no lleve a Halynka, su nieta adolescente, a visitarla.

De la nueva ciudad poco conocemos, al principio leemos que se construyó artificialmente, para albergar a todos los desahuciados por el accidente nuclear. Los ciudadanos no eligieron este lugar voluntariamente, no quisieron vivir allí, sino que les fue impuesto de alguna manera. La nueva ciudad no tiene nada de especial, no conocemos el trazado de sus calles, el color de sus edificios ni sus alrededores, sólo la insistencia de autora y personajes a denominarla continuamente como "new city", a pesar de llevar doce años construida y habitada. En esta ciudad gris y común viven los habitantes de la ciudad contaminada, compuesta principalmente por las familias de los obreros de la central nuclear que, con el accidente, tuvieron que abandonar no sólo el hogar sino también el puesto de trabajo.

Pese a que la nueva ciudad supone una nueva alternativa, la posibilidad de un futuro apartado de la radiación, sus ciudadanos no parecen verlo así. No sienten ningún afecto por el lugar, más que como un nuevo comienzo, lo ven como una cárcel donde han sido obligados a residir. El apego de la población a la ciudad original se aprecia en los adjetivos y sustantivos que la autora utiliza para describir ambas esferas, una es simplemente nueva, la otra merece mayor atención, resaltando que actualmente está vacía y contaminada

OLD CITY
Rural
Hometown
Contamination zone
Empty
Abandoned unnatural place
Radiation

NEW CITY
New home
50 Kms.

Resulta curioso observar que pese a que la radiación y el desalojo han producido una ciudad de aspecto fantasmagórico, sus habitantes siguen aferrados a la imagen de la ciudad con anterioridad al accidente nuclear. Incluso la propia Yulia, visitante habitual, evita andar entre los edificios abandonados para seguir un corredor verde hasta la casa de su madre, así pasea por el bosque y el campo donde solía jugar cuando niña, para

encontrar después una estampa familiar algo bucólica, "the little pastel houses rising in two neat rows, shaded by budding trees" (en Kingsolver 2001:288). En sus comentarios sobre el lugar, la autora combina la descripción más realista y desoladora de la ciudad con aquella de un entorno rural, verde y esperanzador:

CIUDAD: Yawning high-rise apartment buildings, rusting yellow Ferris wheel, just like any other Soviet town, dirt road, desserted houses, disarray, cobwebs.

ENTORNO: broad field, dense and undisturbed trees, river, scent of spring, feathery grass, pine forest, cool sunlight.

El aspecto gris y sombrío de la ciudad original es muy semejante al de la nueva, ambas proyectan una imagen urbana típica de la época soviética: altos bloques de viviendas con idéntica distribución, diseño e incluso decoración. Según conocemos, se trataba de "a young city, built for workers in the plant. So many of us were just starting our families, and there were lots of children here" (en Kingsolver 2001: 292). La descripción de la nueva vivienda de la familia de Yulia nada parece envidiar a la que tenían anteriormente, su nuevo apartamento forma parte de "a sinking apartment building" (en Kingsolver 2001: 278). El actual no es nada mejor o mayor que el anterior, pero al primero lo consideraban realmente como hogar familiar, como reconoce Yulia, "It was just like any other Soviert town. There was nothing special about it". This was true, except, of course, that it had been our home" (en Kingsolver 2001: 282). La diferencia entre ambos entornos se corresponde con los términos de "vivienda" y "hogar", una consideración muy personal en la que entran factores subjetivos, emocionales y afectivos. Una vivienda es una construcción para ser habitada, un simple recipiente físico, mientras que el concepto de hogar hace referencia no ya a la edificación sino a la vida que en ella se desarrolla, a los acontecimientos que tienen lugar en su interior.

2. ESPACIO EMOCIONAL

Pese a que ambos entornos son muy similares entre sí, pese a que pudieron sobrevivir a la catástrofe, y que tienen una segunda oportunidad de futuro en la nueva ciudad, los protagonistas de "My Mother´s Garden" parecen vivir en estado de tristeza y desesperanza. Los conocemos cuando pasan ya doce años del accidente, con vivienda y trabajo nuevos, pero todavía no han recuperado las fuerzas necesarias para encarar el futuro. Todos ellos sufren las consecuencias de la radiación en mayor o menor medida: de la familia protagonista sólo está afectado físicamente el padre, Mykola, quien padece unas tremendas migrañas y algunos problemas neurológicos que le hacen perder su trabajo. Por fortuna, madre e hija gozan de salud perfecta, incluso la abuela, viviendo en la zona contaminada no muestra ningún signo de radiación. Muy diferente es el caso de la familia Teslenko, amigos y vecinos en ambas ciudades, que pasan por el trance de perder a una hija a causa de un cáncer de tiroides provocado por el escape nuclear. La muerte de Victoria afecta a todos los que la rodeaban, tanto es así que Halynka pasa más tiempo con los Teslenko que con su propia familia, en un intento por suplir la falta de su querida amiga. Además de lástima, Yulia no puede evitar sentirse culpable por haber celebrado el primer cumpleaños de su hija al aire libre, justo el día del accidente, cuando sin saberlo todos recibieron radiación, así lo comenta a su hija:

> You have to understand, we never imagined that anything bad would happen to us, and we were sure we would be notified if there was any reason to be

> concerned. But I still feel guilty for taking you outside that day. Sometimes I wonder if I would have been more sensible if I hadn´t been distracted by the party. Maybe we would have all stayed inside with our windows closed. Sometimes I wonder if Lila blames me for this. (en Kingsolver 2001: 294).

Sentimientos como éste, unido al miedo por los posibles efectos posteriores y la amenaza de una muerte dolorosa, les convierte en personas desanimadas, calladas, introvertidas… zombies en una ciudad fantasma. Sin embargo, los ancianos de la antigua ciudad viven felices, cultivan sus huertos, disfrutan del aire libre y no hacen caso de las advertencias de peligro, son personas joviales en una zona contaminada y abocada a la muerte. Un fuerte contraste una vez más: jóvenes desesperanzados en una nueva ciudad con múltiples posibilidades, frente a ancianos llenos de vida en un entorno letal. Oles y Yulia conectan ambos mundos, conocen la situación en ambas esferas y observan atónitos lo que ocurre. La llegada de un científico americano, George Hayes, va a contribuir a que los habitantes de ambas ciudades sean conscientes de su situación, asuman el pasado y afronten el futuro.

NEW CITY
Yulia, Mykola, Halynka
Teslenko family

Gloomy present
OLD CITY

Grandmother
Elderly people

Happy memories
Yulia, Oles,
Mr. Hayes

En la ciudad antigua, la madre de Yulia desafía a científicos y expertos en radiación para confiar sólo en lo que ven sus ojos, es decir, en unas enormes cebollas que evidencian el saludable estado de la tierra y el agua, asegura su hija, "With the posible exception of God, my mother only believes what she sees" (en Kingsolver 2001: 276). Esta anciana cuestiona la decisión de las autoridades de evacuar la ciudad, para ella es algo exagerado, puesto que incluso sus vecinos traen a sus nietos a pasar allí el verano. Pelea con su hija para que traiga con ella a Halynka, sin ser consciente del peligro que ello supone. Tras las visitas de George Hayes, y las fotos donde se aprecia el alcance de la radiación, la anciana toma conciencia de su situación real y con todo el dolor de su corazón prohíbe a su hija que vuelva a la zona. El americano prueba ser un elemento fundamental en este cambio de actitud, al ser extranjero, científico y hombre, su criterio es neutral y más objetivo que el de familiares y autoridades. En sus juicios, el señor Hayes no gana ni pierde nada, se debe a la ciencia y a las demostraciones empíricas, y sólo cuando ella puede ver con sus propios ojos los puntos blancos de radiación sobre una foto del lugar, cree su palabra. Cuando despierta de la ignorancia y

cede en su testarudez, no puede sino lamentarse:

> She stood up. "I don´t want you to come here anymore".
> "Why not, Mama?"
> "I should never have told you to visit" Her voice quavered, and she brushed her eyes with the back of her hand…Stupid old fool. That´s what we all are –stupid old fools"…
> After twelve long years, she finally understood. She had only needed to see it with her own eyes (en Kingsolver 2001: 289).

Yulia ha sufrido cada visita a su madre, y no ya por su insistencia sobre Halynka, sino por el dolor que a ella misma le producía ir y venir de un lugar a otro, del presente a los recuerdos, de la cruda realidad a la nostalgia. Antes, todos eran felices, ahora cada uno sufre interiormente sin demostrar sus sentimientos, miedos y temores ante la amenaza nuclear y sus consecuencias. El matrimonio de Yulia y Mykola también muestra los efectos del accidente, bien por los problemas de salud del marido, bien por cierto silencio y distanciamiento entre ambos, Yulia reconoce que el estado actual del matrimonio es bien diferente "I try not to compare our present life to the past. We are two different people now; it is the only explanation that makes sense" (en Kingsolver 2001: 280). Pero especialmente sufre por su hija, para ella quiere un futuro mejor, lo más distante posible de la ciudad, y no ya físicamente, sino también emocionalmente, como asegura a continuación:

> "It was just like any other Soviet town. There was nothing special about it". This was true, expect, of course, that it had been our home. I didn´t want her to get any romantic notions about the town. I wanted her to look ahead to the future, to go to college, to move away, to Kiev or even to Europe. I wanted her to forget that she had been born in a place so elusive and unnatural that its entire population had disappeared overnight (en Kingsolver 2001: 282).

Es por esto que intenta evitar comentarios, historias o discusiones sobre el accidente y sus consecuencias, quiere preservar la salud física y psicológica de su hija, ahorrarle sufrimientos, sin darse cuenta de las necesidades de su hija, quien necesita saber, que le expliquen con detalle lo que ocurrió. Halynka es joven, contaba con un año de edad cuando abandonaron la ciudad, pero ya ha experimentado dos pérdidas dolorosas, una la muerte de su amiga Victoria, otra la marcha de su abuela. Tras un momento realmente crucial, cuando Halynka se escapa de casa para reunirse con su abuela, Yulia es consciente de la situación y pide ayuda a George Hayes, un experto en radiación que puede solventar todas las dudas y temores de la joven:

> I heard my daughter´s shy voice gaining confidence as she asked the American about safety procedures at the reactor and the odds of a meltdown happening again. George answered her questions directly and thoroughly, using simple terms. I could tell he was being careful not to frighten her, yet expressing concern about the damage caused by the accident and the possibility that someday it could happen again, here or in another part of the world (en Kingsolver, 2001: 291).

Para completar la información del americano con su propia experiencia, también para acercarla a su lugar natal, Yulia recorre por última vez la ciudad en un

viaje al pasado pero también al interior de su corazón. Grabadora en mano, describe física y emocionalmente cada rincón de la ciudad, cada recuerdo a él asociado, en un legado para su hija que le sirve también de exorcismo, "I confess, I was eager for my daughter to hear my own story for the first time" (en Kingsolver 2001: 295). A través de sus palabras, Yulia recuerda, narra y expone las circunstancias del accidente y sólo así Halynka (también el lector) puede llegar a comprender el dolor encerrado. Todos se vieron afectados, todos temen al futuro, a todos les cuesta seguir para adelante cuando se sienten anclados al lugar del accidente, a un lugar muerto que les impide vivir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERGUSON, S., "On Defining Short Stories", en C. E. May (ed.), *The New Short Story Theory,* Athens, Ohio University Press, 1994, pp.114-130.

FRIEDMAN, N., "Recent Short Story Theories: Problems in Definition", en S. Lohafer y J. Clarey (eds.), *Short Story Theory at Crossroads,* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989, pp. 13-31.

LOHARFER, S. y CLAREY, J. (eds.), *Short Story Theory at Crossroads,* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.

MAY, C. E. (ed.), *The New Short Story Theory,* Athens, Ohio University Press, 1994.

MAY, C. E., "Chekhov and the Modern Short Story", en May, C. E. (ed.), *The New Short Story Theory,* Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 199-217.

MAY, C. E., "The Nature of Knowledge in Short Fiction", en May, C. E. (ed.), *The New Short Story Theory,* Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 131-146.

PRATT, M.L., "The short Story: The Long and the Short of It", en May, C. E. (ed.), *The New Short Story Theory,* Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 91-113.

ROHRBERGER, M., "Between Shadow and Act: Where Do We Go from Here?", Lohafer, S. y J. Clarey (eds.), *Short Story Theory at Crossroads,* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989, pp 32-45.

SHONK, K., "My Mother´s Garden" en B. Kingsolver (ed.), *The Best American Short Stories 2001,* New York, Houghton Mifflin Company, 2001, pp 275-295.

SHONK, K., *The Red Passport,* New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.

SHONK, K., Testimonio de Katherine Shonk. Internet 19-09-05. Editor Illinois Arts Council www.state.il.us/agency/iac/IAC%20Fellowship%20Web%20Pages/Prose%20Recipients/Shonk/Home.htm

SHONK, K., Reseñas literarias. Internet 19-09-05. Editora Katherine Shonk. <www.katherineshonk.com>

WRIGHT, A., "Recalcitrance in the Short Story", Lohafer, S. y J. Clarey (eds.), *Short Story Theory at Crossroads,* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989, pp. 115-129.

ENTRE LA RECLUSIÓN Y LA LIBERTAD: LAS MUJERES EN LOS JARDINES DE LA LITERATURA GÓTICA INGLESA

Mª Mercedes Caridad Barreiro
Universidad A Coruña

La utilización del jardín como elemento simbólico en la literatura inglesa del siglo XVIII tuvo que ver con la importancia que adquirió el arte de la jardinería en Gran Bretaña y con las diversas connotaciones que los jardines fueron adquiriendo en función de las corrientes sociales y filosóficas de la época. Los estudios dieciochescos de estética, centrados en la definición de la belleza y en el análisis de sus efectos en el ser humano, reconocían la existencia en la naturaleza de una armonía innata que el hombre era capaz de captar y atribuir a la acción creadora de Dios (Parshall 2003: 37). Se concluyó, pues, que la contemplación del mundo natural podía contribuir al perfeccionamiento moral, y los jardines podían proporcionar esta posibilidad de acercamiento a lo divino.

Por otra parte, la nueva manera en que los británicos percibían e interpretaban su realidad social se reflejó en las tendencias en el arte de la jardinería que se dieron a lo largo del siglo. Como explica Marie Luise Egbert en su análisis de la utilización de los jardines paisajísticos en la literatura de la era romántica, frente a los simétricos y ordenados jardines de corte barroco de épocas anteriores, asociados a los valores de la aristocracia francesa, surgieron a principios de siglo los llamados jardines paisajísticos. Estos jardines, más en consonancia con los ideales de libertad, abandonaban las restricciones impuestas por la geometría para imitar en lo posible a los verdaderos espacios naturales (Egbert 2000: 1).

La preferencia por este nuevo estilo ha sido explicada de diferentes maneras. Ya fuese resultado de la influencia de una combinación de tendencias provenientes de la filosofía, el arte, la política, la economía o la agricultura o una simple muestra del creciente amor por la naturaleza que caracterizaría al movimiento romántico, el caso es que diversos jardineros de renombre de la época como Lancelot Brown (1716-1783), Sir Uvedale Price (1747 -1829) o Humphry Repton (1725- 1818) coincidían en que el objetivo de la jardinería paisajística era crear armonía entre el hombre y su entorno ("Landscape").

Los primeros jardines paisajísticos que se crearon en Gran Bretaña fueron los denominados jardines emblemáticos o simbólicos. Esta variedad se caracterizaba por no emplear la línea recta, aunque se permitía la utilización de elementos arquitectónicos de corte clásico que, cuidadosamente elegidos por su significación y estratégicamente colocados en combinación con los elementos naturales que les rodeaban, intentaban ensalzar un determinado estándar moral, como sugiere Heinz-Joachim Müllenbrock. "Directed by the layout of monuments and paths to perceive particular vistas and arrangements of features, the educated beholder could not but read this intricate web of elements in a predictable way" (Egbert 2000: 2) "Guiado por la disposición de

monumentos y senderos hacia la apreciación de determinadas vistas y composiciones, un espectador formado no podía sino interpretar esta intrincada red de elementos de una manera predecible".[1]

Hacia finales de siglo, sin embargo, los jardines perdieron estas connotaciones y tomaron un aspecto aún más natural al eliminarse las barreras visuales y minimizarse el uso de estatuas y otros elementos ornamentales. Escritores como Goethe o Rousseau admiraron este estilo de diseño paisajístico, que consideraban afín a los valores de la Ilustración debido a que, por su falta de estructura aparente, requería una mente educada para poder ser apreciado ("Serpentine"). El jardín ya no requería ser descifrado, sino que podía adquirir diferentes connotaciones en función de las circunstancias personales del espectador, proporcionándole un medio para la introspección y la expresión de sus propios sentimientos (Egbert 2000: 2).

La literatura gótica encontró en los jardines, así como en los espacios naturales que éstos evocaban, un medio particularmente apropiado para expresar y reflejar las inquietudes de sus protagonistas, privadas por la sociedad patriarcal de libertad de movimientos y de un espacio verdaderamente propio. Así, escritoras como Charlotte Smith o Ann Radcliffe fueron pioneras en la utilización de la representación de la naturaleza como medio de proporcionarle a sus personajes acceso a la experiencia de lo sublime, a esa "experiencia sobrecogedora que transciende la realidad diaria","overwhelming experience that transcends everyday normality", en palabras de David Stevens (Stevens 2000: 50), y causada por la sensación de pequeñez que se siente ante la inmensidad del mar o la grandiosidad de la montaña, tal como explicaba Burke en su *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* de 1757.

La capacidad de apreciar la belleza de la naturaleza y de sentir asombro y admiración ante la magnificencia de sus obras se convirtió así en una de las virtudes sentimentales que caracterizaron a las heroínas góticas. La visión de estas imágenes suponía con frecuencia una invitación a la reflexión y a la melancolía, teniendo en cuenta que estos paisajes sublimes eran en gran medida para estas mujeres meras vistas que contemplar desde los angostos ventanales de alguno de los típicos lugares de aislamiento y reclusión a los que eran relegadas por terribles villanos exponentes de lo peor de la sociedad patriarcal. En numerosas ocasiones, este proceso las acercaba asimismo a la espiritualidad, proporcionándoles fortaleza y esperanza de libertad.

La belleza del jardín producía con frecuencia un efecto similar al causado por estos paisajes sublimes. Por ser espacios naturales artificialmente creados y debido a su papel como extensión de otros lugares de encierro, representaban un punto intermedio entre la represión asociada a la reclusión en castillos, monasterios o villas y las posibilidades de expansión y expresión que favorecían los paisajes más abiertos de la naturaleza. En los jardines, tanto las virtuosas y resignadas Emilies y Ellenas que las novelas de Radcliffe contribuyeron a popularizar como las más rebeldes y apasionadas antiheroínas, moldeadas a partir de la tentadora Matilde de Matthew Gregory Lewis o la perversa Victoria de Charlotte Dacre, conectan con sus más internos deseos y emociones y deciden cuestiones personales que influirán en el rumbo que tomará sus vidas.

Existen numerosos ejemplos en la literatura gótica del cliché que supone la

presencia de la mujer en el jardín, aunque nos centraremos aquí en el breve análisis de su significación para las protagonistas de *El italiano* y *Los misterios de Udolfo*, obras clave de la muy popular en su época Ann Radcliffe, así como en *El monje*, la polémica novela de Matthew Lewis y en la más tardía *Zofloya o el moro*, de Charlotte Dacre. Estas novelas ofrecen ejemplos representativos del papel simbólico de los jardines en el género gótico.

1. LA HEROÍNA EN EL JARDÍN

Si analizamos el papel de los jardines en *Los misterios de Udolfo* (1794), observamos que actúan tanto como refugios como extensiones de lugares de encierro. Las palabras de Nina da Vinci Nichols cuando afirma que "las heroínas góticas toman prestados cobijos hasta que se casan y se hacen cargo de sus propias casas" "Gothic heroines borrow shelters until they marry and become keepers of their own houses" (Nichols 1983: 189) se podría aplicar en todo caso a los jardines de esta novela, ya que la heroína encuentra siempre en ellos un lugar especial para el recogimiento y la contemplación de la naturaleza que le inspiran fortaleza ante la adversidad.

Como indica Marie-Luise Egbert, la novela utiliza tanto jardines formales como paisajísticos para reflejar el carácter de sus dueños (Egbert 2000: 3). El jardín paisajístico de La Vallée ofrece a la vista el bello entorno natural de los bosques y viñedos de Gascuña y los Pirineos, y su aspecto anárquico es un indicador del amor por la naturaleza y de la calidad moral de su dueño. Sin embargo, a diferencia de su cuñado, el señor Quesnel, que sucumbiendo a la moda no duda en cortar castaños centenarios para crear mejores vistas y plantar especies no autóctonas para darle un nuevo aspecto al jardín de Epourville, St. Aubert, botánico y naturalista aficionado, muestra su mayor sensibilidad al declararse incapaz de cortar los dos alerces que sombrean su casa en La Vallée "limitando la visibilidad" (Radcliffe 1992: 13). Su respeto hacia los árboles tiene mucho que ver con el respeto a la tradición y a los valores morales y familiares, sentimientos que transmite a su hija Emily y que marcan el carácter de ésta (London 1986: 39-40). Es precisamente bajo la copa del árbol favorito de su padre donde Valancourt, al que St. Aubert considera una pareja adecuada para su hija, le declara a ella su amor (97-99). En los jardines de la Vallée, Emily se siente libre porque todo lo que la rodea reafirma el modelo de vida para el cual ha sido educada y que considera un ideal. Así, advertida por su padre de los peligros de las pasiones y del exceso de sensibilidad, Emily sale del jardín protector que es su hogar en La Vallée, y tras pasar por jardines de diferente significación, acaba regresando al mismo impoluta como señora de Valancourt, cerrando así un círculo de contención de los sentimientos y de rechazo de modelos sexualmente perniciosos que termina en un matrimonio sentimental.

Quizás para recrear esta sensación infantil de seguridad y protección ante los vicios mundanos que le proporcionaba el aislamiento en La Vallée, el primer lugar en el que busca consuelo Emily al llegar a la mansión de Mme. Cheron en Toulouse, en la que se ve obligada a residir tras la muerte de su padre, es el jardín (109). Paradójicamente, sufre por ello las críticas de su tía, que le reprocha un supuesto comportamiento impropio previo con su pretendiente Valancourt en La Vallée, reflejando así sus propias lujuriosas inclinaciones:

Deseo que no vuelvas a pasear por ahí en una hora tan temprana sin salir

acompañada -dijo madame Cheron-; mis jardines son muy extensos; y una joven que puede pasearse a la luz de la luna en La Vallée no debe confiarse a sus inclinaciones en cualquier otra parte. (109).

Las palabras de la tía de Emily muestran una visión del jardín como lugar especialmente propicio para el romance y la pasión, quizás reflejando el papel que en el siglo XVIII jugaban jardines como los londinenses Vauxhall o Ranelagh, frecuentados por la nobleza y las clases pudientes para sus encuentros amorosos. Ciertamente, el jardín barroco de Mme. Cheron, con sus rectas avenidas, sus parterres cuadrados y sus fuentes artificiales, refleja la falta de naturalidad y la superficialidad de esta mujer (Egbert 2000: 4) y de los personajes que invita a sus fiestas, convirtiéndose en un lugar idóneo para los falsos halagos y la seducción.

A pesar de todo, también en este caso Emily encuentra un lugar de especial simbolismo para ella, el pabellón donde se reúne con Valancourt para admirar el entorno natural que les rodea y hablar de su futuro matrimonio y al que, cuando él ya no está a su lado, la joven vuelve reiteradamente para sumirse en la melancolía:

Al aproximarse a las celosías, Emily se vio afectada por el escenario que traía a su mente la imagen de Valancourt. -¡Ah!- dijo, con un profundo suspiro, mientras se dejaba caer en una silla próxima a la ventana-, cuantas veces hemos estado sentados juntos aquí mismo, cuántas veces hemos contemplado este paisaje! ¡Nunca, nunca más volveremos a verlo juntos, nunca más, quizá, nos volveremos a ver! (134).

Ya en Venecia, donde su tía y su nuevo esposo, el malvado Montoni deciden trasladarse, Emily se ve pronto amenazada con la reclusión y con un mayor alejamiento de su prometido. De camino al castillo de Udolfo en los Apeninos, donde Montoni decide ocultarse para evitar que se descubra su complicidad en el asesinato de un noble veneciano, el grupo se detiene en la villa italiana de otro tío de Emily, el señor Quesnel. A pesar de contar con elementos paisajísticos, los exuberantes jardines que rodean su casa, profusamente adornados con exóticas bellezas naturales, parecen contrastar con el paisaje de fondo que, como indica la narración, carece de "las líneas formales del arte"(183). Estos jardines representan de nuevo los límites de un lugar de encierro, pero dado el carácter inocente y resignado de Emily, también son un bálsamo para sus preocupaciones:

Cuando Montoni y monsieur Quesnel se reunieron con las damas, el grupo dejó el pórtico para dirigirse a los jardines, donde el ambiente encantador no tardó en alejar de la mente de Emily los temas dolorosos. Las formas majestuosas y el rico verdor de los cipreses que nunca había visto tan perfecto; ramas de cedro, limoneros y naranjos, las agujas de los pinos, el exuberante castaño y plátano oriental, extendían su pomposa sombra sobre estos jardines […] El aire se refrescaba de continuo con riachuelos que, con más gusto que exigencias de la moda, habían sido abiertos en los espacios verdes (183).

Como es habitual en las novelas de Radcliffe, sólo los personajes virtuosos como Emily aprecian la belleza de la naturaleza que les rodea y son capaces de encontrar consuelo en esta visión, que pasa desapercibida para sus acompañantes (182).

El siguiente jardín que visita Emily antes de su vuelta a las tierras de su padre es el de Chateau-le-Blanc, hogar de su recién descubierto benefactor, el Conde de Villefort. En este lugar idílico y casi agreste, que tanta similitud guarda con los jardines

de La Vallée, la joven se siente de nuevo protegida. En la descripción de sus "llanuras y bosques" y de las praderas de "hierba excesivamente crecida" (385) que rodean la edificación llegando "hasta el mismo océano" (386) se aprecia de nuevo que Radcliffe se decanta por este tipo de jardines paisajísticos "de belleza romántica" (382) y aparente naturalidad, que presenta como un lugar perfecto para la introspección y la puesta en claro de los sentimientos. En un promontorio con vistas al mar, Emily una vez más encuentra un lugar especial para ella, tal como le había sucedido en el pabellón del jardín de madame Cheron. Y como en aquella ocasión, Valancourt pasa muchos momentos en el mismo lugar sin ella saberlo. Es precisamente en los terrenos de Chateau-le-Blanc donde se reúnen por fin para aclarar sus sentimientos (542) y donde dan comienzo a una nueva vida de casados que les llevará de vuelta a la Vallée, cerrando el círculo abierto al comienzo de la novela.

Se dan, pues, dos tipos básicos de jardines en esta obra de Radcliffe, aquellos, que suponen un lugar de encierro para la heroína y cuyo diseño refleja la falta de naturalidad o sensibilidad de sus dueños, como es el caso del lineal y ordenado jardín de Mme. Cheron o el exuberante jardín de los Quesnel, y los que simbolizan una relativa libertad dentro de los límites impuestos a las mujeres por los valores patriarcales tradicionales, representados por los menos pretenciosos y más agrestes terrenos de La Vallée y de Chateau-le-Blanc, cuya belleza reside en su similitud con la naturaleza que los rodea y que reflejan el carácter virtuoso de sus habitantes.

Paradójicamente, en ninguno de estos lugares estará Emily totalmente libre de ataduras, ya que, a imagen y semejanza de la mayoría de las mujeres del siglo XVIII, su integración social estará supeditada a la pérdida de su independencia y a su unión con una figura masculina. Sin embargo, la narración parece intentar compensar este hecho transmitiendo la idea de que la virtud se ve premiada con un matrimonio feliz.

En *El italiano* (1797), Radcliffe ofrece nuevos casos en los que el jardín se presenta como extensión de un lugar de encierro, que puede ser o no voluntario, y que le proporciona a la mujer un lugar propio para el recogimiento y la introspección.

Un ejemplo de jardín dentro de cuyos límites se da un encierro voluntario es el de la villa de la Señora Bianchi, tía de Elena, la protagonista. Tal como explica la narración desde el punto de vista de Vivaldi, pretendiente de Elena, la villa Altieri, lugar de residencia de ambas, está perfectamente integrada en la naturaleza y resguardada por ésta. "Se alzaba en una loma, y estaba rodeada de huerta y viñedos, desde donde se dominaba la ciudad y la bahía de Nápoles, paisaje constantemente cambiante, y le daba sombra un espeso grupo de pinos y majestuosas palmeras" (Radcliffe 1999: 22).

El jardín de esta casa que Vivaldi vislumbra entre los árboles (17) está aislado del exterior por un cierre de arbustos. En este lugar Elena pasa la mayor parte de su tiempo, ocupada en sus bordados o en sus oraciones y alejada de los admiradores que la pretenden. Este jardín cerrado simboliza la pureza virginal de la muchacha y la protección ante amenazas o tentaciones externas.

Sin embargo, a diferencia de las tapias de los jardines de conventos y monasterios, la barrera natural que cierra este jardín, no parece suponer un gran obstáculo para el protagonista. Tal como la narración indica, cuando éste decide entrar en el recinto para poder ver a Elena, de la que se ha enamorado a primera vista, la linde "formada por árboles y espesos arbustos", no le resulta difícil de traspasar (26). De modo similar, una

vez que Vivaldi se adentra en el jardín, los elementos de la naturaleza parecen sugerirle más que impedirle el camino hacia su amada, ya que es "una luz que salía de entre el follaje de una clemátide" la que le guía "hasta una celosía, donde [descubre] a Ellena" (27). La facilidad con que Vivaldi se introduce en el jardín de Elena y su tía nos habla de la vulnerabilidad de este refugio femenino y nos adelanta su futura entrega a Vivaldi, sugiriendo en cierto modo la dependencia última de la mujer del matrimonio y del poder patriarcal.

En esta novela, el simbolismo de los árboles, plantas y flores de los jardines donde encontramos a la protagonista parece transmitirse a ésta, contribuyendo a la caracterización del personaje. Así, la clemátide tras la que Vivaldi encuentra a Elena tras su recorrido por el jardín y que enmarca la celosía de su ventana es una especie a la que el código de las flores popular durante los siglos XVIII y XIX asociaba con la ingenuidad y la belleza interior o belleza mental ("lenguaje"). Este significado pudiese deberse a que, aunque ésta flor posee un vistoso cáliz, la parte generalmente menos visible del aparato reproductor de las flores, carece de corola, el elemento externo más vistoso mediante el cual los insectos son atraídos para la polinización. El simbolismo de la clemátide parece apoyar la idea transmitida por la narración de que el atractivo de Elena se localiza muy especialmente en su carácter, además de en su físico, y de que se trata de una mujer discreta y modesta que intenta pasar desapercibida refugiándose en su hogar.

En este mismo pasaje se califica su aspecto y actitud como propios de una ninfa griega, por lo que también se está estableciendo una conexión entre la muchacha, la naturaleza y la divinidad. En este sentido, la descripción de Elena tal como la observa Vivaldi a través de la ventana abierta al jardín recuerda a las pinturas medievales de la Virgen María, por la que existía una gran devoción en el siglo XVIII, y en las que aparecía en praderas de flores o jardines vallados, símbolos de su virginidad (Fitter 1995: 227). Las connotaciones de los elementos naturales que aparecen asociados a Elena en otros pasajes de la novela también parecen confirmar su carácter noble y virtuoso, así como su conexión con el mundo natural. Así, la majestuosidad del denso bosque de pinos y palmeras que da cobijo a la casa y que se describe al principio de la novela parece apuntar a la hasta el momento no descubierta nobleza de linaje de la protagonista.

Hacia el final de la obra, cuando Elena busca asilo en el convento de Santa de la Pietá, descubrimos que las "terrazas sombreadas por acacias" del jardín "eran el lugar preferido de Ellena" (301) y que allí, "lejos de las limitaciones que le imponía la convivencia, le parecía que sus pensamientos eran más libres" (366). El jardín se presenta, como en tantas ocasiones a lo largo de la novela, como un lugar apropiado para la introspección y la melancolía. Así, al observar "el espléndido paisaje de la bahía desde la sombra del leve follaje de las acacias, o de los plátanos majestuosos cuyas ramas se mecían sobre la escarpadura multicolor de la terraza, [a Ellena] le acudían a la memoria los detalles tristes aunque gratos de los días felices que había pasado sobre esas aguas azules o en sus orillas, en compañía de Vivaldi y su difunta tía Bianchi" (366).

Las acacias, así como otros árboles que se mencionan en la novela asociados de algún modo a la protagonista, tales como el cedro, el olivo o el ciprés, aportan connotaciones religiosas, relacionándose con la fortaleza y cobijo (Ej. en Isaac, 41:19). La madera de la acacia en particular se asocia con la resistencia y la permanencia, ya que

tarda mucho en pudrirse con la humedad. Sin duda estas cualidades son aplicables a Elena, que se caracteriza a lo largo de la novela por su virtud incorruptible y su fortaleza ante la adversidad.

La relativa sensación de protección y libertad proporcionada por los jardines se refleja en el fragmento en el que a Ellena se le permite salir al jardín del convento tras cuatro días de encierro. Por la narración sabemos que, entonces, "la frescura del aire, y el verdor de los árboles y los arbustos, fueron un lujo para ella, tanto tiempo privada de los comunes beneficios de la naturaleza" (97). Esta parcial sensación de liberación contrasta con las connotaciones que adquiere ese mismo jardín en el relato que Olivia, madre de Elena, hace a su hija del destino de otra monja que, hastiada de la rigurosa vida conventual a la que le había conducido una difícil situación personal, había intentado sin éxito escapar de San Stefano. Como castigo a su atrevimiento, la mujer había sido encerrada "en la oscuridad, encadenada" (135) en una celda oculta en un lugar remoto del convento hasta su muerte. Su única posible liberación la obtuvo cuando sus restos descansaron por fin en el jardín del convento[2]. Este es uno de los muchos ejemplos en el que el jardín de la literatura gótica aúna connotaciones positivas y negativas, al funcionar al tiempo como lugar de parcial liberación y como extensión de un lugar de encierro.

Los jardines de la nueva residencia de Elena, una vez convertida en la esposa de Vivaldi, son de nuevo jardines expresivos con amplias zonas de césped y arboledas. Tal como indica la propia narración, se trata de estilo característico de la Inglaterra del siglo XVIII más que del estilo italiano propio del lugar y época en que se desarrolla la acción (407). Es significativa la relevancia que el jardín adquiere en la descripción de la felicidad de la pareja. Este exótico "lugar de ensueño", con sus "grupos de hermosos magnolios, fresnos en flor, cedros, camelias y majestuosas palmeras" (406) y "adornado con flores y las plantas más hermosas, cuyos capullos parecían difundir en el aire todos los perfumes de Arabia" (407) nos descubre uno de los objetivo del estilo paisajístico de jardinería del siglo de las luces: recrear de algún modo el paraíso en la tierra. Sólo en este jardín expresivo podría terminar el periplo de la protagonista por los agrestes y sublimes paisajes que recorre a lo largo de la novela y que le permiten también, como afirma James Watt "una fortalecedora liberación temporal de la realidad" "a temporarily empowering release from actuality" (Watt 1999: 104). Quizás el jardín idílico de Elena y Vivaldi simbolice un reclamo del derecho a cierto grado de individualismo y libertad para las mujeres, derecho del que típicamente se veían privadas por el matrimonio y la sociedad patriarcal y que el aparentemente más igualitario *companionate marriage* de los protagonistas parece ejemplificar. En palabras de Diane Long Hoeveler, sólo cuando la heroína del género gótico femenino crea su propia ideología interesada del matrimonio como unión de compañeros es capaz de rechazar "esos sistemas jurídicamente creados, el hogar como prisión o asilo, que la han atrapado durante toda la novela" "When the female gothic heroine finally creates her own self-serving ideology of the companionate family, she is able to reject those juridically created systems, the home as prison or asylum, that have ensnared her throughout the novel" (Hoeveler 1998: 21).

2. LA ANTIHEROÍNA EN EL JARDÍN

A diferencia de las heroínas góticas de las novelas de Radcliffe, que parecen

conformarse con la relativa sensación de protección o libertad proporcionada por los jardines y que encuentran siempre en ellos un lugar favorito donde obtener el consuelo de la naturaleza o entregarse a la melancolía, las protagonistas menos virtuosas de este género literario actúan de una manera menos pasiva en sus jardines. Como veremos en *Los misterios de Udolfo* y en *Zofloya*, para estas mujeres el jardín es más bien una barrera o un medio a través del cual acercarse a sus objetivos, o un lugar donde satisfacer sus deseos.

En 1796, Matthew Gregory Lewis publicó su controvertida obra *El monje*, todo un clásico del género en el que hipocresía, lujuria y violencia se combinan para crear una atmósfera tenebrosa y opresiva para la mujer en una España medieval.

La novela cuenta con dos tramas, y en cada una de ellas hay una dama claramente asociada a un jardín. La historia principal narra la caída del monje Ambrosio, idolatrado en Madrid por su supuesta extrema virtud y que sucumbe en cambio sin demora a los encantos de Matilde, la tentadora mujer que entra en su abadía haciéndose pasar por un novicio para seducirle.

El jardín de esta abadía es, como señala Egbert, un típico jardín paisajista inglés del XVIII, que poco tiene que ver con los más austeros jardines habituales en los monasterios medievales. Así, aunque es un jardín cerrado, sus tapias están "enteramente cubiertas de jazmines, parras y madreselvas" (Lewis 1995: 157) que disimulan en cierre. Otra característica que comparte con los jardines de estilo neoclásico es que las flores parecen "plantadas por la mano de la naturaleza", a pesar de ser el jardín "mejor cuidado" de todo Madrid y haber sido "trazado con el más exquisito gusto" (57). Una "arboleda artificial", varias fuentes que "refrescaban el ambiente con sus chorros perpetuos" y una "rústica gruta imitando a una ermita" hecha de raíces de árboles, musgo y hiedra (157-158) completan este idílico espacio, cuya perfectamente disimulada artificialidad apunta probablemente a la también oculta hipocresía de los habitantes de la abadía.

Estas características hacen que, a pesar de ser un lugar teóricamente destinado a la meditación y a la espiritualidad, el jardín se convierta en un lugar adecuado para la expresión de las pasiones reprimidas y para el encuentro entre amantes. La ermita, otro elemento habitual en los jardines expresivos del XVIII, es el lugar donde Ambrosio encuentra a Rosario y donde ésta le revela su verdadera condición y sus sentimientos hacia él. Rechazada inicialmente por el monje, que, a pesar de sentirse halagado, es consciente de lo impropio de la situación, Matilde amenaza con clavarse una daga en el corazón si él no la deja permanecer en el monasterio. La visión de sus senos semidesnudos despierta el deseo del monje que, confundido, acepta mantener su secreto (172). Al día siguiente, tras reflexionar sobre su pasada debilidad, se dirige de nuevo al jardín para esperar a Matilde en la ermita, donde "no le cabía la menor duda de que Matilde le buscaría" (175). Su objetivo es confesarle la tentación constante que para él supondría tenerla a su lado y rogarle de nuevo que se marche. Ella accede a condición de recibir de él una prenda de su estima. Sin embargo, al acercarse a un rosal que crece a la entrada de la gruta para cogerle una rosa, Ambrosio es mordido mortalmente por lo él que piensa que es una serpiente (178). Desahuciado por el médico del convento, los monjes del monasterio atribuyen su recuperación a la intervención divina, aunque el monje pronto descubre que es debida a la intervención de la misma Matilde, que al extraer con sus labios el veneno de su herida, sella así su nefasto destino. Ante la idea

de perderla, Ambrosio sucumbe definitivamente ante la seductora Matilde, que ha de vender su alma al diablo como pago por mantener su vida y que acabará empujando al monje al asesinato y al incesto.

Diversos autores han destacado las connotaciones sexuales de este pasaje (Ej. Napier 1987: 130). Dejando a un lado el posible paralelismo con la caída del hombre narrada en el Génesis, la escena del jardín adelanta de alguna manera el patético final de Ambrosio simplemente gracias al simbolismo de la rosa que pretende coger para satisfacer a Matilde. Las flores han sido utilizadas con frecuencia en la pintura como metáfora de la sexualidad femenina (Pollock 1988: 135), y el hecho de que Ambrosio no pueda tomar la flor sin dañarse se podría interpretar metafóricamente como una advertencia de la degradación moral que para alguien en sus circunstancias supondría dejarse llevar por sus pasiones. Aunque la herida que sufre podría simbolizar también la brecha que la mujer ha abierto ya en su virtud, que en esta novela se asocia en gran medida a la ignorancia sobre la sexualidad (Ellis 2000: 85).

Algo que tiene en común la malvada Matilde con la protagonista de *Zofloya; o el moro*, de Charlotte Dacre (1806) es que para ambas su presencia en un jardín marca de algún modo el comienzo de una etapa de progresiva degradación moral. Victoria, es una mujer ardiente, violenta y transgresora, negativamente influida, según explica reiteradamente la narradora, por una educación poco estricta y por el mal ejemplo de su madre, Laurina di Loredani, que abandona a sus hijos y a un marido que la ama por el seductor conde Ardolfo, y que incumple posteriormente la promesa hecha a su moribundo esposo de reformarse y dar buen ejemplo a sus hijos con su conducta futura. A pesar de los comentarios aparentemente moralizantes de la narradora, como indica Adriana Craciun, las múltiples contradicciones del texto en relación con las causas por las cuales la protagonista se siente atraída por el mal han hecho a la crítica dudar de esta supuesta intención didáctica (Craciun 2003: 16). Lo cierto es que la manera en que están planteadas en la novela algunas de las situaciones por las que ha de pasar la protagonista nos hacen ver a ésta con cierto grado de simpatía. Es el caso del fragmento en que se narra su injusto abandono por parte de su madre y su amante en una aislada mansión a la que acude engañada. Allí será recluida y controlada por una anciana falsamente piadosa bajo el pretexto de protegerla de sus instintos y de fomentar su virtud. El comportamiento de la hipócrita madre de Victoria, de su amante y de la cruel Signora di Modena no hacen sino justificar en cierto modo, por contraste, el deseo de la joven de escapar a los brazos del conde Berenza, por el que se siente irremisiblemente atraída. En este y otros pasajes de la novela se aprecia la idea de Adriana Craciun de que la novela Zofloya "celebra la capacidad de Victoria para el placer y el deseo sexual" "Zofloya celebrates Victoria's capacity for sexual desire and pleasure"(Craciun 2003:16). Nos centraremos precisamente en este fragmento de la obra para analizar el papel que juega el jardín para Victoria durante su encierro en la casa de la Signora di Modena.

Bajo la estricta vigilancia de la que la narración irónicamente define como "piadosa católica" "pious catholic" (Dacre 1997: 73) y "devota caritativa" "charitable devotee" (74), Victoria se siente como un animal atrapado e intenta buscar una vía de escape. Una vez decidida su estrategia, que consistirá en una aparente sumisión, decide salir al jardín, lo cual le proporciona una sensación parcial de alivio frente a su

encierro. Este hecho no pasa desapercibido para la cruel Signora que, decepcionada por la aparente indiferencia de Victoria ante su situación, decide negarle incluso el acceso a la zona ajardinada que rodea la casa. Furiosa al saberse prisionera en su habitación, reacciona nuevamente con frialdad e inteligencia. Tratando de mantener el control, decide ocuparse dibujando el paisaje que se ve desde su ventana. Esta actividad es característica de la heroína gótica inventada por Radcliffe. En *El italiano*, por ejemplo, se nos dice que Ellena acude con frecuencia a su rincón favorito del jardín del convento de Santa della Piéta para dibujar e intentar así evitar la melancolía y el desánimo (Ej. 301). Sin embargo, la pasividad y resignación que se aprecia en estos ejemplos no se constata en el caso de Victoria, que parece dibujar la naturaleza ya no para obtener consuelo, sino para contener momentáneamente la rabia provocada por la privación de libertad:

> El paisaje circundante, de belleza romántica, le proporcionó amplio material en el que emplear su lápiz; y, con una mezcla de sensaciones enfrentadas en su pecho, se sentó junto una ventana abierta y trató de desterrar la reflexión manteniéndose ocupada. The surrounding scenery, beautifully romantic, furnished ample employment for her pencil; and, with mixed sensations contending in her bosom, she seated by an open window and endeavoured by occupation to banish reflection (74).

Cuando, debido a su salud debilitada, la Signora le vuelve a permitir el acceso al jardín, éste se presenta ya para Victoria como una mera extensión de su lugar de aislamiento, como un lugar claustrofóbico en el que sólo contará con la compañía de Cateau, una joven campesina poco agraciada e inteligente elegida por la Signora precisamente por entender que su inferior condición la hará despreciable a los ojos de su prisionera:

> No se te permitirá, sin embargo, ir más allá de los muros de esta mansión: los jardines, en todo caso, deben ser el límite de tus correrías, y tu única compañía la de Catau, y, a la hora de las comidas, la mía. You will not, however, be suffered to go beyond the walls of this mansion: the gardens, at all events, must be the extent of your wanderings, and your only society Catau, and, at meal times, myself (76).

De nuevo Victoria contiene su orgullo, su rabia y sus deseos de venganza de manera inteligente. Masculinizada y animalizada en cierta medida por la narración, que la compara con una "indomable hiena a la que el encierro sirve solo para hacer más fiera" (75), la joven reacciona de manera muy diferente a las heroínas clásicas de la literatura gótica. En vez de detenerse en la contemplación de la naturaleza y deambular sin rumbo hasta encontrar un rincón favorito del jardín en el que abandonarse a la melancolía y a la introspección, actúa de manera más proactiva y se dedica a buscar posibles vías de escape. Con mente analítica, estudia los límites de su prisión, el jardín totalmente rodeado por una muralla de forma circular al que aparentemente sólo se tiene acceso desde la casa. Cuando finalmente descubre "una pequeña puerta de madera en la pared, firmemente asegurada por dos pernos oxidados y una pesada cerradura de hierro" "a small wooden door, formed in the wall, and secured by two rusty bolts, and a heavy iron lock" (78) sus esperanzas se renuevan ante la posibilidad de acceder al bosque que se encuentra al otro lado de la muralla.

Desde un punto de vista metafórico, el jardín cerrado simboliza la sexualidad femenina reprimida por la presión de la moral de la época. Este es un ejemplo en el que, como explica Nina da Vinci, "el lugar da a entender que el enemigo más siniestro de la heroína es su propia sexualidad incipiente" "place intimates that [the heroine's] most sinister enemy is her own awakening sexuality" (Nichols 1983: 188).

Sus senderos serpenteantes flanqueados por árboles recuerdan a los jardines emblemáticos en que parecen pensados para guiar al paseante e imbuirle de un determinado ideal moral. Sin embargo, la perspicaz Victoria se niega a doblegarse y continúa su búsqueda hasta descubrir un sendero cuya entrada está "prácticamente oculta por un poblado macizo de arbustos que requería de no poco ingenio para ser penetrado" "was almost hidden by a thick shrubbery, which required no slight ingenuity to penetrate" (78). El camino, especialmente atractivo gracias a las parras y plantas trepadoras de flores perfumadas que lo enmarcan, parece adelantar los placeres que Victoria espera obtener con su huída. Esta será su vía de escape, a través del bosque, hacia la ciudad de Venecia, lugar que simboliza el vicio y la corrupción. Allí se encontrará con su futuro amante y esposo, y con el mismo diablo personificado en el moro Zofloya, desencadenante de su total perdición moral.

Pero el papel de los jardines en la novela no acaba ahí, ya que es también en un jardín donde Victoria se encuentra por primera vez, en sueños, con el atractivo moro. La visión de los inocentes enamorados Lilla y Henriquez abrazados en este lugar, calificado de "beautiful and luxurious", enloquece de rabia a Victoria que, hastiada ya de su esposo Berenza, se siente fuertemente atraída por Henriquez sin ser correspondida. De repente la pareja se desvanece y Victoria se encuentra "sola en un lugar apartado del jardín" "alone, in a remote part of the garden" (145). Allí se le aparece el demonio en la forma del sensual Zofloya que, vestido con un ropaje blanco y dorado que resalta sus brazos y piernas desnudos y engalanado de oro y piedras preciosas, le tiende la mano que la llevará finalmente a su perdición. Sus primeros encuentros reales con él son también en el jardín, al que Victoria, "para liberarse de una opresión indefinible" "to relieve herself from an indefinable opresión" (153), siente la necesidad de acudir y donde, simulando la sumisión y entrega de un enamorado, Zofloya se gana su confianza (153). Sin embargo, a diferencia de lo que le ocurría a las heroínas góticas, sus violentas pasiones no le permiten encontrar en el jardín refugio ni consuelo. El jardín no es para Victoria un lugar de reflexión y aceptación de su destino, sino un lugar donde planear la manera de conseguir sus siniestros objetivos. Significativamente, a medida que Victoria se va sintiendo más y más atrapada por la atracción irresistible del moro, los encuentros con éste se van produciendo ya no en el jardín, sino en lugares cada vez más recónditos, agrestes y sombríos del bosque, que se asocia de nuevo con las oscuras pasiones y el carácter maligno de los personajes.

El primero de estos encuentros tiene lugar en una ladera "sombreada por una acacia" "overshadowed by a spreading acacia" (158), donde el moro pone a disposición de la protagonista su dominio de la química para acabar, mediante envenenamiento, con su rival. El simbolismo de la acacia utilizado por Radcliffe en *El italiano* para indicar la virtud incorruptible de su heroína se subvierte así en este pasaje para enfatizar la actitud invariable de Victoria, que busca permanentemente satisfacer sus deseos a cualquier coste, como sugiere ya su nombre.

La tradicional metáfora del bosque como lugar secreto y siniestro se hace cada vez más patente a medida que nos acercamos al trágico desenlace final. Así, en la siguiente ocasión en que Victoria y Zofloya se reúnen, como nos indica la narración, Victoria pasa a través de una espesura "con apenas senderos; ya que cuanto más profunda y lúgubre fuese la soledad del lugar, más probable encontraba ella que Zofloya lo escogiese como su lugar predilecto" "across the almost pathless forest; for the deeper and more gloomy the solitude, the more probably she thought it that Zofloya would choose it for his haunt" (171). Para llegar a su siguiente lugar de encuentro ha de pasar de nuevo por lo más profundo del bosque, cubierto de "lúgubres cipreses, altos pinos y altivos álamos" "she bent her steps toward the thickest of the forest; where the gloomy cypress, tall pine, and lofty poplar, migled in solemn umbrage" (180). Es entre entorno sublime, entre árboles sombríos y funerarios y con escarpadas montañas y violentos precipicios como telón de fondo, donde sella poco a poco su destino a medida que le va entregando su alma al diablo, y donde éste acabará con su vida.

Aunque el bosque parece ofrecerle inicialmente a Victoria una aparente posibilidad de vuelta a lo primitivo, a un mundo propio en el que expresar, sin restricciones, los deseos y aspiraciones más inconfesables, se convierte finalmente en una representación figurativa de los estrictos valores morales de la época, en un lugar inhóspito que no ofrece salida a quien trata de alejarse de estos principios. Como se ha visto, las mujeres que buscan libertad de acción en su vida amorosa y sexual son sistemáticamente demonizadas en la literatura gótica, y no pueden alcanzar en ningún caso el estatus de heroínas ni el final feliz asociado a esta condición.

Hay dos tipos de jardines, por tanto, en esta novela de Dacre. El jardín cerrado, símbolo en este caso de la contención forzada de la sensualidad femenina, y el jardín expresivo, abierto a las vistas de la naturaleza agreste, que se presenta como lugar para la tentación, para el encuentro entre amantes y la comunicación de los más prohibidos deseos.

3. CONCLUSIÓN

Como se ha visto, el jardín se presenta en las obras analizadas como un elemento a tener en cuenta necesariamente si se pretende profundizar en los temas de encierro y huída, de reclusión y búsqueda de libertad, tan recurrentes en el género gótico y ampliamente estudiados por la crítica feminista.

Los jardines paisajísticos descritos, característicos del siglo XVIII, se utilizan en estas obras anacrónicamente y en contraste con otros tipos de jardines de diferentes épocas para dotar de simbolismo a lugares y situaciones, proporcionándoles a las protagonistas femeninas un medio adecuado para expresar sus diferentes personalidades e inquietudes.

A pesar de que de alguna manera todos los jardines en la literatura gótica son espacios de reclusión, dependiendo de lo cercanas que estén las protagonistas a los valores morales aceptados socialmente se percibirán más como lugares de refugio y consuelo o como lugares opresivos y claustrofóbicos. Así, para las mujeres virtuosas el jardín es un lugar que incita a la pasividad y a la contención de las pasiones, pudiéndose interpretar como una metáfora de la pureza femenina o como un refugio relativo ante la inseguridad causada por los propios deseos. De este encierro, en ocasiones voluntario,

la heroína saldrá solamente para entregarse a un hombre tan virtuoso como ella que le permita recrear los esquemas patriarcales tradicionales.

Cuando son las antiheroínas las que cobran protagonismo, la significación del jardín se subvierte. Deja de ser un lugar de protección para convertirse en un mero obstáculo que librar para poder conseguir un objetivo personal. Claramente, la mujer desempeña un papel más activo y transgresor en estos jardines. Así, en *Zofloya*, la protagonista escapa del jardín donde está retenida contra su voluntad para ir en busca de su amante, y en *El Monje* es de nuevo la mujer la que toma la iniciativa y accede a un recinto reservado al recogimiento espiritual y al poder masculino para incitar a un hombre entregado a Dios a salir de su jardín cerrado para satisfacer sus deseo sexual reprimido.

Sin embargo, aunque esta actitud proactiva femenina pudiese suscitar inicialmente cierta simpatía por el atisbo de rebeldía que supone, la narración se encarga finalmente de que ambas mujeres sufran las terribles consecuencias de no aceptar el rol de sumisión y pasividad que su sociedad les ha impuesto. En la literatura gótica, al menos, a la mujer no le queda más remedio que continuar esperando paciente y resignadamente en su jardín.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EGBERT, M. L., "The English Landscape Garden and the Romantic-Era Novel: Changing Concepts of Space", *Cardiff Corvey: Reading the Romantic Text* 5 (Nov 2000). Internet. 15-11-2005. <http://www.cf.ac.uk/encap/corvey/articles/cc05_n01.html>

EGBERT, M. L.,"El lenguaje de las flores", *La naturaleza.net.* Internet. 5-11-2005. <http://www.lanaturaleza.net/lenguaje-flor.htm>

ELLIS, M., *The History of Gothic Fiction,* Edinburgh, Edinburgh UP, 2000.

CRACIUN, A., "Charlotte Dacre and 'the vivisection of virtue'", Introducción, *Zofloya; or The Moor. A Romance of the Fifteenth Century,* Por Charlotte Dacre, Peterborough, Ontario, Broadview, 1997.

DACRE, C., *Zofloya; or The Moor. A Romance of the Fifteenth Century,* Editora Adriana Craciun, Peterborough, Ontario, Broadview, 1997.

FITTER, C,. *Poetry, Space, Landscape. Towards a New Theory*, Cambridge, CUP, 1995.

HOEVELER, D. L., *The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës. Gothic Feminism,* Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1998.

"Landscape Ideal", *Gardens Guide*. Internet. 18-8-2004. <http://www.gardenvisit.com/t/c1s8.html>

LEWIS, M. G., *El monje,* Ed. y trad de Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Cátedra, 1995.

LONDON, A., "Ann Radcliffe in Context. Marking the Boundaries of The Mysteries of Udolpho", *Eighteenth Century Life,* 10 (January 1986), pp. 35-47.

NAPIER, E. R., *The Failure of the Gothic. Problems of Disjunction in an Eighteenth-century Literary Form*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

NICHOLS, N. da Vinci., "Place and Eros in Radcliffe, Lewis and Brönte", *The Female Gothic,* Editora Juliann E. Fleenor, Londres, Eden Press, 1983,187-205.

PARSHALL, L., "Motion and Emotion in C.C.L. Hirschfeld's Theory of Garden Art", *Landscape Design and the Experience of Motion*, Editor Michel Conan, Vol. 24, Serie

Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Arquitecture, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 2003.
POLLOCK, G., *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988.
RADCLIFFE, A., *El italiano, o el confesonario de los penitentes negros*, Colección Gótica nº 34, Traductor Francisco Torres Oliver, Madrid, Valdemar, 1999.
RADCLIFFE, A., *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents,* Editor Frederick Garber, Oxford, Oxford UP, 1999.
RADCLIFFE, A., *Los misterios de Udolfo.* Colección Gótica nº 5. Trad. de Carlos José Costas Solano, Madrid, Valdemar, 1992.
"Serpentine Style", *Prior Park Landscape Garden, Gardens* Guide. Internet. 5-11-2005 <http://www.gardenvisit.com/s/estyle2/serpentine.htm>
STEVENS, D., *The Gothic Tradition,* Cambridge, CUP, 2000.
WATT, J., *Contesting the Gothic. Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832,* Cambridge, CUP, 1999.

Notas

[1] En adelante, la traducción es mía salvo en las referencias a *El italiano*, *El monje,* y *Los misterios de Udolfo*, que son tomadas de las traducciones de Francisco Torres Oliver, Juan Antonio Molina Foix y Carlos José Costas Solano, respectivamente.

[2] En la traducción de Francisco Torres Oliver se elimina la frase "I saw, also, her poor remains laid at rest in the convent garden!" que sí aparece en el original. Ver Radcliffe, A., (Oxford 1999: 126).

"IL PUTTANISMO ROMANO" DE GREGORIO LETI: EL ROL DE LAS MUJERES EN EL MÁS IRRIVERENTE PANFLETO ITALIANO

Fabio Contu
Genova
(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

quand'il vero, oimè, celar bisogna,
allor s'apre la strada alla menzogna.
(Accetto, 1621: 1621, CXXXIV 38-39)

1. PREMISA

Escribir en estos tiempos no es sino un prurito de la mano, pues se escribe con tanta libertad que hay que creer firmemente que el intelecto no toma parte en lo que obra la mano (Leti, 2004: 55)[1]

Con esta cortante alusión polémica –dirigida "a los curiosos"- en lo que se refiere a la mediocridad de los escritos contemporáneos, se abre *Il puttanismo romano*, libelo publicado de manera anónima en 1668 (y republicado en septiembre de 2004[2]) por Gregorio Leti, a quien a Curzio Malaparte le gustaba definir como "el mayor *panfletista* italiano" y que hoy pertenece a la larga lista de autores que han terminado en el olvido.

No se trata de una suerte casual. En la historia de la crítica italiana, realmente, se ha realizado una auténtica labor de supresión, y los gustosos ingredientes de su receta han sido el academicismo rancio, el moralismo católico y la exaltación de los "valores buenos y verdaderos". Para demostrar la bondad de esta auténtica fullería, los sacros autores iluminados, comentadores de los textos escolásticos italianos, de De Sanctis a D'Ovidio, han llevado a cabo series inauditas de cabriolas y saltos morales dignas de fortísimos aplausos, y todo para eliminar el recuerdo de una tradición poética y polémica vital, sanguínea y pagana, y relegar a los Infiernos polvorientos de las bibliotecas a autores excepcionales, como nuestro Gregorio Leti[3].

Que Leti haya terminado en tal categoría ciertamente no sorprende, a juzgar por el tema de la obra que analizaremos en estas páginas. Estamos en Roma en 1666, un año antes de la muerte del Papa Alejandro VII[4]. El Pontífice, elegido en 1655 tras un cónclave que duró casi tres meses, es recordado, en los libros de historia, por haber ratificado la condena al Jansenismo pronunciada por Inocencio X y por haber incluido *Le Provinciali* de Blaise Pascal en el Índice de los Libros Prohibidos. Sin embargo, más que nada, Gregorio Leti se detiene en otra cuestión: las tendencias abiertamente sodomitas del Papa moribundo, característica ésta que le había hecho mantener lejos de la corte papal a muchas prostitutas (tras años de honrado servicio prestado a todos los miembros de la Curia Romana), en lugar de las cuales prefería a agraciados jovencitos.

Leti, entonces, tiene una idea diabólica. Imagina que, tras difundirse la noticia

de la muerte inminente del Papa (a quien el autor define como "ínclito sodomita"), toda la gran batería de cardenales y de prelados de manera tumultuosa a la sucesión. No obstante, ¡encontrar a una figura limpia en medio de aquel pelotón de purpurados es como encontrar setas en el Guadalquivir! Es en este punto cuando entran en escena las prostitutas. Todas las meretrices de Roma se dan cita para un "cónclave alternativo", con el fin de elegir un digno sucesor, que les permita prestar libremente sus servicios a los clientes eclesiásticos.

Al muy colorido encuentro se asocia también el "partido de las damas", que no duda –para el mismo fin- en aliarse con el de las prostitutas y que está capitaneado nada menos que por la ex-reina Cristina de Suecia. El texto de Leti termina con una milagrosa curación del Pontífice (que, en la realidad, fue de breve duración), que truncará la discusión de las mujeres, entre las cuales se encontraba una –Adrianella, a cuya identidad volveremos más tarde- que había apoyado la candidatura del cardenal Giulio Rospigliosi, que, en realidad, saldría vencedor del cónclave de 1667, con el nombre de Clemente IX.

Es ésta la *inventio* narrativa de la que brota el inaudito argumento del más desvergonzado panfleto del siglo XVIII italiano, que, en realidad, pone el acento, con evidente gusto paródico, sobre temas muy serios como la división social de las mujeres en categorías, la mundanización de la Iglesia, el nepotismo, la presunta infalibilidad del Papa o la Inquisición como instrumento represivo de las conciencias y de la libertad de pensamiento.

No obstante, antes de ofrecer un análisis del texto, para poner en evidencia el rol y el carácter de las figuras femeninas, será útil una contextualización, aunque veloz, del autor.

2. EL AUTOR

Digamos, pues, dos palabras, antes que nada sobre la figura del autor del *Puttanismo*, Gregorio Leti, a quien Lichtenberg llamó sarcásticamente "*Leti Cacalibri*" [Leti cagalibros], por la enorme cantidad de papel escrito producido por él (debía vivir gracias a la pluma, el desgraciado). Su vida errabunda recuerda, en ciertos aspectos, a la de Giordano Bruno. También Leti, sobrino de un obispo y educado por los Jesuitas, fue obligado a abandonar Italia y a refugiarse en el extranjero y su carácter batallador lo hizo invencible tanto para los católicos como para los protestantes (muchos italianos, para huir de la Inquisición, se refugiaban en el extranjero y se hacían luteranos o calvinistas, para darse cuenta más tarde de que los unos eran iguales a los otros), pero procedamos con orden.

Gregorio Leti nació en Milán en 1630 y murió en Ámsterdam en 1701. Al quedarse precozmente huérfano, realizó sus estudios en Coscenza en un colegio de Jesuitas y vivió en Italia. Viajó con frecuencia y pasó temporadas principalmente entre Roma y Milán hasta el final de los años 50, cuando decidió abandonar la península para buscar fortuna en París. Contrario al Catolicismo desde su primera juventud, se estableció en Ginebra –donde se casó con la hija de un médico y se hizo calvinista- en 1660. Numerosos fueron, en este periodo, sus libelos de polémica anticatólica. En la ciudad retomó la actividad de escritor, ya emprendida en su patria con escasos éxitos, e inició una intensa y proficua producción histórico-literaria que marcaría su éxito, pero

que sería también la causa de sus desgracias ante las autoridades ginebrinas. Durante esta estancia, desempeñó igualmente encargos diplomáticos por encargo de Venecia, de Francia o del Gran Duque de Toscana. Escritor fecundísimo –un poco por genio y un poco por necesidad de dinero-, no le preocupó el llegar incluso a copiar sin escrúpulos de otros escritores contemporáneos a él (sobre este tema volveremos más adelante).

Sin embargo, como ya habíamos apuntado, su libertinaje intelectual y su temperamento aventurero e intolerante de las reglas entraron bien pronto en conflicto con la excesiva rigurosidad del ambiente ginebrino. Procesado por difamación del Protestantismo y por malas costumbres en 1679, fue exiliado de la ciudad y debió, por tanto, refugiarse en Francia. La condición para la intercesión de Luis XIV habría debido ser su vuelta al Catolicismo, condición que Leti –hay que decir, con un gran sentido de la coherencia- rechazó. En 1680 se trasladó a Londres, donde recibió de Carlos II Estuardo (católico y deseoso de implantar en Inglaterra una monarquía absoluta según el modelo francés) el encargo de escribir el Teatro Británico. Sin embargo, como era de suponer, el exceso de polémica anticatólica lo hizo exiliarse también de Inglaterra. Así, en 1683, por fin, se estableció en Holanda –país muy avanzado en términos de libertad de pensamiento-, donde se convirtió en historiógrafo de la ciudad de Ámsterdam y continuó con su actividad de escritor y polemista; escribió numerosas obras que consolidaron su éxito europeo, hasta que le alcanzó la muerte.

3. LA OBRA

3.1. Gregorio Leti entre "disimulación" y "autoridad"

Il puttanismo romano[5] se publicó en Ginebra en 1668, con falsa indicación de lugar (Colonia) y portada anónima. Las vivencias de este texto son, en muchos sentidos, similares a las de una gran parte de los textos polémicos de aquellos años.

Después de 1661, año de la muerte de Loredano y con el consiguiente ocaso de la Academia de los Incógnitos, empezó a ser difícil encontrar en Italia un tipógrafo tan osado como para desafiar a la Inquisición. Los libros "indecorosos" (piénsese en las memorias de Pallavicino[6]), también escritos en la península, encontraron publicación sólo en el extranjero, principalmente en Holanda o en Ginebra, nueva patria para muchos italianos obligados por las aspiraciones libertarias a dejar su país natal para huir de la censura y, por tanto, lugar privilegiado de difusión de aquella producción satírica y escandalosa que, entre 1660 y 1673, se difundirá por toda Europa.

El *Puttanismo* está entre éstos y, como éstos, se adornó con la incómoda pero afortunada fama de Ferrante, hasta el punto de ser republicado en 1673, en la colección de las *Opere scelte* de Pallavicino.

El autor nunca asumió abiertamente la paternidad del texto (no hizo mención alguna al respecto ni siquiera en los dos catálogos de obras que él mismo preparó en 1699 y en 1700). Sin embargo, se tata de una obra fundamentalmente atribuida a Leti, por un lado, porque el mismo Leti se refirió más veces, en el curso de los años, a su vínculo con el texto, con rápidas alusiones en escritos de distinta naturaleza, y por otro, por lo que afirma Melzi:

No se puede poner en duda que Gregorio Leti haya compuesto los dos mencionados libelos [...] por lo que se afirma en la advertencia que precede a la vida de Cromwell, compuesta por el mismo Leti, donde tras haber recordado sus otras obras

anónimas se lee: "Y de esta manera puede decirse que las obras dadas a luz por el Sr. Leti en este año 1692 llegan al número de 80, sin comprender el Puttanismo Moderno, Il Puttanismo Moderno, Il Conclave delle Puttane, Il Puttanismo di Roma, Il Parlatorio delle Monache o Il Ruffianismo del Gobbo di Rialto, de las cuales se considera autor al citado Sr. Leti, que, sin embargo, lo niega. A sus confidentes, cuando lo interrogan sobre tal materia, suele responder – Delicta juventutis meae et ignorantias meas ne memineris, Domine, etc." (Leti, 1688: 388; Bufacchi: 17).

Se trata de una precisión importante, dada la costumbre despreocupada del autor de copiar de muchos escritores. Sin embargo, hay que aclarar que la copia, para Leti, siempre ha sido una forma de "reescritura", nunca una simple y mera reproducción de las palabras de otros haciéndolas pasar por propias. Cada vez que Leti ha reproducido textos de otros, siempre ha intervenido sobre ellos para "hacerlos suyos", reelaborarlos según su propia sensibilidad, su propio estilo y sus propias ideas. Es más, podemos decir que Leti ha hecho de esta actividad una parte integrante de su trabajo de autor, según lo que afirma Emanuela Bufacchi: "Leti se procuraba estas escrituras, las remendaba, las retocaba, las fundía y las imprimía la mayoría de las veces de manera anónima" (P. 12). Además, precisa Danilo Romei:

> Como era su costumbre, manipulaba materiales que le llegaban manuscritos a su exilio ultramontano y que él preparaba para la imprenta. El suyo es un rol de recolector y de conductor, antes incluso que de arreglista o de *artifex additus*, pero esto tiene poca importancia. Es marca distintiva de la tradición de los pasquines huir de un estrecho criterio de autoría (Romei, 2005: 2).

Por tanto, no hay ninguna razón para no considerar a Leti como el autor de cada uno de estos textos: el principio de "autoría" siempre ha sido visto por el autor según las modalidades más diversas, desde el presentar explícitamente como propios textos que nacían de la inspiración de otros, hasta negar la paternidad (a menudo para evitar la censura) de textos totalmente propios. No sólo esto. La actitud mantenida por Leti ante sus propios texos no era en ningún caso perentoria: Leti podía reconocer o no reconocer un texto como propio, según la oportunidad de la situación y del momento. En el fondo, como apunta Emanuela Bufacchi, "Siglo de prudencia y de ficción fue el XVII, como bien supo esa prosa sinuosa y alusiva del libreto de Torquato Accetto dedicado, en un indisoluble entrelazado entre retórica y ética, a la *dissimulazione onesta*" (Romei, 2005: 7).

En el caso de Leti, que debía defenderse de las iras de la Inquisición, se trataba también de una elección de supervivencia: uno se dedicaba al arte de esconder la verdad cada vez que ello fuese útil y justo para preservar la libertad del hombre.

En el caso del *Puttanismo*, Leti se sirvió, probablemente, de un manuscrito (obviamente anónimo)[7]. De otro manuscrito anónimo (cuya esencia, quizás, podría haber sido inventada por el mismo Leti) habla el autor en *L'amore di Carlo Gonzaga e della contessa Margarita della Rovere*, escrito por Leti con otras ropas (a nombre de un tal Giulio Capocoda) y publicado en 1666[8]:

Pocos meses más tarde, sucedió un caso que desagradó no poco al príncipe y a la Casa de la Condesa. Fueron plegadas en forma de cartas distintas copias de un cierto manuscrito, titulado *il Puttanismo*, que fueron enviadas por un autor desconocido con diferentes pretextos a los principados de Casale y de Mantua y, es más, a los mismos

conventos de frailes.

En este *Puttanismo* se ofendía enormemente al Duque, porque era descrito como príncipe de las putas y jefe de los burdeles, y lo que es peor, se hacía una comparación entre su vida y la de los demás soberanos de Italia, de los cuales se hablaba con alabanzas. De la Casa de la Condesa, por tanto, no había que decir nada, porque la sátira no podía ser más infame contra ella […](PP. 267-269).

De los grandes disimuladores no se tiene noticia alguna: "la disimulación llevada a cabo sin faltas y errores es un arte silencioso que debe bastarse a sí mismo y sus maestros son aquéllos que renuncian a dejar rastros de su acción" (Bufacchi: 11). Por tanto, nuestro Gregorio "el disimulador" –para esconderse de la presión de la censura- renunció también a su rol de autor.

Por lo demás, la costumbre de no reivindicar el rol de autor absoluto de una obra estaba extendida en toda Europa. Piénsese, por ejemplo, en Shakespeare, que nunca ha inventado uno solo de los argumentos de sus textos teatrales (Cfr. Ghelardi, 2005). Es más, cerca de la mitad de los textos producidos en el periodo isabelino por los autores ingleses era fruto de colaboraciones. Considerar toda la historia artística, desde Homero hasta la teoría del *auteur* en el cine, debería llevarnos a abandonar nuestra inveterada costumbre occidental de la *auctoritas* y nuestra auténtica "mitología de la única mente creadora", de matriz totalmente decimonónica.

La costumbre de la disimulación, tanto en Leti como en tantos polemistas contemporáneos suyos, se refería, según una modalidad bien conocida en tiempos de represión de la censura, al nombre del autor, que no aparecía en la portada. No obstante, de manera sustancial, acerca de la atribución real de la obra a Leti, desde el principio no pareció haber dudas. Por otra parte, la edición inglesa del *Puttanismo* se publicó a sólo tres años de distancia de la *princeps*, en 1771, con la indicación: "*written in italian by the Autor of Cardinalismo e Nepotismo di Roma*", obras también anónimas, pero notoriamente, y más tarde declaradamente, compuestas por Gregorio Leti (Cfr. Bufacchi: 11-17).

3.2. El argumento y el rol de las mujeres

La obra, sin duda, se encuadra en la polémica calvinista sobre la licenciosidad de las costumbres de la corte papal, pero se manifiesta –en su esencia y al lector de hoy- como una sátira violentamente anticlerical. Comprende dos textos distintos, pero unidos en la tradición editorial: en el primero (*Il puttanismo romano*, precisamente), como sabemos, se imagina que las cortesanas de Roma, alarmadas por la difusión de la sodomía que arrecia en la ciudad, organizan un cónclave para elegir como sucesor de Alejandro VII a un candidato favorable a ellas, y con este fin son examinados por las meretrices cada uno de los miembros del Sacro Colegio (los más conocidos cardenales de la época); el segundo (*Dialogo tra Pasquino e Marforio sopra lo stesso soggetto del Puttanismo*) se ocupa de argumentos todavía más comprometedores: el nepotismo, la Inquisición o la infalibilidad del Papa. En realidad, lo que origina la indignación del autor, más incluso que el putanismo, es el nepotismo, al que se dedica gran parte de esta segunda sección del libro. Este *Diálogo* procede sobre tres ejes: el primero, la polémica anticatólica y contra el libertinaje de la corte papal; el segundo, igualmente sarcástico, sobre la división social de las mujeres en categorías; el tercero, como decíamos, sobre la plaga del nepotismo. El resto corresponde al lector.

Así, tras el agradable *divertissement* literario, que excita y divierte al lector al desenmascarar las malas costumbres de prelados y cardenales, se insinúa la menos alegre reflexión sobre los instrumentos represivos del poder, duramente denunciados en nombre de una heterodoxa libertad de pensamiento que sepa plasmar una opinión pública más moderna.

Según parece la Roma del papalina, que algunos echan de menos, era un enorme lupanar. Se dirá que las otras ciudades, por ejemplo Londres o Venecia, no eran distintas. De acuerdo, pero en Roma estaba el Papa, el Vicedios o lugarteniente del Padre Eterno, cuya tarea era si acaso la de redimir a la humanidad y no la de difundir la prostitución(Verrecchia, 2005).

Con este lenguaje gustoso se expresaba Anacleto Verrecchia, en su reseña de la reciente edición de la obra de Leti en las columnas del periódico *La stampa*. En realidad, según se extrae de lo que nos cuenta Leti, la corte papal debía ser un auténtico jardín de Epicuro, donde todos con el viento favonio, casi como si el Papa de Siena hubiese llevado a cabo una especie de transformación de todos los valores en clave sexual. En una situación de ese tipo, las rameras –pobrecillas- hacían, obviamente, poco negocio, porque quedaban pocos que llamasen a su puerta. ¿Qué podían hacer? ¡Hacía falta un Papa que no se equivocase de puerta, un Papa que, también desde este punto de vista, fuese un pastor, un ejemplo para todos los demás!

¡Vaya con Leti! De todos los ataques hechos a la Iglesia, éste es uno de los más devastadores, porque el sarcasmo mata más que cualquier arma. Las cortesanas del texto de Leti quieren, pues, "hacer que la Casa Chigi se dé cuenta de todos los insultos y agravantes hechos a su sexo femenino y obligarla a resarcirles todos los daños e intereses padecidos en doce años de pontificado por la introducción del arte sodomita, con el cual había quedado destruida su mercancía, con notable detrimento de la propagación humana" (Leti, 2004: 59).

Se trata de un libro de gran actualidad, como se ve, considerado por los críticos entre los mejores de Leti, "despiadado, jovial y agudo por la representación de tipos" (Albertazzi, 1892: 80), una sátira tan indecente como rica en humorismo. La *fictio* del relato se disimula tras la veracidad de los personajes –y de sus tendencias sexuales- y de la situación narrativa.

¿Cuáles son los sujetos de la historia? Obviamente las mujeres, sean damas o putas. Para disimular la *fictio*, se da el hecho de que, entre las participantes en la improbable reunión femenina, despuntan figuras que no son desconocidas para la crónica de la época: la duquesa Mattei, Olimpia Aldobrandini y una no mejor identificada (en el texto) Reina, bajo cuyas ropas, por su clara predilección hacia el cardenal Azzolino y por la virilidad de su comportamiento, se esconde en realidad Cristina de Suecia, actriz no secundaria en las vicisitudes pontificias de aquellos años. No menos reales son los papables candidatos a la sucesión, retratos con los nombres, además de las características, de los participantes reales en el cónclave de 1667, que llevará a la elección de Giulio Rospigliosi.

Sobre esta base construye Leti el escenario en el que actúan, como auténticas protagonistas, las putas y las damas, que personifican un poder nuevo, a pesar de y contra la infructuosa autoridad masculina, en una situación en la que las mujeres utilizan el sexo como instrumento de dominio. Indudablemente, escribir un texto que pone

en escena un cónclave de mujeres es una operación intencionadamente provocadora, en un clima tan fuertemente misógino como era el producido por los efectos de la Contrarreforma, aún más si tenemos en cuenta que *Il Puttanismo* no se limita a poner en escena a las mujeres, sino que elige, entre todas, a las prostitutas, uniéndolas nada menos que a las damas[9]. Como explica Emanuela Bufacchi,

La atribución, a esa "especie extinguida", de un improbable e inadmisible rol de autoridad, permite contrastar las convenciones contemporáneas, hasta el punto de eludir la común creencia de la diabólica bestialidad femenina[10], definitivamente desmentida por la concesión precisamente a las mujeres, es más, a las prostitutas, de la divina capacidad de elegir al sucesor de Cristo (Bufacchi: 24).

De este modo, el texto va más allá de sus referentes literarios[11]. La *Retorica delle puttane* de Pallavicino, por ejemplo, al presentar una notable obscenidad -pero oculta-, que no consiste en la historia narrada, sino más bien en la trasgresión de los valores que conlleva, resultaba escandalosa no más por la iniciación de una joven en la prostitución, como en Aretino, sino por la alteración, producida por ella, de la retórica de los Jesuitas, suplantada por una subversiva retórica de las prostitutas.

En el *Puttanismo* se va incluso más allá. La jocosa puesta en escena del cónclave alternativo asume tintes agriamente blasfemos –sobre los cuales, es cierto, quiso insistir, provocadoramente, Leti-, hasta el punto que la indecencia del texto no reside tampoco en la denuncia (para nada nueva) de las costumbres sexuales de los religiosos y de los males de la Iglesia, sino decididamente en la sustitución, y por tanto en la sustancial identificación, de los cardenales con las putas (y en la identificación de estas últimas con las damas). Las cortesanas, mofándose de la inescrutable voluntad divina de la que se declaran intérpretes y depositarios los religiosos, se sienten autorizadas para convertirse en electoras válidas del nuevo pontífice.

La misma descripción de los altercados entre las mujeres participantes, tiene esencialmente el fin de desenmascarar las costumbres eróticas de los cardenales. Desde este punto de vista, por tanto, las mujeres asumen el rol de "voz de la subversión", y es con esta intención con la que Leti publica el *Puttanismo*: intenta potenciar el valor subversivo del cónclave humorístico, y se lanza en una dirección que, un siglo más tarde, seguirá también Nicolás Fernández de Moratín, con su *Arte de las putas* (uno de los precursores del famoso *Pornographe* de Restif de la Bretone), obra que circuló de forma manuscrita, al ser prohibida por la Inquisición en 1777, y fue publicada sólo en 1898.

El *Arte* se presenta como un manual de las prácticas amorosas, pero es en realidad un instrumento para educar al hombre a seguir libremente sus propias disposiciones naturales, en contraste con la conducta hipócrita y –eso sí- auténticamente inmoral de su sociedad contemporánea. Así, el verdadero significado del texto, mucho más rompedor que la situación descrita, es disimulado, como ya sucedía en el *Puttanismo*, por los aspectos intencionadamente licenciosos de la obra, destinados a generar un deleite "engañoso" (pero se trata de un engaño, podríamos decir, con un fin bueno) tras el cual se insinúa el verdadero significado del texto:

Pues oye, que pensando deleitarte
Doctrina beberás disimulada. (Cit. en Zavala, 1984: 73-87).

El deseo de liberar a Roma de la sodomía de Siena no está motivado por

un prejuicio en torno a la homosexualidad. Por el contrario, la situación funciona simplemente como pretexto para una crítica feroz a la misoginia de la Iglesia y de la sociedad de la época[12], que, de manera escandalosa, se coloca en boca de las mismas mujeres. Por tanto, la misoginia es combatida en dos niveles: un primer nivel que podríamos definir *de contenido*, en el que, a través de la disimulación de la denuncia de las malas costumbres sexuales de los eclesiásticos, se presenta la condición de las mujeres de la época; un segundo nivel que podemos definir *de situación*, en el que, al dar la palabra por mérito propio a las mujeres, éstas se convierten en protagonistas absolutas de la historia (los hombres existen sólo porque son citados por las mujeres, pero nunca aparecen).

Bajo este aspecto, la colaboración entre putas y damas, asume un doble significado: por un lado, como ya se ha dicho, las dos clases se unen para desenmascarar en las damas una actitud no diferente de la de las prostitutas, y por tanto, en función anti-noble; por el otro, prostitutas y damas viven, en realidad, una misma condición de inferioridad, determinada por su pertenencia al sexo femenino. Escribe Leti:

Porque entre las personas individuales de las que principalmente se constituye dicha ciudad, el lugar más respetable y el número más conspicuo lo tienen las mujeres […], al verse éstas universalmente maltratadas y desilusionadas en este tan extraño, insólito y horrible pontificado, en el que no han podido, no pueden, ni podrán ya nunca en el futuro, mientras dure, esperar ventaja o ventura imaginable, es más, sino más bien temer impensadas ruinas o precipicios, puesto que la nación de Siena siente, por una cierta razón de naturaleza o de instinto natural, tan directa e implacable, antipatía contra el sexo femenino, que parece imposible que, entre ellos, pueda esperarse reconciliación y concordia (Leti, 2004: 57-58).

Por tanto, si nos atenemos a cuanto se ha dicho hasta ahora, los lamentos insistentes de las conclavistas encuentran justificaciones precisas tanto en la situación histórica como en la dimensión literaria, sobre la base de las cuales resulta comprensible y justificable la historia puesta en escena y las reivindicaciones femeninas obtienen credibilidad.

3.3. Adrianella, o una "virtuosa" en el cónclave de las putas

Entre las damas que participan en el cónclave, toma la palabra –como ya se ha dicho- una tal Adrianella[13], para apoyar cálidamente la candidatura del cardenal Giulio Rospigliosi (Leti, 2004: 62), que, en efecto, saldrá vencedor del cónclave con el nombre de Clemente IX.

Adrianella es quizás la única de las que intervienen para censurar la "mezcla desproporcionada" que se ha creado, al poner juntas a putas y damas. Por tanto, critica "esta confusión de unir las damas y las putas sin tener distinción o diferencia de ningún tipo" (Leti, 2005: 74) puesto que, como ella misma afirma, "si es útil para estas otras señoritas, a mí no me sirve para nada, porque pierdo todo el trabajo y toda la diligencia que he usado en mi vida para ser considerada una dama, pues, si antes no me creían honesta, ahora no lo soy" (Leti, 2004: 75). Con su objeción, determinada por razones totalmente personales, Adrianella responde, así, a la Reina, la cual, con anterioridad, había sabiamente afirmado:

El estar así divididas, esto es, el querer ver en las coles flores de señoría y el no querer plegarse a contratar con las putas, es una opinión de poco fruto y de menos

comodidad […] tanto las damas como las putas van a la par sin ninguna distinción imaginable, que puta y dama quiere decir lo mismo; […] que si una dama quiere darse sus satisfacciones o una puta parecer una dama, se les permite libremente, sin tener que encontrar ademanes de burla o reproches con la ceja como hasta ahora se ha visto hacer en la ciudad (Leti, 2004: 67).

¿Quién es Adrianella? Su identidad es desconocida para la editora de la reciente edición del *Puttanismo*. Se trata, evidentemente, de un personaje de *status* más bien singular. En las frases siguientes, casi confesándose, Adrianella revela su excepcional belleza marchita y el rostro que, a diferencia de la delicadeza de su voz, estaba ajado, tanto que debía conceder –para conservar sus admiradores- favores sexuales inusitados para una verdadera dama. Se jacta de tener la casa siempre llena de notables de la Curia, a los que entretiene *también* con actuaciones musicales.

Del *Apparato critico* del testo (Leti, 2004: 201, 204, 205 y 209) se aprende que, en otros casos, en el lugar de *Adrianella*, los testimonios leen, en perfecta concordia, *Leonora*.

Ahora podemos eliminar las dudas: Adrianella es la hija de *Adriana* por antonomasia, Adriana Basile, la "virtuosa cantante", que llenó con su persona y con sus éxitos las crónicas (también galantes) entre los siglos XVI y XVII: quizás de mayor talento, con seguridad de mayor fama, que su hija Leonora Baroni, también "virtuosa" del grito.

Cuenta Danilo Romei:

> Nacida en Mantua en 1611, talento muy precoz en la exigente escuela materna, ya a los dieciséis años Leonora Baroni se exhibe con su madre y su hermana Caterina en un trío canoro-musical (las tres son valiosas instrumentistas además de apreciadísimas cantantes) que obtiene gran simpatía en todas las cortes italianas, con el nombre –precisamente- de la "Adrianelle". El trío se establece en Roma en 1633, donde hace música de cámara (en Roma a las mujeres les estaba prohibido mostrarse en escena). Es amada por Milton, que reside en roma en 1638-1639 y escribe para ella carmes latinos. El 27 de mayo de 1640 se casa con el adinerado Cesare Castellani (muerto en 1662). Con el avanzar de la edad alcanza pretensiones de gran dama, especialmente cuando su principal protector, Giulio Rospigliosi, es elegio papa. Muere en 1670 (Romei, 2004: 6).

Todo cuadra a la perfección. No cuadró sólo para Adrianella, cuya ambición y ansia de dominio, confesadas en el cónclave de las putas, jamás pudo satisfacer el breve pontificado de Clemente IX.

4. CONCLUSIONES

Se ha escrito mucho, en los tonos más disparatados, sobre Leti, pero, por encima de todo, se debe reconocer al autor una libertad de escritura que marca definitivamente el ocaso de la figura del literato de corte. Esta libertad, sobre todo, termina por poner en discusión la relación misma entre veracidad y descripción histórica. A este respecto, escribe el mismo Leti: "La libertad de la escritura es la verdadera madre de la historia: quien no se decide de una vez a ser libre, sólo podrá escribir con temor, lo que generalmente mantiene alejada a la libertad" (Leti, MDCLXXIX [c. 7*r*]).

La libertad, por tanto, es un estado existencial, una condición de vida esencial, de la que brota una auténtica disposición retórica. Así, la buena idea producida por la libertad inventiva, en el *Puttanismo*, termina por convertirse en el valor primero de la obra, que es exaltado por medio de la habilidad estilística y compositiva y con el instrumento del *deleitar*.

Leti se revela como un intelectual de pensamiento decididamente crítico ante cualquier control ideológico, hasta el punto de enseñar al lector, en sustancia, a no tener nunca "escrúpulos" que atenacen la reflexión hasta secar el juicio. El carácter absolutamente sin prejuicios de ésta así como de otras obras es, en definitiva, también un medio, una espuela para dar una patada a los escrúpulos.

Desde este punto de vista, Leti tiene mucho que enseñar, tanto al hombre común, como al intelectual de hoy. Al hombre común de esta época mediática y televisiva, enseña el deber de reflexionar siempre sobre todo, sin dejarse guiar por planteamientos simplistas; al intelectual de esta época le enseña que la provocación es un medio para excavar en profundidad en los problemas, una exhortación a mirar siempre el mundo desde puntos de vista diferentes, nunca un fin que perseguir para sorprender estérilmente y terminar en boca de todos o en las primeras páginas de las revistas.

Por medio de todo esto, Leti insinúa lo que no se puede mostrar abiertamente, con la intención de emancipar la reflexión y el juicio de su lector, cuya libertad trata siempre de preservar. Por tanto, a sus lectores, como también a nosotros, Leti dirige estas palabras: "Lee atento, porque las embajadas tienen sentidos recónditos, y vive feliz, sin escrúpulos". (Leti, 1663: 2)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV., *Grande dizionario della lingua italiana*, I-XXI, Torino, UTET, 1961-2002.

ACCETTO, T., *Rime*, Napoli, Eredi di Tarquinio Longo, 1621.

ABERTAZZI, A., "Gregorio Leti: spirito satirico", en *Parvenze e sembianze*, Bologna, Zanichelli, 1892.

ANONIMO, *Il conclave delle Donne nella pericolosa infermità di Papa Alessandro Settimo seguita il mese d'Agosto 1665* (BAP Barb. Lat. 4709).

BOGGIONE, V. y CASALEGNO, G., *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, Longanesi & C. ("I marmi", 170), 1996.

BUFACCHI, E., voce *Gregorio Leti*, en *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani.

GHELARDI, M., *La tragedia di Macbeth di William Shakespeare adattato da Thomas Middleton*, Noli (SV), Natrusso Communication, ottobre 2005.

GREGORY, T., *Il Libertinismo della prima metà del Seicento*, in *Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*, atti del Convegno di studi di Genova, 30 octubre-1 noviembre 1980, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 39-40.

LETI, G. (no firmado), *Editio princeps*, siglata P1, *Il puttanismo romano o vero Conclave generale delle puttane della Corte per l'elettione del nuovo pontefice*. En Colonia MDCLXVIII.

LETI, G., *Il puttanismo romano* (BUFACCHI, E., ed.), Roma, Salerno Editrice ("Faville", 28), septiembre 2004 (contiene también el *Dialogo tra Pasquino e Marforio*

sopra lo stesso soggetto del Puttanismo).
LETI, G., *L'ambasciata del gallo. Panegirico*, [Ginevra], tip. Giovanni Strudonio [Jean de Tournee], 1663.
LETI, G. (bajo el seudónimo de Giulio Capocorda), *L'Amore di Carlo Gonzaga e della contessa Margarita della Rovere*, Ragusa, Appresso Fabio Fabi, 1666.
LETI, G., *Le putanisme de Rome, ou Le Conclave General Des Putains de cette Cour, Pour l'Election d'un Nouveau Pontise*, en Colonia (pero en realidad Holanda), 1668, primera edición en lengua francesa, con comentarios de Melzi.
LETI, G., *Vita del catolico re Filippo il monarca delle Spagne*, Colini, Per Giovanni Antonio Choüet, MDCLXXIX.
PALLAVICINO, F., *La retorica delle puttane* (COCI, L., ed.), Parma, Guanda, 1992.
ROMEI, D., *Note al "Puttanismo Romano" di Gregorio Leti*, en: Base de Datos "Nuovo Rinascimento" [www.nuovorinascimento.org], en red el 14 enero 2005.
ROMEI, D., *Una "virtuosa" nel "Puttanismo Romano" di Gregorio Leti*, en Base de Datos "Nuovo Rinascimento" [www.nuovorinascimento.org], en red el 28 octubre 2004.
TOSCAN, J., *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVe –XVIIe siècles)*, Tesis presentada en la Universidad de Paris III el 23 junio 1978, Lille, Presses Universitaires, 1981, 4 tomos.
VERRECCHIA, A., reseña de la reciente edición del *Puttanismo*, publicada en *La stampa* el 19 febrero 2005 [ver reproducida en su totalidad en www.gayroma.it/22febbraio2005.asp].
Zavala, I. M., "Viaje a la cara oculta del Seiscientos", en *Nueva Revista de Filologia Hispanica*, XXXIII, 1984, pp. 73-87.

Notas

[1] De esta edición, de ahora en adelante, se cita.

[2] *Rarissima avis*, si se considera que no se publicaba nada de Gregorio Leti desde 1852.

[3] Se trata de una suerte que tocó, por distintos motivos, a muchos. Piénsese en poetas extraordinarios como Giorgio Baffo, Gian Battista Casti, Domenico Luigi Batacchi, Domenico Tempio, o en los "atenuantes" empleados al comentar textos como *Rosa fresca aulentissima* de Ciullo d'Alcamo.

[4] Fabio Chigi: Siena, 1599 – Roma, 1667.

[5] *Editio princeps*, siglata P1, *Il puttanismo romano o vero Conclave generale delle puttane della Corte per l'elettione del nuovo pontefice*. En Colonia MDCLXVIII.

[6] Ferrante Pallavicino fue uno de los representantes más tristemente famosos de esa libelística habitualmente reducida al ámbito de la literatura frívola y escandalosa. Se trata de una producción demasiado superficialmente liquidada como "menor", a la que se ha querido negar la precisa motivación ideológica –que, por el contrario, tenía- de denuncia de la política opresora de la Iglesia, del gran poder de los Jesuitas, de la iniquidad de instrumentos como la Inquisición y el Índice. Críticos como Giorgio Spini (primero) y Tullio Gregory (posteriormente) han evidenciado más veces la necesidad de volver a estudiar figuras como Pallavicino (cfr. GREGORY, *Il Libertinismo della prima metà del Seicento*, en *Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*, atti del Convegno di studi di Genova, 30 ottobre-1° novembre 1980, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pagg. 39-40).

[7] El manuscrito –que está tan cercano al *Puttanismo* que puede adscribirlo sin falta a la "prehistoria" del texto de Leti- tenemos la fortuna de conservarlo. Es *Il conclave delle Donne nella pericolosa infermità di Papa Alessandro Settimo seguita il mese d'Agosto 1665* (BAP Barb. Lat. 4709).

[8] Por tanto, si es cierta la fecha de la publicación, sigue siendo incierta, por el contrario, la de la composición del *Puttanismo*.

[9] Desde este punto de vista, tampoco falta una cierta dosis de sátira antinobiliaria.

[10] Además, cierto pensamiento libertino no estuvo exento de una despiadada misoginia. Piénsese en la despreciable identificación, efectuada por Pallavicino, de las mujeres con las "*letrinas y orinales expuestos a beneficio común de quien quiera liberase del exceso de semen*" (Pallavicino, F., *La retorica delle puttane*, a cura di L. Coci, Parma, Guanda, 1992, pag. 129).

[11] Piénsese en la *Lisitrata* de Aristófanes, hasta los *Ragionamenti* de Pietro Aretino.

[12] Alejandro VII se mostró particularmente severo respecto a las mujeres; empujado por su intransigente moralismo y por la reacción a la que él consideraba una excesiva benevolencia de Inocencio X en relación con Donna Olimpia, alejó de la corte pontificia a los miembros femeninos de la familia.

[13] Adrianella interviene a favor de Rospigliosi también en el *Dialogo* (*Ibidem*, pp. 150-151), pero la intervención resulta bastante menos significativa para la identificación del personaje.

GRIETAS EN EL TECHO DE CELULOIDE. DIRECTORAS DEL SIGLO XXI.

Ángeles Cruzado Rodríguez
Grupo de Investigación "Escritoras y Escrituras"
Universidad de Sevilla

Desde tiempos inmemoriales, la sociedad ha marcado una nítida línea de separación entre los dos espacios que corresponden, respectivamente, a hombres y mujeres. Mientras ellos han gozado siempre de libertad de movimientos en la esfera pública, nosotras hemos debido permanecer durante siglos encerradas entre las cuatro paredes del hogar, y sólo hace muy pocas décadas hemos empezado a atravesar el umbral que separa este microcosmos cerrado y doméstico, y a asomarnos al mundo real.

La incorporación de la mujer al mercado laboral ha sido en buena medida, al menos en principio, una extrapolación de sus roles domésticos al terreno profesional. Así, le ha sido más fácil acceder a trabajos como el de maestra, enfermera o secretaria, por ser considerados más afines a su supuesta naturaleza maternal y sumisa. Sin embargo, los que se suponen rasgos femeninos no lo son sino desde un punto de vista masculino. Ya en la Antigüedad, la filosofía y otros saberes de cuño falocéntrico han elaborado un discurso, impuesto como dominante, que relega a la mujer al silencio, con base en la "gran mentira" a la que se refiere Molly Haskell (1973, 1987: 1), la de su supuesta inferioridad. Así, si el hombre ha sido identificado tradicionalmente con la razón, la cultura y la actividad, a la mujer sólo le quedaba el polo opuesto, esto es, el lado de las emociones, la naturaleza en cuanto estado salvaje que hace falta domesticar, y la pasividad.

Esta hipotética esencia femenina es sólo una ficción; ha sido construida para mantener sometidas a las mujeres, las cuales tienen tan interiorizadas estas ideas, que acaban percibiéndolas como algo intrínseco a su propio ser. Para lograrlo, la cultura falocéntrica les 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. Permanecen, pues, excluidas del discurso, en los márgenes.

"Como sostiene Lola Luna (1996), la narración histórica ha sustituido las 'voces' de las mujeres que en algún momento fueron protagonistas o intervinieron en ella" (Arriaga Flórez, 2005: 10). 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 su objeto para el deleite de la mirada del hombre, desde sus inicios ha tratado de mantenerla alejada de los puestos de control, le ha negado la posibilidad de convertirse en sujeto y controlar la mirada. Su lugar ha estado siempre 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, más compatibles con sus responsabilidades domésticas.

Sin embargo, a pesar de las dificultades y trabas impuestas a la mujer, no siempre se ha conseguido dejarla al margen. A lo largo de la historia ha habido importantes figuras femeninas que, detrás de la cámara, han conseguido saltar todas las barreras y llegar más lejos que muchos de sus colegas varones. ¿De quién estamos hablando? Quizás a la mayoría ni les suenen nombres como los de Alice Guy, Lois Weber o Elvira Notari, aunque todo aquél que tenga unas mínimas nociones de Historia del Cine sabrá sin duda quién fue Georges Méliès. No pretendemos aquí entrar en valoraciones acerca de quién es mejor o peor director, sino simplemente llamar la atención sobre el hecho de que el discurso dominante no se ha conformado con cerrar las puertas a la subjetividad femenina, sino que también ha condenado al ostracismo a las pocas mujeres que han logrado hacer oír su voz, expulsándolas de las historias del cine oficiales o concediéndoles sólo unas mínimas líneas que no hacen justicia a sus méritos.

Precisamente una de las labores que se plantea la crítica feminista cuando empieza a acercarse al cine a partir de los años 70 es la de rescatar a esas figuras femeninas olvidadas o injustamente silenciadas, para dotar así a la historia del cine de una riqueza y pluralidad que tradicionalmente le han sido negadas.

Como ilustración a este punto, podemos referirnos a la crítica que hace Giulia Colaizzi de la obra de Andrew Sarris *The American Cinema*, publicada en 1968 y reeditada en 1977. En doce capítulos, el crítico y profesor trata de fijar un canon, de delimitar quiénes han sido mejores o peores directores en la historia del cine norteamericano. Solamente dos mujeres merecen, en su opinión, un lugar destacado: Ida Lupino y Mae West. A la primera la considera una 'rareza' y de la segunda le interesa resaltar principalmente sus medidas corporales, que "eran más impresionantes de este a oeste que de norte a sur". (Sarris: 249)

Las escasas líneas dedicadas a Ida Lupino destacan simplemente su vinculación con el sentimiento y su –en opinión de Sarris- escasa habilidad como directora. Para nada mencionan la casi decena de filmes que realizó entre 1949 y 1966, tras una brillante carrera como actriz de cine y de teatro, la creación de su propia productora –la 'Emerald Productions'- ni su acercamiento a temas tan controvertidos, en una época en que se potencia la natalidad y la vuelta de la mujer al hogar, como la violación –*Outrage*, 1950-, la maternidad en solitario –*Not wanted*, 1949- o la bigamia –*The bigamist*, 1954-.

Tras dar esas breves e imprecisas pinceladas sobre Ida Lupino, Sarris aúna en la misma sección a una veintena de directoras, de distintas épocas y culturas, cuyo único vínculo entre sí es el hecho de ser mujeres, algo que resulta más destacable a los ojos del crítico que las respectivas carreras profesionales de estas realizadoras.

Nombres como los de "Dorothy Arzner, Jacqueline Audry, Mrs. Sidney Drew, Lilian Ducey, Julia Crawford Ivers, Frances Marion, Vera McCord, Frances Nordstrom, Mrs. Wallace Reid, Lois Weber y Margery Wilson vienen a la mente como poco más que asistentas". (Sarris, cit. en Colaizzi, 1997: 43) Al menos a ellas se les reconoce un nombre, lo que no sucede a Yulia Solntseva, quien no pasa de ser "la viuda de Alexander Dovjenko".

A Vera Chytilova, Shirley Clarke, Juleen Compton, Joan Littlewood, Nadine Trintignant, Agnès Varda y Mai Zetterling las invisibiliza, al poner en duda su estatuto de 'autoras'. Todo esto lo condensa Sarris en unos pocos párrafos, en los que se concentra, para él, la aportación del género femenino a casi un siglo de historia del cine. El resto

del libro –prácticamente su totalidad- está dedicado a casi doscientos directores varones, algunos de los cuales, como Harlold Clurman o Christian Nyby, con poco más de un filme en su haber, merecen un apartado individual.

Lo más grave, quizás, es que obras como la de Sarris no son un caso aislado. En 1994, Bordwell y Thompson, en *Film Art*, califican de simple montadora a Dorothy Arzner, una mujer que entre los años 20 y 40 dirigió más de una veintena de largometrajes. Han tenido que ser teóricas feministas, como Judith Mayne o Kaja Silverman, las que empiecen a hacer justicia, rescatando a multitud de directoras de las garras del olvido. Sólo cuando esos nombres de mujeres ocupen el lugar que les corresponde en las historias oficiales del cine podremos tener una visión más plural del fenómeno de la creación cinematográfica. Además, ello servirá de estímulo a las nuevas realizadoras que, a pesar del clima de aparente igualdad que reina hoy en la sociedad, todavía tienen que superar muchas más trabas que los varones para lograr hacerse un hueco en una industria tradicionalmente masculina. Precisamente uno de los problemas de los que se quejan algunas directoras españolas actuales es la falta de autoestima, y un eficaz remedio podría estar en la visibilización y revalorización de la importante labor realizada por sus predecesoras.

A pesar de lo que se nos ha tratado de hacer creer durante décadas, nada tiene el trabajo de dirección cinematográfica que lo haga más adecuado para las mentes masculinas. Buena muestra de ello es el hecho de que la primera cinta de ficción fue realizada por la francesa Alice Guy en 1896, aunque las historias oficiales del cine siguen atribuyendo el mérito a Georges Méliès. Esta mujer singular, además de crear *La fée aux choux* (1896), dirigió más de 600 filmes. Empezó como secretaria de Gaumont y gracias a su tesón y a las horas robadas a su descanso llegó a dirigir su propia productora: primero fue la Cronophone, en Francia, con la que se embarcó en grandes producciones y llegó a rodar la primera película en color. Más tarde, ya en los Estados Unidos, fundó con su entonces marido, Herbert Blaché, la Solax Film Corporation, de la que salieron 325 filmes en tres años. La que hoy es considerada "primera directora absoluta de la historia" (Trivelli, 1998), destacó por su sensibilidad y maestría en su labor frente a los actores, y desarrolló de modo paralelo una importante carrera como escritora. En la obra de Sarris no merece ni siquiera una nota a pie de página.

Los años en que trabajó Alice Guy, que coinciden con el nacimiento del fenómeno cinematográfico, vieron la aparición de un buen número de pioneras que, a veces a la sombra de sus maridos o jefes, hicieron importantes contribuciones al séptimo arte, cuando los grandes estudios aún no habían extendido su monopolio sobre la incipiente industria. Estas directoras, además de librar una dura batalla contra las convenciones sociales de la época, tuvieron que luchar por el merecido reconocimiento de sus obras, la mayoría de las cuales no han podido conservarse y llegar a nuestros días.

En la época del mudo podemos destacar al menos a una veintena de realizadoras en el país norteamericano. De algunas de ellas conocemos un solo filme, como es el caso de Lillian Ducey, Marion Fairfax, Mabel Ferris, Victoria Forde, Winifred Dunn, Ruth Jennigns Bryan, Kathlyn William, Gene Gauntier, Beverly Griffith, Vera McCord o Lilian Gish, pero casi todas las mencionadas aquí desarrollaron una prolífica carrera como guionistas y escritoras, y la última de ellas fue una de las actrices más importantes de su época.

No hay que olvidar que en aquellos años tareas como las de guionista o montadora eran consideradas más propias del género femenino que la dirección de filmes. A principios de siglo la creación cinematográfica era una labor bastante rutinaria y artesanal, que implicaba escasa responsabilidad y jerarquía.

También como guionista destacó Francis Marion, que escribió más de cien películas y fue nominada en dos ocasiones al óscar al mejor guión. Consiguió, además, realizar tres filmes. Uno menos dirigió la también guionista y productora Julia Crawford Ivers, cinco Lilian Delger Powers, afamada productora independiente de cortometrajes, y Marguerite Bertsch, más o menos los mismos que Wallace Reid, más conocida como Dorothy Davenport.

Entre diez y veinte películas realizaron Grace Cunard, Cleo Madiso e Ida May Park. La primera trabajó casi siempre en colaboración con su marido, Francis Ford. La segunda, tras su etapa de actriz y directora en la Universal, dedicó el resto de su vida al teatro, y la tercera escribió además multitud de guiones para su esposo, Joseph de Grasse, con quien también co-dirigió en ocasiones. Algo más prolífica fue Ruth-Ann Baldwin, quien trabajó dentro de la industria y de forma independiente, y tiene el honor de ser la primera mujer directora de westerns.

Más de cincuenta películas realizó e interpretó Lucille McVey, casi todas junto a su marido Sidney Drew, pero sin duda la que brilla con más luz en la época del mudo es Lois Weber, "considerada en 1916 la cineasta mejor pagada del mundo". (Trivelli, 1998) Fue guionista, actriz, directora o productora en unas cuatrocientas películas y trató temas tan controvertidos como el racismo, la prostitución, el aborto o la explotación infantil. Su postura contra la hipocresía de la sociedad americana le causó problemas con la censura, por la introducción de desnudos en su filme *Hypocrites*.

No tan polémica, aunque igualmente productiva fue la carrera de Dorothy Arzner, que se inició en 1920 como mecanógrafa de guiones para la Paramount. Pronto empezó a escribir, montar y dirigir filmes, y se convirtió en una figura relevante con la llegada del sonoro, al ser prácticamente la única directora en activo en Hollywood. A diferencia de otras mujeres, Arzner optó por permanecer dentro del sistema dominante, aunque trató de subvertirlo en lo posible. Lo que caracteriza a sus filmes es la idea de que "la mujer... determina su propia identidad mediante la transgresión y el deseo en busca de una existencia independiente más allá y fuera del discurso masculino". (Johnston, 1975) En 1943, tras más de veinte filmes, dejó la dirección para centrarse en su faceta como productora.

En la vecina Canadá tenemos el ejemplo de Nell Shipman, quien desarrolló una fructífera carrera como escritora, actriz y directora. Fundó la productora Vitagraph y más tarde la Nell Shipman Productions, con las que realizó filmes de gran presupuesto que ensalzaban las figuras de heroínas valientes en escenarios de naturaleza salvaje. En *Back to God's country* (1919) desafió las normas del decoro al aparecer desnuda, algo hasta entonces reservado a las escenas de orgías.

También en la época del mudo, en el continente europeo hubo figuras femeninas que merece la pena destacar. En el país galo, además de la ya mencionada Alice Guy, desarrolló su carrera Germaine Dulac, considerada mejor cineasta francesa de todos los tiempos. Influida por el Surrealismo, optó por la búsqueda de nuevas formas de expresión, que pasaban por construir la narración desde el punto de vista del personaje

femenino. Fundó una productora, Delia Films, así como la revista *Cinéa* y varios cineclubes. Su compatriota Musidora (seudónimo de Jeanne Roques) también fue pionera en la dirección de cine, que compatibilizó con otras muchas facetas artísticas. Destaca por sus adaptaciones literarias. Cabe citar, por último, a Marie-Louise Iribe, cuya muerte prematura interrumpió una carrera que no pudo pasar de dos filmes.

En Alemania hubo varias pioneras, como Lotte Reiniger, cuya prolífica carrera en el cine de animación se extendió hasta los años sesenta, y la polémica Thea von Harbou, que escribió y actuó durante años para su marido, el director Fritz Lang, y en los treinta se lanzó a la realización, aunque su defensa del Tercer Reich la condenó al olvido. Algo similar sucedió a Leni Riefenstahl, aunque su gran maestría como realizadora ha terminado por concederle un lugar importante en la historia del cine, a pesar de su oscuro pasado de colaboración con Hítler, para quien realizó documentales propagandísticos de gran calidad, como *Olympiad* (1935), que fue premiado en Venecia. Tras su paso por la cárcel, marchó a África como fotógrafa y aventurera, y falleció en 2003, a los 101 años.

Otra figura importante en la incipiente industria cinematográfica fue la italiana Elvira Notari, precursora del Neorrealismo, que entre 1906 y 1930 realizó unos sesenta filmes y más de cien documentales. Fundó en 1915 la productora Dora Films, en la que puso a trabajar, bajo sus órdenes, a todos los miembros de su familia. Dio el salto al mercado estadounidense, en el que triunfó con sus filmes hechos por encargo de los inmigrantes italianos llegados a Norteamérica. En su obra son constantes las referencias a la feminidad.

La década de los diez vio nacer la carrera de dos pioneras suecas, Anna Hoffman-Uddgren y Pauline Brunius, con cuatro y cinco filmes respectivamente. Mientras tanto, en la Unión Soviética, Esther Shub, maestra de Dziga Vertov, dirigía el montaje de los Archivos de Cine de Moscú. Fue condenada al silencio por la represión estalinista. Olga Preobrazenskaya fue profesora de la Escuela de Cine de la capital moscovita, además de realizar once filmes, entre 1916 y 1941, ya en la época del sonoro. Su coetánea Elizaveta Svilova mantuvo a su marido, Dziga Vertov, cuando éste fue víctima de la censura de Stalin. Recibió un premio por el montaje de *Berlín* y su obra *Atrocidades fascistas* (1946) se usó como prueba en el proceso de Nürenberg.

En España sólo podemos citar a una pionera, Rosario Pi. Trabajó como guionista, productora –fundó la Star Films, junto a Emilio Gutiérrez y Pedro Ladrón- y directora, hasta que el estallido de la Guerra Civil la hizo exiliarse en Italia, de donde volvió para no ponerse nunca más detrás de una cámara.

La llegada del sonoro y el monopolio de los grandes estudios hollywoodienses dificultaron aún más el acceso de las mujeres a puestos de responsabilidad dentro de la industria cinematográfica. Se nota, pues, un descenso en el número de directoras que ejercieron entre los años 30 y 50, época en la que se promovió una vuelta de las mujeres al hogar, así como una defensa de la maternidad y la familia tradicional. No obstante, también en ese periodo hubo figuras importantes, que la crítica feminista ha sacado a la luz. En Estados Unidos, además de las ya mencionadas Ida Lupino y Dorothy Arzner, trabajó en los años treinta Mary Ellen Bute, quien se especializó en el campo de la animación, con el empleo de distintas técnicas que aunaban el dibujo, la música y otros lenguajes multimedia. Ya en los cincuenta dirigió sus tres filmes la prestigiosa

fotógrafa Ruth Orkin, quien saboreó las mieles del éxito con *El pequeño fugitivo* (1953), nominada al óscar al mejor argumento y premiada en Venecia.

Por último, no podemos dejar de mencionar a la polifacética Maya Deren, considerada la madre del *Underground* americano. Siempre desde el margen, trató de oponerse al cine dominante en todos los aspectos: en lo estético, en lo formal y en los modos de producción y distribución de sus filmes. Defendió ante todo su autonomía como directora, con un estilo perfecto, original y sorprendente. Fundó la Creative Film Foundation, para promover la realización de películas independientes, y plasmó los hallazgos de su experimentación fílmica en una serie de libros crítico-teóricos. También en una línea vanguardista *underground* se sitúa la canadiense Joyce Wieland, que desarrolló parte de su carrera en Nueva York, y realizó unos quince filmes a partir de 1958.

En los años cuarenta iniciaron su andadura las primeras cineastas latinoamericanas, como Gilda de Andreu y Carmen Santos en Brasil o Matilde Landeta en México. Exceptuando un único filme de la venezolana Margot Benacerraf en 1958, habrá que esperar hasta los años setenta para encontrar un número más o menos significativo de directoras en aquellos países.

En el viejo continente, antes de los sesenta, pocas son las presencias femeninas. Jacqueline Audry destaca por ser una de las pioneras en el país galo. Tras trabajar como actriz, script, guionista y ayudante de importantes directores, se lanzó a la realización en 1945, y trató de ofrecer en sus filmes una imagen poco convencional de la mujer. Sin embargo, sus casi veinte obras fueron condenadas al olvido. Mejor suerte ha tenido su compatriota Yannic Bellon, quien trabajó como montadora y más tarde tomó la cámara para realizar numerosos cortos, uno de ellos premiado en Venecia. Posteriormente, entre los años 50 y los 90, ha realizado una decena de largometrajes en los que, con gran éxito de crítica y público, hace una defensa de la causa femenina.

Podemos citar, por último, en los cincuenta, a dos precursoras de la 'Nouvelle Vague': Nicole Védrès, que subvierte el tipo de narración tradicional e introduce la entrevista como forma de acercamiento a los personajes, y Agnès Varda, que alcanzó la fama como fotógrafa y actriz antes de iniciarse en la vanguardia cinematográfica, con una exitosa carrera que la ha llevado a cosechar numerosos premios, entre ellos el León de Oro de Venecia por su obra *Sin techo ni ley* (1985).

En Alemania, aparte de los éxitos de Leni Riefenstahl, podemos citar a la austriaca Leontine Sagan, quien con sólo dos obras en los años 30, se convirtió en una figura de referencia dentro del cine dirigido por mujeres, por su tratamiento de temas como el amor lésbico.

Mientras tanto, en Gran Bretaña, Mary Field destacó en el campo de la producción televisiva y en la dirección de cine infantil. Las actrices Jacqueline Logan y Jessie Matthews realizaron, en 1932 y 1944 respectivamente, su único filme. Joy Batchelor inició en los 40 una exitosa carrera como productora y directora de filmes de animación y publicitarios. En los 50 empezaron su andadura como realizadoras Wendy Toye, bailarina y actriz, creadora de historias de intriga y fantasía, y Muriel Box, guionista de éxito y realizadora de más de diez filmes.

En los años 40 Dinamarca vio estrenarse las carreras de Grete Fische, Bodil Ipsen y Astrid Henning-Jensen; esta última, co-directora de un buen número de largometrajes

junto a su marido, recibió una nominación al Óscar a la mejor película extranjera por su cinta *Paw* (1960).

La polaca Wanda Jakubowska, co-fundadora en 1929 de la Sociedad de los Amigos del Cine de Arte, dirigió más de una decena de largos a partir de 1939, entre ellos *La última etapa*, primera película de ficción sobre Auschwitz y primera cinta polaca de gran distribución en el extranjero. También en su país debutó Marie Epstein en los 30.

Por último, destaquemos la figura de la soviética Julia Solntseva, cuya individualidad queda disuelta por Sarris en la de su difunto esposo. Si bien es cierto que co-dirigió varios filmes con Alexander Dovjenko, continuó su carrera en solitario a la muerte de éste, y cuenta en total con más de diez largometrajes.

En España, tras la retirada de Rosario Pi, tendremos que esperar al debut de Ana Mariscal para volver a ver a una mujer tras la cámara. Esta laureada actriz de teatro y cine se inició en la dirección con el corto *La misa en Compostela* (1946), y desde 1952 compaginó su labor como profesora, escritora y productora con la realización de cine. Su filmografía la componen un total de diez largometrajes, con especial preferencia por los temas españoles. Margarita Aleixandre, famosa por su trabajo como actriz a las órdenes de reconocidos realizadores de la época, co-dirige un documental y dos largos de ficción con Rafael Torrecilla.

Los años 60, y sobre todo los 70, marcan un punto de inflexión en cuanto al número de mujeres en puestos de responsabilidad dentro de la industria cinematográfica. Atrás ha quedado el férreo control del sistema de estudios de Hollywood; el auge del movimiento feminista así como las nuevas tecnologías que permiten abaratar costes y reducir equipos favorecen la producción de cine independiente y el acceso de la mujer a puestos de dirección.

Shirley Clarke, Marjorie Keller y Ann Todd son algunas de las que, en los 60, optan por realizar un cine alternativo, fuera de los circuitos dominantes de Hollywood. La primera, bailarina de profesión, se inició en los cincuenta con una serie de cortometrajes sobre el mundo de la danza. Fue co-fundadora de la Film-Makers Cooperative, distribuidora de cine independiente en todo el mundo. Realizó documentales como *Skyscraper* (1959) y *A scary time* (1960), por los que obtuvo sendos premios en Venecia y una nominación al Óscar. Su primer largo, *The Connection* (1960), consiguió el Premio de la Crítica en Cannes. Ésta es una de las cineastas a las que Andrew Sarris invisibiliza, al poner en duda su estatuto como autoras.

Marjorie Keller también deja de lado la comercialidad y opta por un tipo de filmes más personales y con menos recursos, que compagina con su labor como docente universitaria. Ann Todd, más conocida como actriz, elige igualmente el género documental, uno de los preferidos por esta nueva ola de realizadoras que tratan de subvertir los esquemas narrativos tradicionales. En la misma década realiza sus dos incursiones tras la cámara Juleen Compton.

En este recorrido por los márgenes del cine norteamericano encontramos, en los 70, a Laurie Anderson, quien combina vídeo, multimedia y música, mezcla personajes reales y de animación, en su búsqueda de nuevas formas artísticas. También del vídeo y la televisión parte Maxi Cohen, quien triunfó en varios festivales con *Seven Women, Seven Sins* (1986), co-dirigida con varias realizadoras europeas.

Otra directora que se adentra por nuevos derroteros es Su Friedrich; crítica, profesora y autora de varios cortos, ha recibido numerosos galardones internacionales. En su filmografía destaca especialmente la película *Sink or Swim* (1990), "en la que utiliza el medio acuático para contar en veintiséis historias cortas las relaciones que ha mantenido con su padre a lo largo de su vida". (Merino, 1999: 54)

Barbara Kopple cuenta con una extensa lista de trabajos en vídeo para televisión y documentales, dos de ellos –*Harlan County USA* (1997) y *American Dream* (1991)- premiados con el Óscar al mejor documental. Usa la cámara como instrumento para transmitir sus investigaciones, siempre críticas e innovadoras.

Igualmente rompedoras se muestran la escritora Susan Sonntag y la teórica de cine feminista Yvonne Rainer, quien une música, imagen y textos para crear filmes que tratan de desmantelar la narratividad del cine clásico y destruir la fetichización del cuerpo femenino. En esa misma década hacen sus incursiones tras la cámara conocidas actrices como Jane Fonda, con un filme colectivo contra la guerra de Vietnam, Dyan Cannon, esposa de Cary Grant, Barbara Loden, que con su filme *Wanda* (1971) se opone a las convenciones de Hollywood, o Shirley McLaine. La que no destaca precisamente por su transgresión es Elaine May, nominada al Óscar como guionista, que realiza varias comedias y filmes policíacos, siempre dentro del sistema comercial de Hollywood, y no obtiene, además, una excesiva aceptación en taquilla.

En la vecina Canadá también surgen en estos años nuevas cineastas, como: Anne-Claire Poirier, procedente de la televisión, que realiza ocho filmes desde 1967; Paule Baillargeon, guionista y actriz, muy premiada por *Sonia* (1986) y *Le sexe des étoiles* (1993), que aborda la historia de un transexual que lucha por reconquistar el amor de su hija; Micheline Lanclôt, que regresa a su país tras una decepcionante experiencia en Hollywood; y Gail Singer, con una extensa filmografía a sus espaldas, centrada sobre todo en temas sociales. Otra cineasta que desarrolla su carrera en el país norteamericano es la rumana Cristiana Nicolae, con casi una decena de largometrajes.

Los 70 también llevan nuevas presencias femeninas al cine latinoamericano. En Argentina destaca la polifacética María Luisa Bemberg, actriz, productora, guionista y directora premiada y reconocida internacionalmente; la preocupación feminista que muestra en sus filmes la impulsó a crear las muestras de cine de mujeres en su país. Su compatriota Eva Landeck se especializó en llevar a la pantalla la realidad social de la capital bonaerense. La brasileña Ana Carolina Teixeira realizó numerosos cortos y documentales, género en el que también se iniciaron María Do Rosario Nascimento y Teresa Trautman.

En Venezuela empezó su carrera María Luisa Carbonell, y en Colombia Camila Loboguerrero, autora de varios cortos y una decena de largometrajes, entre los que destaca *María Cano* (1990), basado en la vida de una luchadora social y poeta colombiana. La mexicana María Fernández dio sus primeros pasos como realizadora con el corto *Azul* (1966), tras el que dirigió varios largos y un documental sobre Frida Kahlo. La situación política de su Chile natal llevó a Angelina Vázquez al exilio, primero en Finlandia y más tarde en España, países en los que rodó un buen número de documentales, vídeos y un par de largometrajes. En su obra no faltan referencias a su condición de exiliada y a las circunstancias que la provocaron. Con un sólo largo, *De cierta manera* (1974), Sara Gómez se convirtió en la primera directora cubana y obtuvo una gran repercusión

internacional, al adoptar una posición crítica ante la revolución de su país.

En esta misma década toman la cámara las australianas Gillian Armstrong y Coffey Essie. La primera, que empezó con cortos y documentales, se lanzó internacionalmente con *Mrs. Stoffel* (1986) y ha realizado algunas incursiones en la industria hollywoodiense, como *Mujercitas* (1994). La segunda prefirió centrarse en la defensa de las tradiciones aborígenes.

Francia sigue siendo uno de los países europeos con mayor presencia femenina tras la cámara. En los 60 debutan Nadine Trintignant, antes actriz y montadora, que destaca por su gran sensibilidad en filmes como *Ça n'arrive qu'aux autres* (1971) y Nelly Kaplan, premiada en Venecia por su documental *La mirada de Picasso* y atrevida defensora de las ideas feministas. En la década siguiente se estrenan unas quince realizadoras. Algunas, como Catherine Breillat y Marguerite Duras, llegan desde el terreno de la literatura y adaptan al cine sus propias obras. Esta última demuestra un gran talento y sensibilidad, es precursora del feminismo francés y de la Nouvelle Vague, y trata de oponerse al modo en que Hollywood construye espectadoras masoquistas; a tal efecto propone nuevos modelos idealizados de mujeres fuertes y bellas.

La actitud feminista será también propia de otras directoras, como Diane Kurys, merecedora del Premio Louis Delluc y nominada a un Óscar en 1983 por *Entre nosotras.* En sus filmes la mujer adopta un rol poco convencional, caracterizado por la libertad y el respeto. La esposa y musa de Godard, Anna Karina, dirigió en 1973 *Vivre ensemble*, película claramente feminista. Anne-Marie Miéville, también colaboradora de Godard, se interesará particularmente por los temas femeninos en su única cinta en solitario, *Mon cher sujet* (1986). La afamada actriz Jeanne Moreau se atrevió a tomar la cámara en dos ocasiones: en 1976 dirigió *Lumière*, con tintes autobiográficos, y dos años más tarde *L'adolescente*.

Christine Pascal dio muestras de un gran talento en obras como *La garce* (1984), aunque no ha sido justamente valorada. Sin duda, una de las más conocidas internacionalmente es Coline Serreau, actriz, escritora y directora de cine y teatro. Realiza sobre todo comedias, en las que hace gala de un gran sentido del humor; recibió el Premio Georges Sadoul por *Pourquoi pas?* (1997), así como dos César y una nominación al Óscar por *Tres solteros y un biberón* (1985), más tarde versionada por Hollywood. Mencionaremos sólo a dos cineastas más de este periodo: Babette Mangolte, por su arriesgada búsqueda de nuevas formas de expresión, y Danièle Huillet, por la carrera desarrollada en Alemania junto a su pareja, Jean-Marie Straub, al margen de los circuitos comerciales, con trabajos siempre innovadores y a la vez inaccesibles.

El país germano vio asomarse a sus pantallas los filmes de Ula Stöckl y Clauda Von Alemann en los 60. La primera, dentro del llamado 'Nuevo Cine Alemán', ha dirigido varios cortos y casi una veintena de largos. La segunda, integrante del movimiento denominado 'Pequeño Milagro del Cine Alemán Dirigido por Mujeres', emplea el género documental para mostrar y denunciar la realidad de la vida de las mujeres en distintos contextos. Al mismo colectivo, surgido de la revista *Frauen und Film*, pertenece Ulrike Ottinger, entre cuyas obras destaca especialmente, por su calidad, *Madame X-eine absolute Herrscherin* (1977).

Ya en los setenta, Rosa Von Praunheim adquirió con sus cortos cierta notoriedad por su defensa de la homosexualidad. La obra de Iris Gusner cobra especial relevancia

por su retrato de las condiciones sociales y laborales de la mujer en la Alemania del Este, aunque permanece hoy olvidada. Rebecca Horn introduce el arte dentro del cine. Sin embargo, en los 70 brilla con luz propia un grupo de realizadoras que destacan tanto por su calidad como por su atención a los temas femeninos. Podemos citar, en primer lugar, a Helke Sander, fundadora de "The Action Council for the Liberation of Women", editora de la revista *Frauen und Film* y realizadora de numerosos cortos, trabajos para televisión y largometrajes.

Helma Sanders-Brahms muestra en sus obras "algunos aspectos de la realidad que normalmente son excluidos de las versiones 'oficiales': la maternidad y la atención infantil, el miedo al estupro, la reacción a menudo corpórea de las mujeres a las violencias psíquica y psicológicas". (Trivelli, 1998) Margarethe Von Trotta, galardonada con el León de Oro en Venecia por *Las hermanas alemanas* (1981), se centra en las relaciones entre mujeres, siempre en relación con el contexto socio-político. Jutta Brückner hace hincapié en la situación de la mujer en las distintas épocas de la historia de su país. Por último, Marianne Lüdcke se inserta también en la corriente del feminismo que nace en los años 70. En la misma época debutan en Suiza Patricia Moraz, cuya carrera se vio pronto frustrada, y Cristina Perincioli, con largometrajes como *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen* (1978), sobre la problemática de las mujeres maltratadas por sus maridos.

El cine italiano de los años 60-70 cuenta con dos presencias importantísimas, dos importantes defensoras de lo femenino: Liliana Cavani, además de un buen número de documentales de tema político y de denuncia, cuenta con una docena de filmes entre los que destaca el atrevido *Portero de noche* (1973). Lina Wertmuller se interesa igualmente por lo político y lo social. Su extensa filmografía le ha valido el reconocimiento internacional. *Mimi metallurgico ferito nell´onore* (1972) ganó en Cannes y *Sette Belezze* (1975) le valió tres nominaciones al Óscar así como un contrato con la Warner para realizar cuatro películas.

En Gran Bretaña, Kim Longinotto se interesa especialmente por la situación de la mujer en culturas ancestrales, como es el caso de la musulmana en *Hidden faces* (1990). La teórica feminista Laura Mulvey realiza un par de incursiones en la realización, con *Penthesilea* (1974) y *Riddles of the Sphinx* (1976), ambas co-dirigidas con Peter Wollen. Éstas tratan de romper todas las convenciones y destruir el placer visual propio del cine dominante.

Hay otras cineastas europeas que debutan en esta época. La belga Chantal Ackerman, tras varios cortos y algunas incursiones en el cine independiente norteamericano, realiza casi una veintena de filmes en los que muestra una gran preocupación por el lenguaje cinematográfico. Con *Les rendez-vous d'Anna* recibe premios en todo el mundo. Se mantiene siempre fuera de los circuitos comerciales, hasta que con *Romance en Nueva York* (1996), dirigida al gran público, exhibe la misma maestría que en sus obras marginales. La holandesa Digna Sinke se interesa especialmente por la recreación de tiempos pasados en sus filmes. Solveig Norlund, portuguesa de origen escandinavo, inicia en 1975 una filmografía intimista, llena de sensibilidad. La austriaca Valie Export se inserta en una corriente de cine experimental, con especial atención a la mujer. Su compatriota Elfie Mikesch se lanza a la dirección en 1978, tras una exitosa carrera como fotógrafa.

La Unión Soviética asiste a partir de los 60 al debut de la denominada 'Segunda Generación de Cineastas Rusas', como Lana Gogoberidze, Dinara Asanova, Kira Muratova o Larisa Shepitko. La primera, premiada en distintos festivales, alcanza una importante proyección internacional. La segunda, desconocida en occidente, trata principalmente temas sociales. Lo mismo sucede a Muratova, a pesar de haber cosechado premios internacionales como el Oso de Oro en Berlín. Shepitko, a diferencia de las anteriores, vio exhibirse sus filmes en Europa más que en su propio país. También cuenta con un Oso de Oro entre sus trofeos. Podemos citar, por último, dentro de esta generación, a Aida Manasarova, cuyos filmes se caracterizan por su valor documental, y Nana Djordjadze, que refleja en sus obras la realidad georgiana del momento.

Otros países de Europa del Este también ven surgir en estos años una ola de nuevas realizadoras. En Checoslovaquia debutan: Drahomira Vihanova, muy limitada por la censura, Vera Neubauer, que se especializa en la animación, y Vera Chytilova, representante del 'Nuevo Cine Checoslovaco', cineasta personal y arriesgada, transgresora de los cánones clásicos. Judith Elek y Márta Mészáros son pioneras en el cine húngaro. Esta última destaca por su gran sensibilidad en su acercamiento a la intimidad femenina y goza del reconocimiento internacional, con filmes premiados en Berlín, Cannes y San Sebastián. También muy galardonada es la polaca Agnieszka Holland, dos veces nominada al Óscar. La censura la obliga a trasladarse a Francia, donde filmes como *Complot* (1988) y *Europa, Europa* (1990) no están exentos de polémica. Otra compatriota suya que realiza su carrera en el extranjero es Marceline Loridan, que co-dirige todos sus filmes con el holandés Joris Ivens. La rumana Mircea Veroiu se especializa en el campo del documental.

El panorama europeo de la época lo completan unas cuantas cineastas nórdicas. Las actrices Ingrid Thulin y Maï Zetterling se colocan tras la cámara en Suecia. Esta última dirige la mayoría de sus obras, documentales y de ficción, en Gran Bretaña. En la vecina Noruega hacen lo propio Anja Breien y Vibeke Lokkeberg, muy interesadas ambas por la situación de la mujer. Por último, Kristen Stenbaek debuta en Dinamarca.

Es también a partir de los 60-70 cuando surgen las primeras cineastas asiáticas y africanas. La pakistaní Allison Vere, tras sus estudios en Londres, se especializa en la animación y el diseño de decorados. En Sri Lanka, Sumitra Peries adapta varias obras literarias y se interesa especialmente por dar cuenta en sus filmes de la situación de las mujeres en su país. Sachiko Hidari realiza una única incursión en el cine japonés en 1977 y Ann Hui inicia su carrera en Hong Kong, aunque empezará a ser conocida a raíz de *Touben Nuhai / Boat People* (1982).

En el continente africano, en la década de los 70, dirigen la argelina Assia Djebar y la senegalesa Safi Faye, quien con los pocos medios de que dispone, muestra las difíciles condiciones de vida de las mujeres en su tierra. Noémia Delgado dejó su Angola natal para trasladarse a Portugal, donde colabora en la fundación del Centro Portugués de Cinema.

En cuanto a España, tres nuevas figuras femeninas irrumpen en esa década: la cordobesa Josefina Molina se convierte en la primera mujer diplomada por la Escuela Oficial de Cinematografía. Fundadora del Teatro Medea, recibe varios premios internacionales por sus trabajos en televisión, y en 1973 realiza el primero de sus filmes, entre los que destaca *Función de noche* (1981). Cecilia Bartolomé, tras dirigir varios

cortos en los 60 y ver sus proyectos de realización frustrados por la censura, estrena su primer largo, *Vámonos Bárbara*, en 1977. A éste seguirán otros dos, ya en los ochenta, en colaboración con J. J. Bartolomé, y uno más en 1996.

Pilar Miró es sin duda la más conocida y prolífica de nuestras cineastas. También puede considerarse pionera, pues fue la primera mujer realizadora de televisión en España. En 1982 se convirtió en Directora General de Cinematografía y durante su mandato apoyó al cine español con el decreto que lleva su nombre. Cuatro años más tarde estrenó el cargo de Directora General de TVE, del que dimitió en 1989. A su extensa carrera en televisión hay que sumar casi una decena de películas para la gran pantalla, con especial preferencia por las adaptaciones literarias, como *La petición* (1976), *Beltenebros* (1991) o *El perro del hortelano* (1996).

En las últimas décadas del siglo veinte muchas de las cineastas citadas siguen en activo y se aprecia un notable aumento de la presencia femenina tras la cámara, sobre todo a este lado del Atlántico. En Estados Unidos las nuevas realizadoras que inician su carrera en los años 80 superan la veintena. De entre ellas sólo unas pocas se integran dentro de la industria comercial, como Martha Coolidge, que se inició en el cine independiente, realizó varios trabajos para televisión y ganó un Óscar al mejor documental, antes de dar el salto a producciones protagonizadas por estrellas de Hollywood, como *El precio de la ambición* (1991) o *Angie* (1994). Ronda Haines fue premiada con un Emmy por un reportaje para televisión sobre el incesto y nominada al Óscar por *Hijos de un dios menor* (1986). Amy Heckerling dirigió filmes comerciales sin mucha profundidad, aunque algunos, como *Mira quién habla* (1989), fueron muy respaldados por la taquilla. Penélope Spheeris es autora de comedias banales basadas en series televisivas, como *Rústicos en Dinerolandia* (1993). Penny Marshall es especialista en comedias, entre las que destaca la exitosa *Big* (1988), y fue nominada al Óscar por *Despertares* (1990). Susan Seidelman dejó el cine independiente para hallar el éxito en la industria con *Buscando a Susan desesperadamente* (1984). La genial Barbra Streisand ha sido muy laureada como cantante –en Broadway y en los Grammys-, como actriz –ganó el Óscar por *Funny Girl* (1968) y por la canción "Ha nacido una estrella"- y como directora. Posee su propia productora, Barwood Films, y destaca por ofrecer en sus filmes puntos de vista siempre nuevos e interesantes. *Yentl* (1983) cuenta la historia de una joven judía que tiene que vestirse como un hombre para poder estudiar.

Por su reivindicación de la identidad femenina se distinguen Lisa Gottlieb's, Mary Neema Barnett –co-fundadora de la primera compañía de cine independiente de mujeres afroamericanas-, Joyce Chopra o Claudia Weill –directora marcadamente feminista-. Otras realizadoras, que se mueven también en circuitos independientes, por lo que no cuentan con demasiados títulos en sus filmografías, son: Maggie Greenwald –premiada por *The Kill-Off* (1989)-, Pola Rapaport, Nancy Savoca o Greta Schiller –también muy galardonada, sobre todo por sus documentales-. Estas mujeres han visto reconocida su calidad con distintos premios, aunque para mantener su independencia tienen que permanecer en los márgenes del sistema, lo que dificulta la financiación de sus obras. Arropadas por sus maridos o maestros inician su carrera Sandra Locke –musa de Clint Eastwood- y Amy Jones –colaboradora de Martin Scorsese-.

Las últimas en subirse al carro de Hollywood han sido, entre otras: Nora Ephron, dos veces nominada al Óscar como guionista, especializada en comedias sentimentales

como la exitosa *Algo para recordar* (1993); la doblemente oscarizada actriz Jodie Foster; Betty Kaplan, más conocida por sus numerosos trabajos teatrales y televisivos; Mimi Leder, con dos filmes de acción como *El Pacificador* (1997) y *Deep Impact* (1998); Betty Thomas, quien tras alcanzar el éxito como actriz en televisión, destaca sobre todo por comedias al más puro estilo comercial, como *Dr. Doolittle* (1998).

En los márgenes del sistema vuelve a situarse un grupo de realizadoras, con pocos títulos cada una, aunque merecedoras de numerosos premios en distintos festivales internacionales, sobre todo en los dedicados al cine independiente. Es el caso de Allison Anders, Stepanie Black, Julie Dash, Tamra Davis, Lisa Krueger, Nancy Meckler, Angela Pope o Rose Troche.

En Canadá debutan en los 80 Anne Wheeler, que desempeña todo tipo de funciones tras la cámara, y otra dos realizadoras muy defensoras de lo femenino: Cynthia Scott, vinculada al movimiento feminista, muy premiada por *The Company of Strangers* (1990), y Patricia Rozema, merecedora de varios galardones, entre ellos el concedido a la mejor película en el Festival Internacional de Mujeres por *Cuando cae la noche* (1994). En los 90 se les suman: Mary Harron, autora de numerosos trabajos en televisión y de filmes tan controvertidos como *American Psycho* (1999); Jacky Burroughs y Manon Briand, premiada en el Festival de Mujeres de Madrid por *Les sauf-conduits* (1991), que promueve el cine independiente con su productora Les Films de L'autre.

El siglo veinte también se despide con la presencia de nuevas realizadoras en Latinoamérica. En Perú irrumpen Nora de Izcue, Martha Luna y María Barea, con un solo filme cada una. La primera cuenta además con un buen número de cortos y documentales centrados en la Amazonia peruana. La segunda se vio inmersa en un proceso judicial por el sabotaje de las salas de cine a su largo *Chabuca Granda... confidencias* (1990). Mercedes Frutos, en 1987, inicia en Argentina una serie de filmes en los que defiende sus ideas sindicalistas. Algo más extensa es la filmografía de Jeanine Meerapfel, realizada entre el país andino y Alemania. Lourdes Portillo trabaja tanto en televisión como en cine. Recurre con frecuencia al documental, como en el demoledor *Las madres de la Plaza de Mayo* (1985), que co-dirige con su compatriota Susana Velarde. Es éste un género también apreciado por Claudia Nye, cuyas obras están marcadas por tintes políticos.

En Chile nos encontramos con Tatiana Gaviola, Valeria Sarmiento y Patricia Mora. La segunda realiza la mayoría de sus obras en Francia, adonde llega huyendo de la dictadura. Destaca por su defensa de la mujer latinoamericana. La tercera centra su único filme, *Nube de lluvia* (1990), en la vida de las mujeres aymaras, indígenas de su país. Cuatro son las directoras mexicanas que debutan en las últimas décadas del siglo veinte: Dana Rotberg, Guita Schyfter, con una decena de películas, Marise Sistach y María Novaro, que con su largo *Danzón* (1991) cosechó un notable éxito de crítica y público. El panorama del cine latinoamericano más reciente dirigido por mujeres se completa con dos venezolanas –Josefina Torres, premiada en Cannes por *Oriana* (1985), con una incursión en el cine norteamericano (*Woman on top*, 1999), y Marilda Vera-, una brasileña –Adélina Sampaio- y una colombiana –Camila Motta-.

Entre los nuevos valores del cine australiano podemos citar a las siguientes realizadoras: Melanie Read, que realiza su producción en Nueva Zelanda, Shirley Barrett, premiada por sus cortos y documentales, Enma-Kate Croghan, que se mueve

en circuitos independientes, Tracey Moffatt, que lleva el teatro al cine, y Jocelyn Moorehouse, quien tras su lanzamiento mundial en Cannes realizo en 'chick-flick' *Donde reside el amor* (1995), plagado de estrellas norteamericanas.

Mientras tanto, en Nueva Zelanda encontramos a Gaylene Preston, primera cineasta independiente de su país, y Jane Campion, que en 1989 inicia una carrera jalonada de éxitos y reconocimientos en todo el mundo. *El piano* (1993) supuso su consagración y la convirtió en la segunda mujer nominada al Óscar como directora, tras Lina Wertmuller en 1976. En sus filmes, construidos desde una óptica femenina, muestra una gran sensibilidad.

En Europa son igualmente fructíferas estas dos décadas en lo que a la presencia femenina tras la cámara se refiere. En Italia se estrenan como realizadoras las hermanas Francesca y Cristina Comencini, ambas premiadas en distintos festivales -esta última muestra especial preferencia por las historias protagonizadas por personajes femeninos; Francesca Archibugi, nominada al Óscar por *Il grande cocomero* (1993), Emanuela Piovano; Simona Izzo, ganadora de un Oso de Oro en Berlín con *Ultra* (1991); Silvana Abbrescia, vinculada al feminismo.

Francia sigue siendo uno de los países con mayor número de realizadoras. Josiane Balasco dirigió su primer filme en 1984, aunque la consagración internacional le llegó con *Felpudo maldito* (1994), candidata al Óscar y al César y ganadora de un Globo de Oro. Juliet Berto, Claire Devers, Pascale Ferran y Brigitte Rouan han visto reconocidos sus méritos en Cannes y Martine Dugowson ha triunfado, entre otros, en el Festival de Cine de Mujeres de Madrid. Aline Issermann y Patricia Bardon destacan por su reivindicación del papel de la mujer en la sociedad y en el arte. Hay también un buen número de actrices que, aún con pocos filmes –algunas con uno solo- realizan incursiones en el campo de la dirección. Es el caso de Arielle Dombaste, Marie-France Pisier, Valérie Stroh o Virginia Thévenet entre otras. Marion Vernoux presta especial atención al tema de las relaciones de pareja en películas como *Personne ne m'aime* (1992) y Yolande Zauberman prefiere los documentales con trasfondo social.

En Alemania sobresalen tres realizadoras: Doris Dörrie dirige una decena de largometrajes, en los que une a su mirada feminista un toque de ironía y humor. Tras el gran éxito de *Hombres, hombres* (1985), probó suerte en el cine estadounidense, aunque la experiencia no resultó muy positiva. Monika Treut, con cinco filmes, muestra el deseo femenino desde un punto de vista nuevo. En *Die Jungfrauenmaschine* (1988) desvela nuevas facetas del lesbianismo. Katja von Garnier ha alcanzado un éxito rotundo con su primer filme, *Abgeschminft! Abeschminkt* (1993), que le hizo ganar numerosos premios en todo el mundo, entre ellos un Óscar. Es autora además de varios documentales, realizados en Alemania y EEUU.

Merece la pena nombrar también a Margit Czenki, por su labor activista en favor de la mujer y de otras causas; a Hermine Huntgeburth, que trata temas controvertidos y huye de los tópicos –dos de sus filmes han sido premiados en San Sebastián-; a Helke Misselwitz, autora de diversos cortos, documentales y trabajos para televisión; a Karola Hattop, autora de más de diez largos, y a las documentalistas Helga Reidemester y Viola Stephan.

La austriaca Maria Knilli compagina la realización de largometrajes con la de cortos y programas de televisión. Su filme *Liebe Lieber Karl* (1985) fue muy premiado. La

suiza Léa Pool desarrolla su carrera en Canadá. Cuenta con diversos cortos y un número considerable de largos, entre los que destaca *Montréal vu par* (1992), presentado en San Sebastián. Huka Schmid, autora de una amplia filmografía, se mueve en circuitos independientes. También al margen se sitúan Gertrud Pinkus, cineasta comprometida, y Tania Stöcklin, que defiende su estatuto de autora, aun a riesgo de no lograr subvenciones. Sabine Boss, por último, es integrante de la compañía de producción Djoint Venture, creada con la finalidad de apoyar a las mujeres directoras, que se inserta en el conocido como "cinéma des copines", caracterizado por el empleo de métodos innovadores de producción para fomentar el cine dirigido por mujeres.

A partir de los ochenta, Gran Bretaña asiste al debut de un buen número de realizadoras. Lezli-An Barret es una de las fundadoras de la Women's Film and TV Network, que nace con el afán de reivindicar la participación de la mujer en estos campos artísticos. Es premiada en el Festival Internacional de Films Femmes de Créteil por *Business as Usual* (1987). Maureen Blackwood muestra un interés especial por el tema de las mujeres de color. En una línea de defensa de sus congéneres se sitúa también Claire Hunt, quien realiza todos sus filmes en colaboración con Kim Longinotto. Entre ellos destaca *Hidden Faces* (1990), "un alegato contra las aberraciones a las que se ven sometidas las mujeres dentro de la cultura musulmana" (Merino, 1999: 71), que cosechó numerosos premios internacionales. Otras directoras que han saboreado las mieles del éxito en distintos festivales son: Hetty McDonald, que con *Beautiful Thing* (1996) se convirtió en la realizadora más joven de su país; Sally Potter, procedente del mundo de la danza, autora de trabajos para la televisión y documentales, así como del exitoso corto *Thriller* (1979), sobre *La Bohème* de Puccini, y del filme *Orlando* (1993), muy laureado en todo el mundo; Christine Edzard, especialista en adaptaciones teatrales, nominada al Óscar por el guión de *Little Dorrit* (1987); Joy Chamberlain, cuyo *Nocturno* (1990), de temática lesbiana, ganó en el Festival de Nueva York, y Antonia Bird, directora de teatro, con una reconocida carrera en televisión, que tras la controvertida *Priest* (1994), sobre un cura con inclinaciones homosexuales, realiza una incursión en el cine comercial norteamericano (*Mad Love*, 1995), para volver más tarde a las temáticas sociales y de denuncia.

En Holanda brilla con luz propia Marleen Gorris, con cinco largometrajes que le han valido para cosechar una larga lista de premios en festivales de todo el mundo, entre los que destaca el Óscar por *Antonia's Life* (1995), película que la lanzó internacionalmente. Posee una gran sensibilidad y un especial talento para representar el mundo femenino, aunque sin caer en la propaganda feminista. Es una gran defensora de la mujer, y construye personajes femeninos inconformistas y autónomos. La preocupación por el mundo de la mujer también es propia de Mady Saks, autora de *Women of the World* (1980), documental acerca de la Segunda Conferencia de la ONU sobre la mujer. Su segundo largo, *Iris* (1987), fue merecedor de numerosos premios.

Annette Apon destaca sobre todo por sus cortos y documentales. Fourke Forkkema realizó un único largometraje, *Kracht* (1990), con el que obtuvo el reconocimiento en distintos festivales. Por último, Lizzie Borden realiza un cine experimental, con grandes dificultades, por la falta de financiación. Su primera película, *Born in Flames* (1983), ganó en el Festival de Cine de Mujeres de Sceaux (Francia).

En Bélgica han sido dos las directoras debutantes en este pasado final de

siglo: Agnès Merlet y Patrice Toye. Con un solo filme cada una, ambas tienen a sus espaldas varios cortos y documentales. En Luxemburgo, Geneviève Mersch se inicia también como cortometrajista, y en su primer largo opta por el género documental. Su compatriota Anne Fontaine es autora de tres filmes.

La portuguesa Margarita Cordeiro busca la estética en el mundo femenino. La más conocida, tanto en su país como en el extranjero, quizás sea Maria de Medeiros, quien tras una exitosa carrera como actriz, premiada en distintos festivales, se inició en el mundo de la realización con *A morte do principe* (1992) y *Capitanes de abril* (1998). Otras dos realizadoras de este periodo en Portugal son Cristina Hauser y Teresa Villaverde.

El panorama cinematográfico de los países nórdicos se ve reforzado con nuevas presencias femeninas en los últimos años del siglo XX. En Suecia debutan Viveca Lindfords, tras una prolífica carrera como actriz en Estados Unidos y España; Suzanne Osten, con seis filmes entre los que destaca *The Mozart Brothers* (1986), premiado en Créteil, y Liv Ullmann, actriz de éxito dos veces nominada al Óscar, que como directora muestra especial predilección por las adaptaciones literarias.

En Dinamarca, Susanne Bier debuta en la gran pantalla tras varios galardones por sus trabajos en vídeo. Helke Ryslinge obtiene el éxito internacional con *Flamberende Hjerter* (1985), premiada en Venecia por su guión. También llega de la televisión Linda Wendel, que estrena en 1986 *Ballerup Boulevard*, su *opera prima* cinematográfica. En Noruega son dos las nuevas directoras: Eva Fredrikke Dahr y Marianne Eyde, que realiza sus filmes en Perú. Solveig Anspach y Asdis Thoroddsen hacen lo propio en Islandia, mientras que Unni Straume debuta en su Finlandia natal.

Tras el desmembramiento de la URSS, sólo podemos destacar en Rusia a la actriz Elena Twyplacova, premiada en Moscú por su primer largometraje, *Ukamishóvy ray* (1989). En Letonia, Laila Pakalnina, tras un sinfín de cortos y documentales, dirigió su filme *The Shoe* (1998). Tres polacas se lanzan a la realización a partir de los ochenta: Barbara Sass, tras colaborar con prestigiosos directores de su país, ha participado con sus filmes en dos ocasiones en el Festival de San Sebastián. Magdalena Lazarkievick es autora de seis largometrajes, entre ellos *Przez Dotgk* (1986), premiado en Créteil. Mira Hamermesh ha desarrollado su carrera entre Israel, Holanda e Inglaterra.

En Hungría se colocan tras la cámara por primera vez Erika Szanto, Ildiko Szabó e Ildiko Enyedi, directora del Estudio Béla-Balázs desde 1987. La checa Irena Pavlaskova fue muy aclamada internacionalmente por *Les temps des larbins* (1986). Su compatriota Jana Bokova ha tenido que desarrollar su carrera entre París, Estados Unidos y Londres a causa de la censura. Por último, la búlgara Adela Peeva ha recibido numerosos premios por sus documentales.

En el continente africano también surgen nuevas figuras femeninas, aunque para desarrollar su talento tienen que dejar sus países de origen. En Sudáfrica destacan Sally Anderson, Elaine Proctor y Margaret Tait. La primea, tras su formación en Londres y París, funda el grupo de cine experimental Work Independent y su propia productora, con la que ayuda a otras directoras. La segunda también realiza la mayor parte de sus trabajos en Londres, entre el cine y la televisión, mientras que la tercera estudia en Roma para realizar su obra en Escocia. La keniata Gurinder Chadha trabaja en Inglaterra, la argelina Nicole García y la tunecina Moufida Tlatli en Francia, y la

angoleña Margarita Gil en Portugal, de modo que sólo una norteafricana logra hacer cine en su país: la marroquí Farida Benlyazid, que muestra su contradicción, al unir un claro feminismo a la defensa del Islam.

En Asia, La India es el país más fértil en cuanto al número de directoras. Metha Deepa se inicia como guionista en su tierra y pronto marcha a Canadá, donde realiza numerosos trabajos para la televisión, con los que cosecha muchos premios y el reconocimiento internacional. En 1989 dirige su primera película para la pantalla grande, *Sam and me*, mención especial en Cannes; la consolidación le llega con *Freda and Camilla* (1993), y en *Fuego* (1996) cuenta la lucha de dos mujeres por su dignidad en la caduca sociedad india. Mira Nair, tras estudiar en Harward y rodar varios cortos y documentales, vuelve a su país natal, donde triunfa con *Salaam Bombay* (1988), que fue nominada al Óscar. Sus filmes dan a conocer su cultura en el mundo occidental. En 1996, *Kama Sutra* fue seleccionado para participar en el Festival de San Sebastián. Aparn Sen refleja en sus obras los problemas de su país. En *Sati* (1989) se centra en la situación de las mujeres indias. Arunaraje Patel, en su único filme, *Rihaee* (1988), rompe una lanza por la liberación de la mujer. También se centra en la problemática femenina Radha Bharadwaj, que con *Closet Lang* (1990) describe las aberraciones a las que es sometida una escritora por su simple condición femenina.

En China son tres las realizadoras que se inician en este periodo: Zhang Nuanxin, integrante del movimiento renovador de la Escuela de Cine de Pekín; Ning Ying, directora del Beijing Film Studio, y Lu Xiaoya. Linh Nguyen Viet dirige en Vietnam, igual que Minh-Ha Trinh T., que mezcla documental y ficción, y se acerca a la situación de la mujer en distintas culturas, desde una óptica feminista.

La japonesa Nanako Kurihara realiza su único filme en Nueva York. En el Líbano, Jocelyn Saab desarrolla una importante carrera como periodista televisiva, con un sinfín de documentales. Dirigió su primer largometraje en 1985. La iraní Samira Majmalbaf es autora de *Sib* (1998), un largometraje documental, premiado en distintos festivales, que trata sobre la evolución de las mujeres en su país, que poco a poco se están liberando de la marginación a la que las tiene sometidas el fanatismo religioso. En Israel, Mili Gottlieb reflexiona sobre la situación política, lo mismo que la palestina Naï Masri.

El caso español daría para un capítulo aparte. La incorporación de la mujer a los puestos de dirección fue todavía tímida en los ochenta, con la llegada de Pilar Távora, Ana Díez, Cristina Andreu e Isabel Coixet. La primera, inmersa desde su nacimiento en le mundo del teatro y el flamenco, permanecerá fiel a esos temas. Sus cortos sobre la Semana Santa sevillana le reportarán varios premios internacionales, lo mismo que sus filmes, en los que adapta obras de Lorca. Ha realizado además numerosos trabajos para la televisión, entre ellos el documental dedicado a Carmen Amaya de la serie *Trece mujeres*. La segunda inicia su carrera en México, donde obtiene un amplio reconocimiento con su corto *Elvira Cruz: Pena máxima* (1985). Realiza su primer largo en 1988, *Ander eta Yul*, con el que consigue el Goya a la mejor dirección novel y la Bochica de Oro en Bogotá. Sus siguientes filmes están ambientados en Colombia y La Habana respectivamente. La tercera dirige un único filme, *Brumal* (1988), y la última, tras varios años de trabajo en publicidad y como crítica de cine, se atreve con un corto y, posteriormente, con su primer largo, *Demasiado viejo para morir joven* (1988). La

consagración le llegará años más tarde con *Things I never told you* (1996), que cosechó un sinfín de premios en todo el mundo, *A los que aman* (1988) y la recientemente estrenada *La vida secreta de las palabras* (2005).

En los noventa, sin embargo, asistimos al debut de una treintena de nuevas realizadoras, algo realmente insólito en la Historia del cine español. En la primera mitad de la década se inician algunas que, como Ana Belén, Mirentxu Purroy, Arantxa Lazcano o Cristina Esteban, no han pasado de un primer filme. Maite Ruiz de Austri lleva ya dos, en el campo de la animación, el primero premiado con un Goya. Rosa Vergés, Chus Gutiérrez y Gracia Querejeta van afianzando cada vez más sus carreras. Vergés trabajó en distintos puestos dentro de la industria hasta dirigir su primera película en 1990, *Boom boom*. Con ella logró varios galardones, lo mismo que con *Tic-tac* (1997), de temática infantil. Gutiérrez se curtió en numerosos cortos y en 1991 realizó su primer largo, *Sublet*, que fue ampliamente reconocido en distintos festivales. A éste siguieron otros cinco, como *Sexo oral* (1994) o *Insomnio* (1997), y una serie de televisión. Querejeta en sus inicios trabajó para algunos de los grandes. En 1990 su documental *El viaje del agua* ganó un Goya y desde entonces no ha parado de dirigir, en cine y en televisión. Algunos de sus filmes, como *Robert Ryland's Last Journey* (1995) y *Cuando vuelvas a mi lado* (1999), han visto reconocida su calidad en numerosos festivales internacionales.

En el último lustro del siglo XX podemos hablar casi de avalancha de directoras. Con sólo un filme a sus espaldas tenemos a Eugenia Kléber, Laura Mañá, Patricia Ferreira, Yolanda García Serrano, María Miró, Ana Simón Cerezo, Pilar Sueiro y Mar Targarona. María Ripoll, Judith Colell e Isabel Gardela participan además en *El dominio de los sentidos* (1996), obra colectiva co-dirigida con Teresa de Pelegrí y Nuria Olivé-Bellés. Dunia Ayaso realiza sus cuatro largos en colaboración con Félix Sabroso.

Marta Balletbó-Coll se especializa en filmes de temática lesbiana, que tratan de huir de las convenciones narrativas tradicionales, como *Costa Brava* (1995), ganador del Premio Especial Calidad del Ministerio de Cultura. Mónica Laguna ha realizado sus dos primeros largometrajes gracias al apoyo de productoras importantes. Eva Lesmes cuenta en su filmografía con numerosos cortos, un largo y varios trabajos en televisión. Dolores Payás tenía ya una extensa carrera como guionista y directora de cortos para la televisión cuando realizó su filme *Me llamo Sara* (1997), que presentó en numerosos festivales. Azucena Rodríguez estrenó en 1995 sus dos largometrajes: *Entre rojas* y *Puede ser divertido*. Manane Rodríguez ha ido cosechando premios con todas sus creaciones, dos cortos y el largo *Retrato de mujer con hombre al fondo* (1997). Mireia Ros paseó su obra *La Moños* (1996) por numerosos festivales y ha realizado varias películas para TV3. Helena Taberna, tras un buen número de galardones por sus trabajos en vídeo, se inició en el cine con *Yoyes* (1999).

De entre todas las directoras españolas que debutan en la segunda mitad de los 90, sin duda hay una que brilla más que las otras: Icíar Bollaín. Empezó como actriz a los quince años en *El Sur* (Víctor Erice, 1983) y nunca ha abandonado esa faceta de su carrera, a pesar de su salto a la dirección de cortos, en 1993, y de largos, en 1995, con *Hola, ¿estás sola?*, que obtuvo un notable éxito de crítica y público, así como varios premios. *Flores de otro mundo* (1999) ganó en Cannes y le reportó a su autora un amplio reconocimiento internacional. Su último filme, *Te doy mis ojos* (2004), sobre la

problemática de las mujeres maltratadas, ha supuesto su consagración definitiva, con la consecución de numerosos premios Goya, así como de la Concha de Plata en San Sebastián para sus dos actores protagonistas.

De este repaso de la Historia femenina del cine, que para nada pretende ser exhaustivo, se pueden extraer varias conclusiones. La primera es que, muy lejos de lo que se nos ha tratado de hacer creer, las mujeres estamos tan capacitadas como los hombres para desempeñar labores de dirección cinematográfica. Es más, a pesar de las trabas que se nos ponen y de las barreras que hemos debido derribar por el simple hecho de no ser varones, para hacernos un hueco en la industria, hemos conseguido, por lo general con escasos medios, realizar obras de calidad reconocida en numerosos festivales de todo el mundo.

Sin embargo, muchas directoras siguen sufriendo un grave problema: la falta de autoestima como consecuencia del machismo todavía imperante en el medio cinematográfico, que se resiste a abrirles sus puertas. Si bien la mujer va incorporándose poco a poco a las tareas de dirección, como sucede en todos los sectores de la sociedad, lo cierto es que sigue siendo una gran minoría y que aún le resulta mucho más difícil que a los hombres acceder y mantenerse en dichos puestos. María Camí-Vela, en su análisis de la situación española actual, señala cómo la mayoría de las directoras tienen ya una larga trayectoria como ayudantes, guionistas o cortometrajistas antes de dar el salto a la realización de largometrajes. Casi todas cuentan además con una sólida formación académica, condiciones que no reúnen muchos de sus colegas varones. Como sucede en otras profesiones, a las mujeres se les exige más y se les paga menos que a los hombres por desempeñar las mismas funciones. Ellas tienen que demostrar su valía mientras que, en el caso de ellos, existen menos dudas al respecto.

M. Daily y A. Burke se muestran optimistas ante la existencia de algunas ejecutivas a la cabeza de grandes estudios o grupos televisivos, como Sherry Lansing en la Paramount. Sin embargo, el informe "The Celuloid Ceiling: Behind-the-scenes Employment of Women in the Top 250 Films of 2003", publicado por la Universidad de San Diego, cifra en un 17 % el número de mujeres que trabajan actualmente en Hollywood como productoras, guionistas, editoras, etc. El porcentaje se queda en un 6 % si nos referimos sólo a las directoras. Por géneros, encontramos mayor presencia femenina en el documental y la comedia romántica, ambos vinculados tradicionalmente a la mujer, y muy poca en los de ciencia ficción y terror. Martha Lauzen señala cómo la industria cinematográfica no sigue la tendencia general de la sociedad, en que la mujer está ganando cada vez más terreno en todos los ámbitos profesionales. El cine sigue siendo un campo bastante hermético en este sentido.

Del mismo modo que durante siglos se ha tratado de reprimir la creatividad femenina en las esferas del arte y la literatura, al patriarcado le conviene negar a la mujer el control de la narración cinematográfica, por el poder que ello implica, ya que el cine es en la actualidad uno de los más potentes medios con que cuenta el sistema dominante para transmitir su ideología, mediante la construcción e imposición de unas imágenes femeninas, sin base real, que ayudan a perpetuar la sujeción de la mujer. Dichos modelos irreales están creados siempre desde un punto de vista masculino, pues incluso los filmes dirigidos por mujeres, en muchos casos, adoptan esa mirada dominante, para lograr hacerse un hueco en la industria. Por tanto, "hay categorías enteras de personas cuyas

historias nunca son contadas. Eso significa que hay muy pocos filmes que representen las vidas reales de las mujeres y niñas en el mundo de hoy"[1]. (Lauzen) Por citar sólo un ejemplo, entre los protagonistas de los filmes americanos de 2002, el 77 % son varones, y están más representados los extraterrestres que las mujeres asiáticas.

Camí-Vela y Lauzen coinciden en la necesidad de construir nuevos modelos de mujer desde un punto de vista femenino, para cambiar la situación de las mujeres reales. La última señala la importancia que las nuevas tecnologías pueden adquirir en este asalto a los paradigmas establecidos: el vídeo digital permite abaratar costes y reducir equipos. El DVD lleva a los hogares los filmes con poca distribución en las salas de cine. Por último, internet se ha convertido en un excelente medio de difusión para la obra de las directoras, con webs como "The First Weekenders Group", dedicada a la promoción de filmes realizados por mujeres. Éxitos como el de Sofía Coppola, primera norteamericana nominada al óscar al mejor director con *Lost in translation* (2003) –lo ganó como guionista por ese mismo filme- o Nia Vardalos, cuya obra *Mi gran boda griega* (2002) se ha convertido en el *indie* de mayor éxito de la historia, se deben más al apoyo de las mujeres reales que a la labor de la crítica, que suele estar controlada por unos cuantos varones, poco representativos de la sociedad en general. Otros filmes de calidad realizados recientemente por mujeres, como *Thirteen* –Catherine Hardwicke tuvo que hipotecar su casa y pedir la ayuda desinteresada de sus amigos para realizarlo- no han contado con el apoyo de los grandes estudios. Una directora consumada, como Monika Treut, se ha visto empujada al terreno del *underground* ante la desaparición de las ayudas del gobierno alemán a las realizadoras. La actual tendencia a la privatización, el corporativismo y la estética populista llevan a las mujeres a producir filmes de alto presupuesto dirigidos al mercado internacional, lo que, según Sasha Waters, está en el origen de interesantes trabajos marginales. Katrien Jakobs distingue entre un tipo de directoras independientes feministas, interesadas además por las diferencias de clase, sexo o raza, y otras que realizan sus filmes desde dentro de la industria dominante. Estamos de acuerdo con ella cuando señala la necesidad de que estas últimas apoyen a las otras, para promover así la pluralidad e incorporar el punto de vista de la mujer en toda su riqueza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORÓS, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.

ARRIAGA FLÓREZ, M., "Cultura y violencia simbólica", en AAVV, *Las mujeres en la cultura y los medios de comunicación*, Sevilla, Arcibel, 2005.

BUCHAN, Suzanne, "Exile, Identity, *Cinéma des copines*: Women Filmmakers in Switzerland". http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/swiss.html

CAMÍ-VELA, M., *Mujeres detrás de la cámara. Directoras españolas de la década de los noventa*, Madrid, Ocho y Medio, 2001.

CIXOUS, H., *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995.

COLAIZZI, G., "Leer/escribir/contar la imagen: tres miradas al cine", en N. Ibeas y Mª Ángeles Millán (eds.), *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria, 1997.

DAILY, M. y BURKE, A., "Battling Hollywood Sexism. Women filmmakers break down barriers", UCLA Today, vol. 4, Nº 10, 24-02-2004. http://www.today.ucla.edu/2004/040224closeup_women.html

HASKELL, M., *From revenge to rape: The treatment of women in the movies*, Chicago, Chicago University Press, 1973, 1987.
JACOBS, K., "The Status of Contemporary Women Filmmakers".
http://pages.emerson.edu/faculty/Katrien_Jacobs/articles/womenfilm/womenfilm.htm.
JOHNSTON, Claire, "Dorothy Arzner: Critical Strategies", *The work of Dorothy Arzner: Towards a feminist cinema* (Johnston, ed.), Londres, BFI, 1975.
LAUZEN, M., "Women Filmmakers + Women Audiences: Working Together to Improve Options for Everyone!". http://www.films42.com/feature/women_filmmakers-audiences.asp
MERNINO, A., *Diccionario de mujeres directoras*, Madrid, JC, 1999.
MULVEY, L. (1975), "Placer visual y cine narrativo", en B. Wallis (ed.), *Arte después de la Modernidad*, Madrid, Akal, 2001.
TRIVELLI, Anita, *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni, 1998.

Notas

[1] La traducción es mía.

IDENTIDAD (TRANSNACIONAL) ENTRE ESPACIO GEOGRÁFICO Y ESPACIO INTERIOR: ESCRITORAS ITALO-ARGENTINAS.

Maria Carmela D'Angelo
Universidad de Groningen
(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

La inspiración para estas reflexiones me ha venido en primer lugar del desarrollo de un Curso sobre la Identidad[1], que tiene lugar desde hace varios años en la Facultad de Letras, Departamento de Lenguas de la Universidad de Groningen (Países Bajos); este año el Curso ha sido impartido por mí en lo que se refiere a la sección de italianística.

En segundo lugar, la tomo de la frase que aparece en la contraportada de la novela *Gente con noi* y es reproducida en otro ensayo (Vittori 2004: 22) muy importante dedicado a la escritura de la emigración italiana al otro lado del océano: "....a la pregunta planteada por un periodista, de si había verdaderas escritoras en Argentina, Borges respondió: 'Sí, hay una, pero es italiana'".

Borges hace referencia a Syria Poletti, nacida en 1919 en Pieve di Cadore, emigrada a la edad de 20 años a Argentina, muerta en 1991 en Buenos Aires, de ciudadanía italiana. Syria Poletti escribe en castellano obras para adultos y para la infancia, pero es traducida a varias lenguas, entre ellas, sólo muy recientemente y con grandes esfuerzos, al italiano. Ella misma hizo trabajos de traducción y sobre todo ayudó, por medio de sus numerosas actividades y encargos culturales –escritora, docente, periodista, también de radio y televisión-, a otras autoras más jóvenes.

La afirmación de Borges, y sobre todo ese enigmático "pero", nos llevan en seguida a enfrentarnos a un primer aspecto, el de la denominación o caracterización de escritoras como Syria Poletti: ¿Son italianas, argentinas o italianas/argentinas? ¿Esa barra se mantiene o no? La mayor parte de los estudiosos que se ocupan de escrituras emigrantes, han examinado ese aspecto, refiriéndose por lo general a la literatura italo-americana o Italian/American (Camaiti Hostet – Tamburri, 2004: 20, nota 1) (Romeo 2004: 11). Francesco Durante, por ejemplo, elimina el guión y opta por la dicción *italoamericano* "porque me parece que los dos elementos son absolutamente inseparables" (Crispino, 2004: 5), así como Romeo, aunque considera que el término más apropiado sería *Italian American*, traducido *Italiano Americano*, de modo que las culturas de partida y de llegada estén igualmente representadas; elige la denominación "italo americano" sin guión pero separado, "para subrayar la coexistencia de las dos distintas identidades étnicas, pero sin querer crear una oposición binaria (italo-americano o italo/americano)". Respecto a la situación sudamericana, sin embargo, percibimos todavía poca determinación. Respecto a Syria Poletti, por ejemplo, por una parte Miriam Curti (2005) afirma que "En Argentina, adonde había emigrado en 1939 para encontrarse con su familia, que se había establecido en el país sudamericano en 1922, Poletti fue considerada todavía, aunque escribiese en español, italiana. En su país

de origen, donde otras escritoras sudamericanas han alcanzado gran fama, como por ejemplo las chilenas Isabel Allende y Marcella Serrano, cuyos libros están a menudo a la cabeza de las clasificaciones de los más vendidos, es casi una desconocida". Por otro lado, Gianna M. Martella, de la Western Oregon University (Martella 2005), nos dice que "Ella emigró a América cuando tenía poco más de veinte años y se enfrentó al choque de dos mundos y a la experiencia de desplazamiento tras su llegada a Argentina. Sin embargo, más tarde fue capaz de fusionar completamente las dos culturas tanto en su vida como en su narrativa, y su trabajo trasciende las fronteras nacionales y las diferencias culturales... [...] Syria Poletti fue una de las primeras mujeres escritoras en la literatura hispanoamericana". Por tanto, por un lado reconoce que esta autora va más allá de las diferencias y por otro la inserta en la literatura hispanoamericana.

Una posible salida de esta situación de *impasse* que, evidentemente, no se refiere sólo al aspecto de la denominación, sino que se inserta en el marco más amplio de la definición de una posible identidad cultural, podría ser la de entrar en otro orden de ideas que poco a poco se está abriendo camino (Welsch, 1999; Brancato, 2004) entre los estudiosos que se ocupan de estas temáticas (Welsch, 1999; Brancato, 2004). En realidad, los conceptos de multiculturalismo (entendido como convivencia de diversas culturas) e interculturalismo (entendido como aceptación, comprensión e intercambio entre culturas distintas) parecen hoy superados por el nuevo concepto de transculturalismo, que trata de reconsiderar la nueva situación a la luz de la multiplicidad de las interconexiones culturales cada vez más densas. Welsch habla, entre otras cosas, de un "micronivel de la experiencia individual, donde la identidad personal y cultural no se corresponde ya casi nada con la cívica y nacional y, por el contrario, está marcada de manera cada vez más evidente por conexiones culturales", y yo añado lingüísticas, "múltiples" (Brancato 2004). En la práctica, no se trata ya de esforzarnos en catalogar con una definición a personalidades que tiene historias tan distintas entre sí, aunque estén marcadas por elementos comunes –que pueden ser una vez la lengua, otra vez el país de procedencia o de llegada y otra vez el género de escritura-, mientras que el riesgo sería el de una proliferación de denominaciones y combinaciones casi infinitas. Se trata de moverse hacia la comprensión, primero, y la aplicación, después, de dimensiones culturales –introduciendo usos, costumbres, lenguas, etc.- ampliadas y armónicamente integradas entre sí para plasmar nuevas identidades. Esto en definitiva me parece el fin de la investigación que estas escritoras persiguen por medio de viajes y experiencias tanto reales como interiores, con el auxilio también de la escritura.

Por tanto, frente a una multiplicidad tan compleja de aspectos, quizás valga la pena evidenciar algunos rasgos comunes de ciertos tipos de escrituras ligadas a historias de emigración o incluso a las diversas soluciones dadas a problemáticas similares: buscar la unidad en la multiplicidad o, de otro modo, la variedad en la uniformidad. Dicho así parece un acertijo y al principio eso me había parecido, pero después, poco a poco, he tratado de individuar algunas pistas: de ellas se trata.

Dando un pequeño paso atrás, antes incluso de las justificaciones intelectuales y de investigadora, el interés por esta temática ha nacido de mi personal condición de *soujoner*[2], aparte del hecho de que muchos en mi familia son inmigrantes –provienen de un pueblecito de Basilicata- y, sólo recientemente, he descubierto que mi abuelo, entre los pocos analfabetos del pueblo, hacía de intermediario con algunas compañías

de navegación de Nápoles, para embarcar a sus paisanos hacia las Américas. Así pues, se trata de una motivación antes que nada personal, y aquí aparece la primera pista.

1. LA ESCRITURA

Syria Poletti afirma en una entrevista (Poletti, 1977) que "Para mí, escribir es realizarnos como seres humanos; es bucear en nuestra conciencia individual e histórica: es comunicar esa suerte de universo del milagro que late en nosotros; es dar noticias que interesan al alma; es encontrar el lector secreto, que puede ser uno o un millón". Laura Pariani (Buonadonna, 2002), también en una entrevista en la que habla de su libro *Quando Dio ballava il tango*, dice: "El viaje de hace dos años con Grinzane Cavour y los tres meses pasados en la Patagonia durante mi adolescencia han dejado una fuerte marca. Por eso debía ajustar cuentas con esta experiencia y esta nación con la que, sin embargo, me habían quedado lazos que quizás me fuera difícil desenredar. Me parece que en su conjunto el libro es una especie de reconciliación con Argentina, en la que tanto he sufrido cuando era niña. He tratado de entender por qué se partía, por qué se dejaba a la familia y se constituía una nueva. He tratado de entrar en la tragedia de personajes que se veían obligados a ciertas elecciones de vida, incluido el hecho de no volver nunca más". La misma Pariani escribe, dirigiéndose directamente al lector, en *La straduzione* (Pariani, 2004: 46): "Me hago preguntas sobre el sentido de todo esto, de cada vida, quizás. Nada tiene significado si se cuenta ..... ¿Y qué sentido tengo yo, sentada delante de la ventana; qué importancia tienen los desencuentros con mi madre, ahora que ella ya no está, si yo ahora no los vuelvo a evocar con alguien? Contigo. La única cosa que tiene sentido es narrar". En estas palabras se advierten las dificultades de la búsqueda o recuperación de una identidad y los miedos ligados a no alcanzar el objetivo: por ello debe dirigirse a alguien, a su hijo –"contigo"-, necesita un interlocutor que al mismo tiempo pueda hacer casi de alter ego (Pariani, 2004: 7).

Todavía (Pariani, 2004: 61) "nunca me ha aflorado la idea de que la escritura fuese placer o juego intelectual o evasión de los problemas". Por tanto, vive la escritura como valor de la memoria, testimonio para la posteridad y búsqueda de las raíces, de los propios antepasados, del propio pasado y de la propia identidad. También M. Luisa Magagnoli (1996) parte para "encontrar" las huellas de su abuelo Severino, un anarquista italiano emigrado a Argentina en los años 20, mientras Clementina Sandra Amendola (2005) "regresa" a Italia a causa de la grave situación de crisis económica que ha golpeado a Argentina a partir de los años 90.

Así, parece que la literatura emigrante nace y encuentra sus raíces interiores antes que nada en la propia historia, o tiene que ver en algún modo con historias personales. Contar se convierte casi en una terapia psicológica que podría tener su justificación científica en la teoría de la modalidad narrativa según Jerome Bruner (1986), modalidad que se orienta entre nuestras funciones psicológicas y las capacidades narrativas y de imaginación que cada uno de nosotros tiene y, sobre todo, elige. Entre las múltiples posibilidades y variantes de reconocer y contar un pasado pero también un presente, en realidad cada uno de nosotros elige uno que no tiene que corresponderse necesariamente con una verdad absoluta que puede no existir, pero que se identifica con la verdad que nos es más útil para sobrevivir y seguir adelante de la mejor manera posible. "Y, de todos modos, como para todo Rosebud secreto, no es importante lo que

sucedió realmente, sino cómo mi alma de niña vivió aquellos hechos". (Pariani, 2004: 152)

Precisamente porque se trata de una búsqueda, se justifican los distintos tipos de escritura fragmentaria: a través de intermedios que hacen de doble eje entre pasado y presente (Pariani, 2004 y Magagnoli, 1996); o en el interior de un mismo relato las mismas historias contadas por más voces y, por tanto, desde distintos puntos de vista o "verdad" (Bruner, 1986; Pariani 1995: 13, 71) o incluso en los dieciséis retratos de mujer (Pariani, 2002) en los que hay que encontrar los distintos personajes de una historia en otra, estando siempre atentos para captar, reconocer, las distintas perspectivas. La misma memoria queda despedazada, no sigue un procedimiento lineal, se recompone: en Magagnoli (1996) es 'el café muy dulce' el hilo que une a los dos protagonistas y que recorre la novela; la narración pasa de la primera a la tercera persona según sea la misma autora quien cuente su peregrinar por los distintos lugares en búsqueda de personas o documentos, o cuente la historia de su abuelo Severino[3]. Esta fragmentación, este viaje al interior de las escrituras, nos lleva así a la segunda pista, la del espacio geográfico físico y metafísico.

2. GEOGRAFÍA

El viaje entre Italia y Argentina es largo: en barco duraba antes casi un mes (De Amicis, 1889), más tarde dos semanas; un periodista de Nueva York dice: "en el lugar donde se encuentra ahora Argentina estaba la inscripción Finis Terrae" (Pariani, 2004: 155). Incluso las estaciones están volcadas.

A la misma Pariani, en uno de sus intermedios autobiográficos, se le escapa "Europa está tan lejos...." (Pariani 2004: 117), pero quiere decir física y metafóricamente. También ahora con el avión hacen falta más de doce horas, y cuesta: en un viaje que está programado, no se puede volver cuando y como se quiera.

Clementina Sandra Amendola (2005) es una joven escritora de padre italiano, que hace su primer viaje transoceánico en la dirección contraria, esto es, hacia Italia, en busca de un trabajo, vista la grave situación de crisis económica que golpea a Argentina a partir de los años 90, siguiendo una especie de reflujo ya conocido y cada vez más intenso a partir de aquellos años.

También Corazón, la última y la más joven de las mujeres de *Tango* (Pariani, 2002: 285), viaja de Argentina a Italia y de nuevo a Argentina, "como si, en vez de pertenecer a dos países, no se perteneciera a ninguno, confundiendo uno y otro". (Pariani, 2002: 291)

A veces ayudan los sueños, a acercar los dos mundos: "A menudo, cuando estoy en Europa, tengo sueños vertiginosos de vuelos sobre Buenos Aires, mirando, como si fuese un pájaro, el entramado urbano en forma de tablero de ajedrez. [...]". (Pariani 2004: 44)

La misma Argentina es un país grande, no lo es sólo Buenos Aires. Paviani va a encontrarse con su abuelo en la Patagonia (Pariani, 1995: 95) y otro italiano va a trabajar al desierto, y cuando va a recoger a su prometida que llega a Buenos Aires, "En el puerto estaba el Bruselas que partía para Santa Fe. Así, sin equipaje, salté sobre él, y aquí estoy". (Pariani 2004: 132) Así, casi sin pensarlo. Se termina hablando de los linyeras, vagabundos, (Pariani: trad. p. 38):

Todos eran gente que hablaba poco; cada uno con su fardo que contenía pocas cosas esenciales, sal, pimienta, café. Caras demacradas, que venían de años de naufragios, de no pertenencia a ningún lugar. Cuando uno de los trenes de mercancías aparecía desde lejos, en grupitos se levantaban, saludando con un murmullo; en la curva, donde el convoy se ralentizaba, se lanzaban sobre el piso de los carros. (Magagnoli, 1996: 63).

Por tanto, "Eran apóstoles, vagabundos, obreros. Todos les llamaban linyeras" (Magagnoli, 1996: 63). Naturalmente, al hablar de estos viajes, que a veces son auténticas peregrinaciones, no se puede no pensar en lo contrario, esto es, en la casa, en la "Patria" y, en fin, en la identidad nacional.

Witold, el protagonista de "*La straduzione*" piensa (Pariani, 2004: 158): "Al fin, la guerra había terminado, habría podido volver a casa, pero ¿de verdad su casa era Europa? Qué bonito, si hubiese sentido renacer dentro de sí la palabrita 'patria' y hubiese podido simplemente saltar sobre un barco. ¿Por qué no se iba?" La respuesta la encontramos más adelante (Pariani, 2004: 160): "Si elegir Argentina en el 39 quizás fue una fuga, ahora sé que toda evasión ha terminado, Sudamérica se ha convertido en mi 'realidad', y Europa para mí es un nombre que ya no designa a nadie…".

No por casualidad Pariani elige el tema de un *desterrado*, porque de todos modos él también es un emigrante, también él tiene dobles: tierra, lengua y otros, y él, polaco, cita casi sólo a italianos, porque se siente igual a ellos y como tal se reconoce: "¿Escritor polaco, ha dicho? Aquí en Argentina es como ser italiano: algo que no tiene ningún prestigio y apesta a miseria inmigratoria" (Pariani 2004: 51). También Magagnoli (1996: 41) piensa en Argentina como un país bien extraño, lleno de italianos que ya no lo eran. Millones de emigrantes que durante cien años habían desembarcado en busca de fortuna, llevando trabajo y política, subversión y temor de Dios. Republicanos, anarquistas, socialistas, habían llegado con la bendición del gobierno italiano que miraba con satisfacción a aquellas minas vagabundas alejarse de la costa del país.

Las mismas palabras que se utilizan para hablar de estos personajes, de sí mismos, de sus condiciones de vida, reflejan la diversidad, la incomodidad: IN-comodidad, precisamente. A menudo se usan palabras con prefijo IN- o DES- que tienen una fuerte connotación privativa: DES-orientado = sin orientación; DES-terrado = sin tierra; DES-arraigo = sin raíces, en relación con la fisicidad geográfica; pero también DES-encuentro = no encuentro; DES-encanto = sin ilusión; DES – esperanza = sin esperanza, en el plano más relacional. Así, hemos llegado a las palabras y a la/s lengua/s que corresponden a estas palabras: estamos ya en la tercera pista.

3. LENGUA

La elección de la lengua que se habla y de aquélla en la que se escribe -¿es siempre la misma?- sigue siendo un signo fuerte y depende de una serie de circunstancias y factores particularmente complejos en el caso de las personas emigrantes. Hay quien ha nacido en Italia y más tarde ha emigrado a Argentina; es importante la edad, y si la lengua materna estaba ya consolidada o no. Hay quien ha nacido en Argentina de familia sólo italiana, en la que se ha mantenido la lengua de origen, o de familia mixta. Es más, ¿cuál es la lengua de origen de la familia, el italiano o un dialecto? En las parejas mixtas se da el bilingüismo italiano / castellano o dialecto / castellano –el hispano/catanzés

incomprensible para Witold (Pariani 2004: 29)-, en raros casos italiano / dialecto / argentino. ¿El bilingüismo es primario o secundario? Las preguntas a las que hay que responder son numerosas y en parte a partir de su respuesta se puede comprender la decisión de escribir en una lengua más que en otra. Digo en parte porque también la elección de la lengua, como el lugar geográfico e interior de pertenencia, va más allá de estas preguntas y estas respuestas.

Pariani, en los relatos *Non so se ti ricordi* y *Ora di filosofia* (Pariani, 1995: 113; 125), escritos en su mayor parte en italiano, utiliza expresiones / palabras de seis lenguas distintas: latín, "ambrosiano", alemán, castellano, francés e inglés: en *Straduzione* utiliza también palabras y frases enteras napolitanas (Pariani, 2004: 36-37), además de expresiones extraídas de los cómics -PUAH! CRAC- y lo que Vittori define como "Esperanto argentino" (Vittori, 2002)[4]. En otra entrevista enumera las lenguas en las que se siente implicada, una vez en Argentina: "Mi abuelo hablaba cocoliche; su mujer, mapuche; sus hijos, castellano; yo, italiano" (Patat, 2002).

Por el contrario, Clementina Sandra Amendola (2005) no renuncia a ninguna de sus lenguas; publica un libro escrito en italiano con la versión en castellano al lado, elaborada por la misma autora, en edición bilingüe. En él nos cuenta su recorrido como emigrante o "migrola" - ¿neologismo?- con el título emblemático *Lei, che sono io – Ella, que soy yo*. En el título está ya presente la enajenación de la identidad: ella / yo, en el sentido de un auténtico desdoblamiento. Ella = yo. El libro está escrito en tercera persona, y hay algo más, que nos remite a la problemática de las lenguas a la que nos referimos antes: Sandra no sólo tiene un padre italiano, sino que éste es de Calabria. La madre de una amiga suya argentina, que nació en Brescia, dice: "Ésa no es Italia, forma parte del Terruño". Esta frase expone otro problema: el de la identidad en el propio país, en la propia nación, entre ciudadanos del norte y los del sur, siempre despreciados y víctimas del racismo en su misma patria.

Magagnoli (1996: 117) subraya la binariedad de la conversación, que no lleva a la incomprensión, sino al contrario: "Él se dirigía a ella siempre en italiano y ella siempre en castellano. Así, bilingüe, fue su declaración de amor". Por otro lado, este tema del doble se encuentra también en relación con la inferioridad de la protagonista: "una quiere abandonar la búsqueda, la otra quiere continuar", "...estaba cansada de aquella mujer dentro de mí que me obligaba a ir hacia delante". "Él me tendió una mano. 'Te enseño", dijo simpemente. Ante aquellas palabras, mi parte claustral decidió firmemente gritar y huir, mientras que la otra, que me había empujado a Argentina, rozó la punta de aquellas yemas suaves y respondió: 'Con mucho gusto'" (Magagnoli 1996: 55, 84, 228).

Entre multi/plurilingüismo y bilingüismo se llega al último obstáculo: el de la traducción que, obviamente, se convertido en DES-traducción para significar la imposibilidad, la dificultad insuperable de traducir a otra lengua la propia obra. Sin embargo, las dificultades se superan hasta el punto de convertirse en una obra coral, no ya trabajo sino encuentro, búsqueda y sobre todo invención: "Si en ninguna de nuestras lenguas encontramos la palabra adecuada, querrá decir que inventaremos una lengua nueva" (Pariani 2004: 167-9).

4. PARA TERMINAR

Mientras indagaba en las pistas[5] trazadas por estas escritoras italianas argentinas,

me he dado cuenta de que probablemente estas mismas pistas valgan también para otras escritoras repartidas por el mundo; me refiero a las italianas americanas (*Leggendaria*, 2004), a las italianas africanas del cono africano (Ponzanesi, 2000) y quizás a todas las escritoras italianas que "de alguna manera" tienen que ver con el área euroriental –por ejemplo Marina Jarre[6].

También Isabel Allende utiliza la escritura como terapia, como búsqueda:

Este libro me ha ayudado a comprender que no estoy obligada a tomar una decisión: puedo tener un pie allá y otro acá, para eso existen los aviones y (.....). Por el momento California es mi hogar y Chile es el territorio de mi nostalgia. Mi corazón no está dividido, sino que ha crecido. Puedo vivir y escribir casi en cualquier parte. Cada libro contribuye a completar ese "pueblo dentro de mi cabeza", como lo llaman mis nietos. En el lento ejercicio de la escritura he lidiado con mis demonios y mis obsesiones, he explorado los rincones de la memoria, he rescatado historias y personajes del olvido, me he robado las vidas ajenas y con toda esa materia prima he construido un sitio que llamo mi patria. De allí soy. ....El oficio de la literatura me ha definido. Palabra a palabra he creado la persona que soy y el país inventado donde vivo. (Allende, 2004: 120).

En la misma estela, la escritora Pariani afirma: "Dicen que para todo escritor existe un lugar del que 'siempre' escribe. No sé si el mío es Orta o el barrio de San Telmo en la otra parte del mundo; o los dos: o ninguno". (Vittori, 2004: 24).

Si sigo pensando, me vienen a la mente las nuevas generaciones que están empezando a moverse ahora en el mundo, aunque no todavía en el mundo literario, y la necesidad de encontrar otras formas de "catalogación" (definición, para entendernos), que tenga en cuenta la presencia simultánea y la complejidad, con una función enriquecedora, de tantos elementos.

Me viene a la mente un grupo de muchachas de una clase en el Colegio Italiano de Barcelona que, bilingües (catalán / castellano) o trilingües (catalán / castellano / italiano) de nacimiento, se comunicaban entre sí por escrito en caste/cata/ita/ing (= inglés aprendido en el colegio): así lo llamaban. También ellas, al no encontrar una definición unívoca, usaban una sumatoria.

Por tanto, como consecuencia de ello, se hace cada vez más urgente superar todo dualismo, para no perseverar en la doblez y en la fragmentación, que forman parte de nuestra vida si son aceptadas, y que pueden dar soluciones interesantes también desde el punto de vista de la creación artística, en este caso literaria. No obstante, se corre el riesgo de la DIS-persión, de la anulación, de la no-palabra, para empezar a construirnos un mundo integrado, transcultural y transnacional, donde todo encuentre un lugar propio y una razón de ser, porque al final, la nación, las palabras y la lengua son las que uno lleva dentro. Como decía aquel niño napolitano de mi hijo J., trilingüe desde su nacimiento: "¿Pero J. cómo hace para tener todas estas palabras dentro de su cabeza?".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV., "Italiane d'America", *Leggendaria numero speciale*, 46-7, octubre 2004.
ALLENDE, I., *Mi país inventado*, Barcelona, de Bols!illo, 2004.
Amendola, C. S., *Lei, che sono io / Ella, que soy yo*, Roma, Sinnos, 2005.

BEVILACQUA, P., DE CLEMENTI, A. y FRANZINA, E., *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2001-2002, 2 Vol.
BUONADONNA, S., "Non piangere Argentina", *IL SECOLO XIX – 25/03/2002*, 19-10-2005 <http://www.ilportoritrovato.net/html/laurapariani1.html>
BRANCATO, S., "Transculturalità e transculturalismo: i nuovi orizzonti dell'identità culturale", ALL (2004) 19-10-2005 <http://web.uniud.it/all/simp/num/articoli/art4.html>
BRUNER, J., *Actual Minds, Possibile Worlds*, Cambridge, 1986.
CAMAITI HOSTERT, A. y TAMBURRI, A. J., "Space off", *Leggendaria*, 46-47 (2004), pp. 18-20.
CURTI, M., "Syria Poletti, scrittrice dal Cadore all'Argentina", *Dolomiti, Rivista di cultura e attualità della Provincia di Belluno*, 2/05, 19-10-05 < http://www.ibrsc.sunrise.it/dol01a.htm>
DE AMICIS, E., *Sull'oceano*, 1889, Mondadori, 2004.
CRISPINO, A. M., "L'italianità in altro contesto", *Leggendaria*, 46-47 (2004), pp. 4-6.
MAGAGNOLI, M. L., *Un caffè molto dolce*, Bollati Boringhieri, 1996.
MARTELLA, G. M., "Poletti, Syria", *Encyclopedia of Latin American Women Writers*, 19-10-2005 <http://www.hope.edu/latinamerican/Poletti.html>
PARIANI , L., *Il pettine*, PA, Sellerio, 1995.
PARIANI , L., *Quando Dio ballava il tango*, BUR Rizzoli, 2002.
PARIANI , L., *La straduzione*, Mián, Rizzoli 2004.
PATAT, A., "El país de los sueños perdidos", *La Nación*, 1 mayo 2002.
POLETTI, S., *Taller de Imaginería*, Buenos Aires, Losada, 1977, Apéndice.
POLETTI, S., *Gente con noi*, Marsilio, 1998.
PONZANESI, S., "Afro-italians narratives", *Wasafiri*, 31 (2000), pp. 16-22.
ROMEO, C., "Memoir e scrittura: il viaggio delle parole", *Leggendaria*, 46-47 (2004), pp. 8-12.
VITTORI, M. V., "Esperanto argentino", *L'Indice*, 5 (2002) p. 15.
VITTORI, M. V., "La vertigine dello spaesamento", *Leggendaria*, 46-47 (2004), pp. 22-24.
WELSCH, W., "Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today", *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. Mike Featherstone and Scott Lash, London, *Sage* (1999), pp. 194-213.

Notas

[1] El título exacto del Curso es: "Romaanse Cultuur en Identiteit: Theorie van (de) kolonisatie".

[2] Con este término se definen todos aquéllos que por trabajo van al extranjero por un periodo determinado, diplomáticos, militares, dependientes de organismos internacionales y de multinacionales, dependientes del MAE, http://www.psicologiaesteri.it/sojourner.html

[3] El mismo procedimento de otra novela de temática italo-americana (?): Mazzucco, M., *Vita*, Rizzoli, 2003.

[4] "El escritor de Buenos Aires de origen calabrés, Roberto Raschella, se ha inventado el 'catanzaro', una lengua mezclada", testimonio de Pariani recogido por Buonadonna, 2002.

[5] En relación con las mismas, no quiero olvidar dos ensayos muy importantes dedicados a Laura Pariani, donde aparecen numerosísimas citas extraídas de sus libros que podrían ser útilmente

reutilizadas aquí. A su lectura remito directamente, a través de la página WEB de la misma Pariani: Revista de Italianística de la Universidad de Sao Paulo, Horn, V., O TANGO E O RELÓGIO: DOIS PERCURSOS DE LEITURA EM *QUANDO DIO BALLAVA IL TANGO*, DE LAURA PARIANI. <www.omegna.net/pariani/recensioni_tango.html>

[6] Qué decir de casos todavía más "complejos" como el de Marina Colasanti: "(n. 1937), la escritora y ensayista brasileña Marina Colasanti nació en Etiopía. Pasó su infancia en Italia antes de mudarse a Brasil en 1948" (http://www.hope.edu/latinamerican/) y escribe en brasileño.

PRESENCIAS FEMENINAS EN LAS INSTITUCIONES CIENTÍFICAS BOLOÑESAS DEL SIGLO XVIII

Lucia De Frenza
Universidad de Bari (Italia)
(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

Estudios recientes, sobre todo en la última década, han analizado –también en Italia- el tema de la relación entre la historia de los avances dentro de las distintas disciplinas científicas, incluida la relativa a las tramas institucionales ligadas a la práctica y a la investigación, así como el papel que las mujeres han desempeñado en estas experiencias. Desde un primer análisis superficial, se deduce que el XVIII representó una época de apertura, en los límites planteados por las eternas restricciones religiosas y de costumbres, hacia la participación activa de las mujeres en la ciencia. El número de científicas creció respecto a épocas pasadas, pero el dato más significativo es que se reconoció en muchos casos a estas investigadoras de los misterios del reino de la naturaleza y de la razón humana el mérito de poder dialogar a la par con los hombres, de acceder a los lugares del saber que desde siempre habían estado cerrados al sexo bello y de asumir encargos no sólo decorativos, como musas inspiradoras, sino también de dirección o colaboración activa.

Es cierto que el triunfo del espíritu libertino e iluminado del siglo llevó a las mujeres a animar los círculos científicos y salones, en los que tenían lugar discusiones y se organizaban demostraciones públicas sobre las nuevas conquistas de la ciencia; éste constituía el rol más fácilmente conciliable con las limitaciones sociales de su sexo. Las damas de familia noble habían recibido una educación de amas de casa, a menudo con óptimos instructores, y podían exhibir su cultura o seguir interesándose por las artes y las ciencias en la privacidad de sus hogares. También limitadas a la función de promotoras culturales, muchas de estas nobles, con una intensa actividad de divulgación y de sensibilización, lograron incidir en el tejido social e intelectual del contexto de la ciudad en que vivían y es seguro que promovieron una nueva reconsideración del rol de la mujer en la comunidad.

Por otro lado, algunas figuras femeninas pueden contarse entre los protagonistas del avance de la investigación científica de su tiempo. Se trató, sobre todo, de casos de mujeres, hermanas o hijas de científicos, que hicieron uso del instrumental y de las enseñanzas de sus parientes para desarrollar investigaciones paralelas o coincidentes con las de los hombres a los que ayudaban. Compilaron catálogos y tablas astronómicas, se especializaron en la ilustración científica, se encargaron de las colecciones de hallazgos y objetos para la exposición, realizaron observaciones naturalistas y participaron en las actividades de laboratorio. Su rol fue el de asistentas y peones.

A pocas mujeres se les permitió obtener reconocimientos en el campo académico a la par de los hombres. Una situación realmente excepcional desde este punto de vista se

produjo en Bolonia. Desde 1730 hasta el fin de siglo hubo en esta ciudad dos licenciadas (Laura Bassi y Cristina Roccati), tres mujeres obtuvieron cátedras universitarias (Laura Bassi, Maria Gaetana Agnesi y Anna Morandi Manzolini) y seis se asociaron a la Accademia delle Scienze (Laura Bassi, Faustina Pignatelli, Maria Gaetana Agnesi, Madame du Chatêlet, Madame du Boccage y Marguerite Le Compte). En realidad, la situación propicia desde el punto de vista político-cultural de la ciudad favoreció esta emancipación femenina, pero mucho se debió a la iniciativa y a la prudente capacidad de proponerse a las autoridades de la ciudad de una de estas pioneras de la ciencia, la doctora, filósofa y estudiosa de física Laura Maria Caterina Bassi (1711-1778).

A principios de siglo, Bolonia sufrió las pesadas limitaciones de un estatuto académico que imponía que la enseñanza científica siguiera proponiendo los programas tradicionales, ya obsoletos, basados en el aristotelismo y en la cultura clásica, y excluyera aquellos campos que recientemente habían surgido en Europa, a partir de la investigación experimental más avanzada. En 1714, la fundación por parte de Luigi Ferdinando Marsili del Istituto delle Scienze, concebido según el modelo organizativo de l'Académie des Sciences de París, trató de poner remedio a la situación. El nuevo organismo, que era expresión de la ideología de Bacon, que había penetrado en la ciudad gracias a las continuas relaciones con la Royal Society, apoyaba la actividad desarrollada en las aulas universitarias en lo que se refería a la enseñanza ostensiva de las ciencias y a la investigación experimental. En las sesiones de la Accademia delle Scienze, anexa al Istituto, también encontraban espacio el debate teórico y la investigación avanzada. Con estos nuevos instrumentos, el Senado de Bolonia, dada la imposibilidad de efectuar una reforma universitaria, pretendía asumir el control sobre las investigaciones científicas más innovadoras, que de otro modo serían desarrolladas en centros privados, como las escuelas establecidas en su casa por los mismos profesores universitarios o los laboratorios personales de estudiosos no ligados al ambiente académico. La tendencia centralizadora de las autoridades gobernativas boloñesas sobre la ciencia era muy fuerte. La afortunada y excepcional carrera de Laura Bassi no habría podido realizarse de no haber sido apoyada por el Senado de la ciudad y, tras este organismo, por el arzobispo Prospero Lambertini, a partir de 1740 Papa con el nombre de Benedicto XIV.

En 1722 se había abierto en Bolonia una intensa discusión sobre la posibilidad de que una mujer pudiese aspirar al título de doctora. Ese mismo año, la joven Maria Vittoria Delfini Dosi había discutido tesis legales sobre el matrimonio ante un público nutrido, del que formaba parte la reina de España Isabel de Farnesio, que se encontraba de paso en Bolonia. El Colegio de doctores en leyes se negó a concederle el título, aduciendo motivaciones basadas exclusivamente en la especificidad de su sexo, porque una "mujer doctor" es indecente como expresión lingüística y como estatus social y profesional. Sin embargo, no fueron pocos los que defendieron a la docta Maria Vittoria, como el abogado Alessandro Macchiavelli, que discutió los ejemplos falsificados de mujeres licenciadas o docentes del Studio de Bolonia de la Edad Media. La motivación más fidedigna de la negativa de las jerarquías académicas a conceder la licenciatura a Delfini Dosi quizás pueda encontrarse en el hecho de que su candidatura no había partido de una propuesta del cuerpo docente, que respondía a un proyecto de autopromoción de los organismos del gobierno de la ciudad, como en el caso de Basi, sino que era realmente una ocasión privada de ostentación de un estatus cultural, que

pretendía dar prestigio a una familia y a su entorno. El padre de Maria Vittoria era quien había insistido para que su hija estudiase materias jurídicas y se propusiese para la licenciatura: el título daría prestigio a la familia, ampliaría el círculo de amistades y atraería a su salón a personalidades influyentes. El mismo interés guió al padre de Maria Gaetana Agnesi, que exhibía a su niña prodigio ante los invitados a las reuniones mundanas, causando embarazo y pena a su propia hija.[1] En cambio, la licenciatura de Bassi fue propuesta por el profesor de medicina y filosofía del Studio de Bolonia Gaetano Tacconi, quien, al reconocer las potencialidades intelectuales de la joven, se ocupó personalmente de su instrucción. El padre de Bassi, un adinerado abogado, dio su aprobación, pero no se prodigó para que su hija obtuviese los reconocimientos que merecía. Además, el campo de estudios elegido para su afirmación profesional, es decir, el de la física experimental, tenía un carácter marcadamente masculino pero, al ser un ámbito todavía por definir, que estaba empezando a desarrollarse, no presentaba hábitos mentales fosilizados o intereses corporativos que tutelar. Por tanto, era menos difícil para un adepto abrirse camino en este sector. Laura Bassi tenía a su favor una inteligencia vívida, una gran dosis de modestia y la capacidad de hacerse respetar y apoyar por sus mecenas.

La licenciatura de Maria Bassi fue un acontecimiento social cuidadosamente preparado, que debía servir para dar lustre a la ciudad y a sus instituciones. La discusión pública de las tesis se llevó a cabo en abril de 1732, en la Galleria degli Anziani di Palazzo Pubblico, en presencia del arzobispo Lambertini, de los senadores, de los profesores de la universidad, de otras autoridades civiles y de una multitud de literatos y curiosos. Todo el ceremonial se adecuó a la excepcionalidad del acontecimiento y demostró el interés de la ciudad por ornarse con el prestigio de llevar a los honores del más alto reconocimiento académico a una joven de gran ingenio y modestia. Las tesis defendidas por Bassi no se apartaban mucho de las prescripciones de los programas universitarios: prevalecían las temáticas aristotélicas, complementadas con referencias a Descartes y Malebranche.[2] Esta actitud conciliadora y sumisa estaba estudiada para buscar la aprobación del colegio de docentes y para no desorientar a las autoridades de la ciudad. En mayo del mismo año, en el palacio del Archiginnasio, sede de la Universidad, tuvo lugar el auténtico examen doctoral. La joven no sólo fue premiada con la licenciatura, sino que obtuvo también el cargo de lectora en Filosofía, y fue la primera mujer en Europa en recibir este reconocimiento.

El autor de la ficha dedicada a Bassi en el *Dizionario Biografico degli Italiani* reduce las capacidades intelectuales y los méritos científicos de la boloñesa; según dicha obra, esta mujer no expresó una línea de pensamiento autónoma y original, sino que se limitó a una acción de difusión y promoción de los conocimientos físicos por medio de las actividades didácticas y la estimulación de sus jóvenes alumnos. Esta interpretación invierte la imagen hagiográfica que la tradición del XVIII, a partir del trabajo de Giovanni Fantuzzi, ha transmitido de Bassi, pero limita fuertemente el valor de la obra realizada por ella. En realidad, todavía no se ha realizado una reconstrucción puntual de los contenidos de su producción científica, sobre todo por el hecho de que, a excepción de sus tesis doctorales y de cuatro ponencias presentadas en la Accademia delle Scienze y publicadas en los *Commentarii* de la institución, los otros trabajos permanecieron manuscritos (Fantuzzi, 1778). Los documentos de archivo y la

correspondencia ilustran algunos aspectos interesantes de su actividad y han sido bien revalorizados por las recientes contribuciones de Marta Cavazza, Paula Findler y otros, pero logran arrojar luz sobre las estrategias adoptadas por la "doctora" para entrar en el ámbito académico fuertemente machista de su tiempo y para promover su propia carrera, aunque son insuficientes para un análisis de los contenidos del trabajo científico realizado durante los largos años de investigación y experimentación en el laboratorio. El "caso Bassi" siempre ha despertado interés en referencia al valor social de su experiencia, como aspecto de las dinámicas político-culturales que han actuado para favorecer la valorización de las potencialidades intelectuales femeninas en un contexto todavía fuertemente condicionado a todos los niveles por restricciones moralistas, religiosas y de las costumbres hacia las mujeres, pero muy animado desde el punto de vista de la propaganda y, sobre todo, caracterizado por intereses civiles bastante fuertes.

Como ya hemos señalado, la intervención del Papa Benedicto XIV fue determinante en toda la carrera de Laura Bassi. Interesado por la ciencia y claramente implicado en la vida política de su ciudad de origen, Benedicto XIV animó al Senado y a la Universidad a apoyar a la joven estudiosa e intervino cuando se trató de limitar su rol en las instituciones académicas. También ofreció su apoyo a otras mujeres de gran altura intelectual. Tras haber leído las *Istituzioni analitiche ad uso della gioventù italiana*, que la milanesa Maria Gaetana Agnesi le había enviado, y de las cuales se desprendía tanto la agudeza de la estudiosa como su capacidad de sintetizar de manera eficaz campos enteros de las matemáticas hasta entonces dispersos en contribuciones aisladas y heterogéneas, animó a la autora a presentarse a la cátedra de geometría analítica de Bolonia, que obtuvo del Senado al año siguiente, a pesar de no estar licenciada, y que mantuvo como cargo honorario, aunque renunció por voluntad propia a dar clases. Al mismo tiempo se le propuso asociarse a la Accademia delle Scienze y al Istituto. Al mecenazgo del Papa se debe también el ofrecimiento a Anna Morandi Manzolini de la cátedra de anatomía de Bolonia.

Los apoyos de los que disfrutó Laura Bassi para llevar adelante su carrera no le dieron, sin embargo, vía libre en todos los campos. En octubre de 1732 el Senado le asignó una lectura honoraria de *philosophia universa* con un sueldo bastante alto, superior al que sus colegas de primera nómina podían aspirar, pero con la condición de impartir clases públicas sólo por orden de las autoridades civiles y religiosas. La primera ocasión la tuvo dos meses después y fue un acontecimiento que reunió a muchísima gente, entre personalidades políticas, literatos y curiosos. También en 1732, la Accademia delle Scienze, por aclamación, acogió a Laura Bassi como socia honoraria.[3] Se le pidió que interviniese en todas las ceremonias relacionadas con la vida académica; se le dio la oportunidad de presenciar cada año una demostración pública en el teatro anatómico, mientras sus colegas se turnaban, y de pronunciar una conferencia trimestral, sólo en ocasiones particulares. Todo esto demostraba la voluntad de las autoridades civiles de instrumentalizar el interés y la curiosidad que generaba la presencia de la "doctora", para atraer al público, cuando las instituciones académicas debían presentarse a la comunidad y a los invitados extranjeros, o para adquirir notoriedad y visibilidad en el exterior. A la estudiosa se la quería someter a un rol meramente decorativo, derivado del carácter excepcional de su posición profesional. Todas las manifestaciones del favor que se le atribuía solían pintarla con la imagen de la virgen dotada de todas las virtudes, de

una abnegación casi mística para el estudio al que aplicaba su ingenio y que la asociaban con los dioses. En la representación iconográfica de la época la doctora Bassi a menudo iba unida a Minerva.

Con estos vínculos, la joven difícilmente podía delimitarse un espacio de expresión autónomo. Así, el deseo de afirmarse la empujó a liberarse de tales estereotipos y a buscar la independencia en el trabajo. Su primer acto en este sentido fue el matrimonio. En 1738 se casó con Giuseppe Veratti, médico y profesor de medicina en la Universidad de Bolonia, que mantuvo sus intereses por la investigación y la estimuló en sus propias aspiraciones a avanzar profesionalmente.[4] El segundo acto fue el de abrir una escuela privada de física experimental en su propio domicilio. Ésta inició su actividad en 1749, con ocho meses de clases diarias acompañadas de experimentos, realizados en el laboratorio constituido por el mismo matrimonio Veratti.

Para los profesores universitarios de la época, la enseñanza privada era una práctica bastante común: con ella no sólo podían completar su sueldo, sino también proponer programas que fuesen más adecuados a los recientes desarrollos de su disciplina y que no tuviesen que adaptarse a las muy restrictivas disposiciones impuestas por la dirección académica. En el caso de las enseñanzas que requerían el uso de material didáctico para la experimentación o la ostentación, era costumbre que el docente instalase en su propia casa laboratorios y museos, que en algunos casos, como el de Ulisse Aldovrandi o el de Morandi Manzolini, fueron adquiridos, tras la muerte de su propietario, por la institución pública, la Universidad o el Instituto. La escuela de Laura Bassi suplía las carencias de la enseñanza universitaria de la física experimental, que, a pesar de haberse adecuado a las nuevas direcciones de la investigación con la reforma de los currículos y de los programas de 1737, por falta de medios o por las limitaciones de los docentes que habían asumido esa cátedra, no satisfacía las expectativas de los estudiantes. Laura Bassi ofrecía la máxima competencia al estructurar y llevar a cabo su propuesta didáctica, así como la adecuación entre los contenidos teóricos y las actividades experimentales realizadas en su laboratorio. Al escribir, en junio de 1755, a Flaminio Scarselli, secretario del legado boloñés en la corte papal, señalaba el hecho de que hasta entonces había gastado más de 400 escudos para preparar el laboratorio, casi el sueldo de un año, y que había asumido ya otros compromisos para nuevas adquisiciones (Melli, 1960: 148-9). Si se consulta el *Inventario delle macchine componenti il Gabinetto una volta della fù Sig.ra Dottoressa Laura Bassi Veratti*, que se encuentra entre los documentos del fondo Aldrovandi Marescotti en el Archivio di Stato de Bolonia, se logra apreciar la dimensión exacta de la riqueza de la dotación instrumentística recogida por el matrimonio Veratti y la extensión de los campos disciplinarios abarcados por esta colección, que iban desde el de las propiedades de los cuerpos hasta los específicos de la hidrostática, la mecánica, la óptica, la química del aire, la meteorología y la electricidad (Cavazza, 1995: 741-53).

El hecho de que Laura Bassi realizase con sus clases privadas una tarea de utilidad pública fue reconocido por las mismas autoridades académicas, que en 1750 le asignaron un aumento de sueldo; entre las motivaciones del mérito adquirido por la doctora como docente estaba también la de impartir cursos en su domicilio haciendo uso y gasto de sus propios recursos. La escuela de Bassi era realmente un centro de estudios activo, que atraía a muchos estudiantes no sólo boloñeses, sino de otras

ciudades y también extranjeros. Su biógrafo, Giovanni Fantuzzi, habló de asistentes griegos, alemanes y polacos, pero entre las presencias que con seguridad son ciertas estaba Casimiro Gómez Ortega, más tarde profesor del Jardín Botánico de Madrid, y entre los italianos, Lazzaro Spallanzani, naturalista y una de las figuras más significativas de la ciencia del XVIII.[5]

El laboratorio de Bassi no sólo fue utilizado para la actividad didáctica. La doctora realizó allí todas las investigaciones que relacionó anualmente a la Accademia delle Scienze. En colaboración con su marido, también realizó personalmente muchos de los experimentos relativos a la aplicación de las descargas eléctricas para la cura de algunos males, que constituyen la contribución más interesante de Giuseppe Veratti. Además, puso sus máquinas a la disposición de amigos y visitantes, cuando éstos llegaron a Bolonia, como hizo el abad Jean Antoine Nollet en 1749. En la casa de los Veratti hicieron sus experimentos Caldani y Fondana, con la intención de verificar, siguiendo la teoría de Haller, la presencia en el organismo de dos fuerzas distintas, la sensibilidad propia de los nervios y la irritabilidad de las fibras musculares. Estos experimentos animaron un encendido debate en Bolonia, en el que se implicaron algunos docentes universitarios unidos en la defensa de la posición *malpighiana* y exponentes de la nueva fisiología basada en la noción de irritabilidad como explicación de la respuesta muscular del organismo.

El prestigio de Bassi había crecido notablemente con los años. A los reconocimientos que había sido capaz de obtener con la actividad de la enseñanza privada se unieron también los académicos. La capacidad de lograr el favor de sus mecenas, sobre todo del Papa Benedicto XIV, estaba una vez más en la base del éxito obtenido en un ámbito profesional desde siempre cerrado a las mujeres. En 1745, para incentivar las actividades de la Accademia delle Scienze, el Papa había instituido una nueva categoría de miembros del Instituto, los Benedictinos, que tenían la obligación de presenciar todas las reuniones y de leer al menos una conferencia al año, en la que exponían los resultados de las investigaciones en curso. La asiduidad del compromiso era premiada con una pensión de 50 liras. El número establecido para este núcleo de académicos era de 24, inicialmente designados por el Papa y más tarde propuestos y elegidos por los mismos miembros. El nombre de Laura Bassi no figuraba en la lista unida al *motu proprio* de Benedicto XIV. El inmediato exordio de la doctora dirigido al secretario Scarselli, en el que destacaba sus propios méritos científicos, de los que daban testimonio un amplio número de trabajos ya realizados y en espera de ser hechos públicos, tuvo como consecuencia una nueva intervención del Papa a su favor. Dado que habría sido problemático reservar a una mujer uno de los puestos ya establecidos, se aumentó el número de éstos y Bassi fue integrada de manera excepcional. Cuando los otros miembros fundamentaron la exclusión del voto de la doctora en la especial naturaleza de su posición, otro intercambio de correspondencia entre Bolonia y Roma le permitió obtener el privilegio que se le quería negar.

Durante el mismo periodo, Bassi había extendido su actividad didáctica y de investigación. Su sueldo universitario también había sido incrementado, hasta alcanzar en 1760 las 1.200 liras anuales, la paga más alta recibida en aquellos años por cualquier otro profesor, incluido el presidente Beccari. Con seguridad, esto era un signo de la capacidad de la doctora de ganarse el apoyo de sus mecenas y el reconocimiento de

las autoridades locales. Sus peticiones al Senado, trámite el interés de Scarselli, habían erosionado las restricciones que al principio, *ratione sexu*, se habían impuesto a su rol de lectora universitaria. A la muerte del titular de la cátedra de física experimental del Instituto, Bassi se empleó a fondo para obtener el nombramiento y lo logró en 1776. Su marido recibió el encargo de ser su asistente y la sucedió oficialmente en el puesto tras su muerte, que le llegó apenas dos años más tarde.

En Bolonia, otras mujeres obtuvieron reconocimientos oficiales en el campo de la ciencia hasta finales de siglo, pero ninguna alcanzó la cumbre de los éxitos que, gracias a su ambición y su destreza al relacionarse con los representantes del poder, sobre todo eclesiástico, logró garantizarse Laura Bassi. Con cierta probabilidad, la elite académica, tras la experiencia con la célebre doctora, trató de limitar el ascenso de otras representantes femeninas, aunque no se cerró completamente, en una actitud de tutela de su propio privilegio profesional.

Es de gran interés la experiencia de Anna Morandi Manzolini (1716-1774). De joven había cursado estudios de dibujo y se había hecho experta en el arte de modelar. Tras su boda en 1740 con Giovanni Manzolini, profesor de anatomía del Studio boloñés, ayudó a su marido en la preparación de los modelos anatómicos de cera y llegó a ser tan hábil que su obra fue demandada por numerosas instituciones, también extranjeras. Aunque carecemos de testimonios ciertos, es probable que, mientras asistía a su marido, Anna Morandi estudiara en profundidad la anatomía, realizara experimentos de disección con cadáveres e hiciera sus modelos directamente a partir de la observación de los órganos anatómicos extraídos de cuerpos humanos. En 1755, a la muerte de su esposo, siguió realizando de manera eficaz el trabajo que habían emprendido juntos, hasta el punto que el Papa Benedicto XIV, como reconocimiento a su arte, le hizo asignar una paga de 300 liras "vita natural durante". En 1760 el Senado le otorgó el cargo de "modeladora" en la cátedra de anatomía y le dio la libertad de impartir clases públicamente o en su casa; continuó así con una actividad a la que ella misma se había dedicado en los últimos años como suplente de su marido. En realidad, el encargo no la situaba a la par de los otros docentes universitarios, sino que le asignaba una posición subalterna en la rígida jerarquía de las profesiones médicas, como asistente del titular de la enseñanza. De la resolución de limitar su rol académico también da testimonio el hecho de que no se le propuso asociarse a la Accademia delle Scienze, sino a la Clementina (o delle Arti), que formaba parte del Istituto delle Scienze. Su fama de hábil ceroplástica se había difundido ampliamente y Anna Morandi Manzolini había recibido otras propuestas de docencia en universidades italianas y extranjeras, aunque las rechazó todas. Los reconocimientos que le ofreció la ciudad de Bolonia eran un signo, una vez más, de la exigencia de colmar una laguna en el sistema educativo al nivel más alto, puesto que, a pesar de las diversas reformas y la creación del Istituto, también en el campo anatómico, la instrucción debía ser mantenida por profesores privados y por el trabajo de los expertos, cuya formación más flexible y avanzada, sin embargo, no cumplía los requisitos canónicos para el acceso a la carrera académica.

En el periodo napoleónico, el sistema de contratación universitaria se volvió más rígido y el acceso de las mujeres se vio limitado. Es lo que demuestra el caso de Maria Dalle Donne (1778-1842). Joven de origen humilde, hija de un bracero agrícola, había aprendido latín con un cura, que era primo de su padre. Su extraordinaria capacidad de

aprendizaje atrajo la atención de un docente del Studio, Luigi Rodati, que se implicó personalmente para hacerla estudiar, pues pensaba así revivir las glorias de Laura Bassi. A su labor se unió la de otros colegas suyos: Sebastiano Canterzani le dio lecciones de filosofía, Giovanni Aldini de física experimental, Gaspare Uttini de patología y Tarsizio Riviera de obstetricia. En síntesis, tuvo a los mejores profesores de la Universidad de Bolonia. En 1799 la joven se presentó al examen para obtener la licenciatura en filosofía y medicina y aprobó. Al año siguiente se presentó ante la comisión para conseguir la licencia de practicar la medicina y la habilitación para enseñar en el Studio: discutió en esta ocasión sesenta y seis tesis de anatomía y fisiología, sesenta y seis de medicina universal (más tarde publicadas) y también un cierto número de tesis de obstetricia. El título de cirujano físico, que era el que correspondía a los médicos licenciados, le fue reconocido sin dificultades hasta el final de su experiencia vital; en cambio, el de docente universitario nunca tuvo explicación concreta. No se sabe con certeza si la exclusión de la docencia estaba ya en las intenciones de los profesores que habían preparado a Maria Dalle Donne -los cuales, a pesar del reciente precedente de Laura Bassi y de Clotilde Tambroni, titular de la cátedra de griego, tenían fuertes reticencias a aceptar que una mujer pudiese impartir clases públicas a los estudiantes- o si ese hecho dependió de los cambios políticos que, en el transcurso de pocos años, sufrió el gobierno boloñés y de la cerrazón intelectual que se derivó de ellos. No obstante, el camino que se le ofreció desde el principio fue el de la investigación. Como había sucedido con la célebre doctora, se puso a su disposición el vigésimo quinto puesto en el rango de los Benedictinos de la Accademia delle Scienze, que le fue asignado bajo el gobierno provisional austriaco el 30 de mayo de 1800, junto a una pensión de 150 liras. La misma pronunció al año siguiente, ante el aplauso general, su primera disertación en la Accademia. Cuando quedó vacante la cátedra de obstetricia en el Istituto y la de cirugía e instituciones de obstetricia en la Universidad, se prefirió para éstas un hombre como nuevo titular. Lo mismo sucedió a la muerte de Luigi Rodati, profesor de botánica.

Los acontecimientos políticos hicieron precipitarse esta situación. Con la instauración del gobierno francés, la organización de los estudios también fue renovada. El decreto Melzi de octubre de 1803 abolió la orden de los Benedictinos de la Accademia delle Scienze.[6] Maria Dalle Donne vio inmediatamente recortadas todas sus posibilidades de proseguir su carrera. Como indemnización le propusieron dirigir la escuela de matronas, que debía situarse fuera de la sede universitaria, en un hospital de la ciudad. Dalle Donne, que en aquel momento sólo podía contar con un rédito misal puesto a su disposición por benevolencia del conde Prospero Ranuzzi Cospi y que no tenía recursos familiares a los que acudir, se vio forzada a dejar de lado sus aspiraciones de abrirse un espacio profesional en el ámbito académico y a aceptar el encargo que le habían ofrecido. La enseñanza de la obstetricia para las aspirantes a matronas no era una tarea satisfactoria para un médico licenciado, que por su formación solía ser poco propenso a practicar su arte y prefería dedicarse a la enseñanza de los aspectos teóricos en las aulas universitarias. La posibilidad de establecer su escuela en el hospital pronto demostró ser impracticable y la joven se vio obligada a fijar su sede en su propio domicilio. Los cursos empezaron entre 1805 y 1806 y fueron retomados durante casi treinta y seis años. Con base en la reforma de Melzi, a la profesora de obstetricia sólo le correspondía la función de formar a las futuras matronas, mientras que el examen de

cualificación se desarrollaba ante la presencia de docentes de la Facultad de Medicina y Cirugía de la Universidad. También desde este punto de vista, el rol de Maria Dalle Donne quedaba reducido.

Sobre todo al principio, en su escuela se inscribieron en su mayoría analfabetas. Los cursos duraban un año y en los últimos seis meses se realizaban prácticas con una matrona experta. El gobierno francés se propuso el objetivo de elevar el nivel cultural de las mujeres que se dirigían a la práctica de esta profesión y las obligó a seguir un currículum de estudios teóricos bastante articulado y a someterse a un examen severo. Esto probablemente se verificó durante el periodo napoleónico, como demostraría el hecho de que el número de aspirantes a matronas se redujo y era representado en general por mujeres que residían en la ciudad. Sin embargo, la escuela de Maria Delle Donne tuvo un cierto éxito con el regreso del gobierno papal. El número de inscritas ascendió a seis por año y procedían también de otras localidades de la Romagna, como Ravenna o Rimini.

A pesar de que sus inicios podían hacer imaginar una carrera impactante para Maria Delle Donne, como fue la de Laura Bassi, todavía viva en la memoria de la clase intelectual y de las autoridades académicas y políticas de Bolonia, las situaciones y la voluntad de los regentes fueron obstáculos para perpetuar esta línea genealógica femenina de glorias de la ciudad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGNESI, M. G., *Istituzioni analitiche ad uso della gioventù italiana*, Milano, Richini, 1748.

AGNESI, M. G., *Propositiones philosophicae quas crebris disputationibus domi habitis coram clariss. viris explicabat extempore et ab obiectis vindicabat M. C. de A. mediolanensis*, Milano, 1738.

ALIC, M., *Hypatia's heritage: a history of women in science from Antiquity to the late Nineteenth Century*, London, Women's Press, 1986.

BASSI, L., "De problemate quodam hydrometrico", *De Bononiensi Scientiarum et Artium Instituto atque Academia Commentarii*, 4 (1757), pp. 61-73.

BASSI, L., "De problemate quodam mechanico", *De Bononiensi Scientiarum et Artium Instituto atque Academia Commentarii*, 4 (1757), pp. 74-79.

BASSI, L., *Philosophica studia*, Bononiae, 1732.

BERTI LOGAN, G., "The desire to contribute: an Eighteenth Italian woman of science", *American Historical Review*, 99 (1994), pp. 785-812.

BERTI LOGAN, G., "Women and the practice and teaching of medicine in Bologna in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries", *Bulletin of the History of Medicine*, 77 (2003), pp. 506-535.

CAVAZZA, M., "Dottrici e lettrici dell'Università di Bologna nel Settecento", *Annali di Storia delle Università Italiane*, 1 (1997), pp. 109-125.

CAVAZZA, M., *L'insegnamento delle scienze sperimentali nell'Istituto delle Scienze di Bologna*, in *Le Università e le scienze*, a cura di G. Pancaldi, Università di Bologna, CIS, 1993, pp. 155-168.

CAVAZZA, M, "Laura Bassi e il suo gabinetto di fisica sperimentale: realtà e mito", *Nuncius*, 10 (1985), pp. 715-753.

CAVAZZA, M., *Laura Bassi «maestra» di Spallanzani*, in *Il cerchio della vita. Materiali di ricerca del Centro Studi Lazzaro Spallanzani di Scandiano sulla storia della scienza del Settecento*, a cura di W. Bernardi e P. Manzini, Firenze, Olschki, 1999, pp. 185-202.
CAVAZZA, M., *Settecento inquieto. Alle origini dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Il Mulino, 1990.
DALLE DONNE, M., *Theses ex anatomia et physiologia depromptae quas defendendas proponit Maria Dalle Donne philosophiae, et medicinae doctrix Bononiensis Academiae Scientiarum instituti socia*, Bologna, S. Tommaso D'Aquino, 1800.
DALLE DONNE, M., *Theses ex universa medicina depromptae quas defendendas proponit Maria Dalle Donne*, Bologna, S. Tommaso D'Aquino, 1800.
ELENA, A., "'In lode della filosofessa di Bologna': an introduction to Laura Bassi", *Isis*, 82 (1991), pp. 510-18.
FANTUZZI, G., *Elogio della Dottoressa Laura Maria Caterina Bassi Veratti scritto da Giovanni Fantuzzi*, Bologna, 1778.
FINDLEN, P., "Science as a career in Enlightenment Italy. The strategies of Laura Bassi", *Isis*, 84 (1993), pp. 441-469.
MAZZOTTI, M., "Maria Gaetana Agnesi: Mathematics and the making of the catholic Enlightenment", *Isis*, 92 (2001), p. 657.
MELLI, E., *Laura Bassi Verati: ridiscussioni e nuovi spunti*, in *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo. Ricerche sul rapporto donne/cultura universitaria nell'Ateneo bolognese*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 71-80.
MELLI, E. (a cura di), *Epistolario di Laura Bassi Verati*, in Cazzani, P. (a cura di), *Studi e inediti per il primo centenario dell'Istituto Magistrale «Laura Bassi»*, Bologna, 1960.
MESSBARGER, R., "Waxing poetic: Anna Morandi Manzolini's anatomical sculptures", *Configurations*, 9 (2001), p. 65-97.
MINONZIO, F., "Chiarezza e metodo: l'indagine scientifica di Maria Gaetana Agnesi", *Periodico della Società Storica Comense*, 62 (2000), pp. 47-184.
OGILVIE, M. B., *Women in science: Antiquity through the Nineteenth Century*, New York, MIT Press, 1986.
ORIOLO, E., "Una cultrice di diritto a Bologna nel secolo XVIII, *L'Archiginnasio*, 6 (1911), pp. 25-31.
OTTANI, G.; Giuliani-Piccari, G., *L'opera di Anna Morandi Manzolini nella ceroplastica anatomica bolognese*, in *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo. Ricerche sul rapporto donne/cultura universitaria nell'Ateneo bolognese*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 81-103.
SANLORENZO, O., *Maria Dalle Donne e la Scuola di Ostetricia nel secolo XIX*, in *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo. Ricerche sul rapporto donne/cultura universitaria nell'Ateneo bolognese*, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 147-156.
TILCHE, G., *Maria Gaetana Agnesi: la scienziata santa del Settecento*, Milano, Rizzoli, 1984.
TUGNOLI PATTARO, S., *A proposito delle donne nella scienza*, Bologna, CLUEB, 2003.
VETTORI SANDOR, C., *L'opera scientifica di Maria Gaetana Agnesi*, in *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo. Ricerche sul rapporto donne/*

cultura universitaria nell'Ateneo bolognese, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 105-118.

Notas

[1] El carácter esquivo y humilde de la joven contrastaba con su prodigiosa capacidad de discutir sobre cada tema con propiedades lingüísticas excepcionales y con agudeza poco común para su edad y su sexo. La joven aceptó las exhibiciones en los salones, hasta que consiguió rebelarse. Su profunda aspiración era la de entrar en el convento, contra los proyectos de su padre, pero obtuvo permiso de éste para dedicarse al cuidado de sus numerosos hermanos, por lo que llevó una vida retirada y de estudio. A la muerte de su padre, también abandonó esta actividad y eligió, casi con abnegación mística, ocuparse de los pobres y los desheredados de Milán.

[2] La única excepción era por la atención reservada a las teorías ópticas de Newton. En el curso de su actividad de estudios, Basi desarrollará posteriormente su adhesión al newtonianismo y se convertirá en una de las mayores divulgadoras del inglés en Italia.

[3] Bassi fue la primera mujer en Europa a la que nombraron socia de una academia científica. La doctora tenía apenas veintidós años.

[4] Laura Bassi tuvo ocho hijos de su marido, de los que cinco alcanzaron la edad adulta. Tres siguieron la carrera eclesiástica y uno, Paolo, sustituyó a su padre en la cátedra de física experimental tras su muerte. Como las otras figuras de mujeres dedicadas en el XVIII a promover su propia carrera en la ciencia, Bassi no renunció a la familia y al cuidado de su vida doméstica. Maria Gaetana Agnesi, aunque no contrajo matrimonio, se dedicó con abnegación a criar y educar a sus veinte hermanos y hermanas. Anna Morandi Manzolini tuvo seis hijos en sus primeros cinco años de matrimonio.

[5] En un siglo que ya consideraba inusual que una mujer siguiera un curso regular de estudios, era aún más extraordinario que la misma pudiese ser la artífice de la formación científica de mentes inspiradas y con un futuro de éxito, como fue el caso de Lazzaro Spallanzani. Éste, que era primo de Laura Bassi y siguió sus cursos justo después de su llegada a Bolonia en 1749, reconoció que su maestra había sido la auténtica inspiradora de su conversión a los estudios naturalistas y una referencia constante durante toda su actividad de investigación. Según la opinión de Marta Cavazza, la estima y el reconocimiento hacia Laura Bassi predispusieron a Spallanzani a tener una actitud favorable también respecto a otras mujeres cultivadoras de las ciencias, como Chiarina Nunesvaise, a la que permitió utilizar sus colecciones en Scandinao; Olimpia Agnelli Sessi, con la que discutió sobre muchas investigaciones y a la que dedicó en 1768 una obrita sobre la acción del corazón, y sobre todo su hermana menor Marianna, también apasionada de la historia natural (Cavazza, 1999).

[6] Cuando, en 1824, el regreso al gobierno de la autoridad papal restauró la orden de los Benedictinos, Maria Dalle Donne no volvió a ser llamada a su rol.

«WHERE SHALL I FIND THAT ELABORATE STUDY OF THE PSYCHOLOGY OF A WOMAN?[1] REPRESENTACIÓN DE LAS ESPOSAS EN AL FARO Y "LOS MUERTOS"

Stefania De Toma
Universidad de Bari
(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

El siglo veinte se ha caracterizado por muchos cambios sociales y culturales, que han alterado la segura visión del mundo anterior; una de estas transformaciones ha afectado a la condición de las mujeres y al rol que éstas han luchado para adquirir en la sociedad. La literatura contemporánea refleja tanto la perpetuación de los roles tradicionales dentro de la familia como una evolución en la conciencia de las mujeres. Ésta es la razón por la que la tranquilizadora figura de Mrs Ramsay en *Al faro* (1927) de Woolf parece representar un tipo de mujer pasado de moda. Por otro lado, Gretta, la deuteragonista de Gabriel Conroy en el relato breve de Joyce "Los muertos" (1907, publ. 1914), puede ser considerada como el modelo de la mujer 'moderna', que afirma su individualidad dentro del matrimonio.

La Gran Guerra contribuyó en gran medida a la reivindicación por parte de las mujeres de un rol significativo en la vida política, al darles la posibilidad de participar activamente en la economía del estado mientras los hombres estaban en las trincheras de toda Europa. Algunos críticos también apuntan al periodismo popular como un medio para la conciencia y la auto-confianza de las mujeres (Carey, 1992: 8). En su ensayo "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1924), Virginia Woolf señala el año 1910 (Woolf, 1968: 320) como un punto de referencia para la aparición de la figura de la 'Nueva Mujer', a causa del declive de la Inglaterra patriarcal y del principio del movimiento de las *suffragettes* (Deepwell, 1998: 7). Los intelectuales masculinos reaccionaron muy violentamente ante la idea de que las mujeres podrían dejar de estar confinadas a los roles de hija-esposa-madre e intervenir directamente en la política o la cultura. La sociedad esperaba que las mujeres fueran pasivas y sólo se preocuparan por las necesidades de sus familias, especialmente de sus parientes masculinos (Edwards-Aldrich, 2000). Éste es exactamente el rol que Mrs Ramsay desempeña en la primera sección de *Al faro*.

Desde el principio de *Al faro*, Woolf esboza las diferencias entre el Sr. y la Sra. Ramsay. El primero a menudo es comparado, durante toda la novela, con objetos, como "un espolón de cobre ávido y desnudo"[2] (Woolf, 1995b: 46) o una "árida cimitarra" (Woolf, 1995b: 47), que funcionan como 'correlativos objetivos'[3] de su aridez emocional: él "jamás alteró un hecho; no modificó nunca una palabra enojosa para satisfacción o conveniencia de mortal alguno" (Woolf, 1995b: 8). Por lo tanto, Mr Ramsay encarna "la irremediable aridez del macho" (Woolf, 1995: 46) –Woolf trata de generalizar la verdad sobre un personaje, para transformar a una persona en un símbolo. Según la novelista, los hombres tienen mucho más en cuenta la imparcialidad de las

verdades 'científicas' que la vida emocional. De ello puede dar testimonio el monólogo interior de Mrs Ramsey cuando escucha una conversación en la cena:

¿Una raíz cuadrada? ¿Qué era eso? Sus hijos lo sabían. Se apoyaba en ellos, así como en los cubos y en las raíces cuadradas; de eso estaban hablando ahora; [...] dejaba que ese admirable edificio de la inteligencia masculina, que sube y baja, pasa y repasa, la sostuviera en alto –como si fueran vigas de hierro manteniendo al mundo-, y se confiaba plenamente a ellos, incluso con los ojos cerrados (Woolf, 1995b: 125).

Educada según los valores victorianos, Mrs Ramsay tiende a confiar ciegamente en la inteligencia masculina como una dirección superior; por lo tanto, representa el razonamiento masculino mediante el empleo de una imaginería geométrica y arquitectónica. Esto da al lector una doble impresión de algo sólido, como vigas de hierro, pero también abstracto, como raíces cuadradas. Mrs Ramsay, en realidad, está insatisfecha con este modo de percibir y organizar el mundo, pues, en el capítulo 12 de "La ventana" ella observa que "todo este hacer frases [de su marido] era un juego" que podía "salta[rle a ella] la tapa de los sesos" (Woolf, 1995b: 83). Ella es profundamente consciente de la esterilidad social masculina y se da cuenta de que la imposición de la dureza de los hechos por parte de la figura paterna inevitablemente desestabiliza la vida familiar (Marder, 1968: 52). Por eso, lo que trata de hacer es moderar los hechos con "verdades más profundas" (Marder, 1968: 51).

La "irremediable aridez" masculina está encarnada por Mr Ramsay –casi coincide con su auténtico carácter: él a menudo siente que es "un hombre fracasado" y pide a su esposa "conmiseración": él aparece "hundido y castigado" (Woolf, 1995b: 47) y "necesitaba que le asegurasen que también él vivía en el seno de la vida; que era útil; pero no sólo aquí, sino en el mundo entero" (Woolf 1995b: 47). Todos los esfuerzos de su mujer convergen en este propósito, asegurarle a su débil hombre que "si ponía en ella una fe absoluta, nada podía dañarle; por muy profundamente que se soterrase o por muy alto que escalara, no se encontraría ni un segundo sin ella" (Woolf, 1995b: 47). Woolf presenta a través de los ojos de James[4] la fatiga provocada por este "alarde [...] de su capacidad para rodear y proteger" (Woolf, 1995b: 47):

Inmediatamente, pareció que mistress Ramsay se replegase sobre sí misma. Cada pétalo se fue –uno tras otro- colocando en su sitio, hasta que toda la estructura, exhausta, se derrumbó, y sólo tuvo fuerza suficiente para mover el dedo en un exquisito abandono de agotamiento, a través de la página del cuento de hadas de Grimm […] (Woolf, 1995b: 48).

Tras consolar a su marido, ella se siente desprovista de toda energía, parece haber perdido toda su fuerza nutritiva y se siente inquieta por esta evidente dependencia psicológica:

pero las relaciones entre ellos, el que viniera a ella abiertamente, a la vista de todo el mundo, la desconcertaba, porque, entonces, la gente daba en murmurar que míster Ramsay dependía de ella, cuando forzosamente debían saber que, *entre los dos, él era infinitamente más importante*; su aportación al mundo, comparada con la de su marido, era una *insignificancia* (Woolf, 1995b: 48-49; las cursivas son mías).

Ella parece preocupada porque la gente podría interpretar su necesidad de ser tranquilizado y confortado como una debilidad femenina, que destruiría la consagrada, y por tanto necesariamente verdadera, equivalencia entre el hombre y la fuerza. Además,

como consecuencia de su educación y su estatus social, Mrs Ramsay perpetúa en su entorno la llamada "ideología de esferas separadas".[5] Considera su rol en la sociedad "insignificante" y por ello se dedica a la esfera de las relaciones, de los sentimientos, y desempeña el tradicional rol femenino de la criadora.

Era una mujer y estaban viniendo naturalmente a ella durante todo el día con una cosa y otra; uno quería esto, otro aquello, los chicos iban creciendo; muchas veces se sintió tan sólo una esponja embebida de emociones humanas (Woolf, 1995b: 40).

En toda la novela, se alude a ella con un conjunto de imágenes conectadas con suavidad y fertilidad –la fuente, el árbol frutal floreciente (Woolf, 1995: 54-55)– para subrayar su deseo de allanar el terreno de las relaciones sociales entre hombres y mujeres (Marder, 1968: 43). Mrs Ramsay cree, lo mismo que Woolf, en el poder civilizador de las mujeres y, como apunta Lily Briscoe durante la cena, se compadece de los hombres, "como si carecieran de algo, y nunca [de] las mujeres, como si no carecieran de nada" (Woolf, 1995b: 101). Lo que les falta a los hombres, según su punto de vista, es la intuición. Esta cualidad no es un conocimiento confuso e irracional, sino más bien un conocimiento más complejo, que combina el entendimiento racional de la condición del otro y una sensibilidad emocional ante él (Sichel, 1992). Por eso, el mayor logro de Mrs Ramsay en la primera sección de *Al faro* es, como afirma Marder, crear significado al determinar armoniosamente la vida en común de todos sus invitados. Ésta es la razón por la que los críticos la ven como la 'Gran Madre' y como una artista. (Marder 1968: 39).

Sin embargo, se puede estar de acuerdo con la definición anterior, en que Woolf transforma a su propia madre en un absoluto, en un mito, pero es más difícil ver a Mrs Ramsay como una artista. Es verdad que ella se siente más cerca de Lily y Augustus Carmichael porque reconoce, como ellos, que la realidad externa es "pueril[...]" y lo que importa es la "oscuridad" de la gente (Woolf, 1995b: 75). Ella también lucha por "la victoria sobre la vida" con el fin de alcanzar "esta paz, este reposo, esta eternidad" (Woolf, 1995b: 76) –más o menos como hace un artista cuando lucha con un material en bruto para producir una obra de arte. No obstante, ella carece de una peculiaridad fundamental del artista: la independencia. Está totalmente absorta en su rol de criadora, quizás demasiado, puesto que parece que le han dejado "apenas [...] un hueco de su ser para que pudiera cobijarse ella misma" (Woolf, 1995b: 47). Además, ella no anima la elección de Lily de ser pintora, pues está convencida de que la realización de una mujer está en el matrimonio, y considera el trabajo de Lily con una actitud ambigua, con una envidia bastante condescendiente:

¡El cuadro de Lily! Mistress Ramsay sonrió. Con esos ojillos chinos y la cara fruncida, no se casaría jamás; su pintura no podía tomarse muy en serio, pero era una criaturilla independiente, y mistress Ramsay la quería por eso mismo. (Woolf, 1995b: 23).

En este pasaje, Mrs Ramsay parece comprender la diferencia entre ella misma y lo que Gabriel Conroy llama la "nueva generación, instruida y bien preparada" (Joyce, 1994: 58): el conjunto de valores victorianos que ella encarna están pasados de moda, su mundo tiene que morir. Esta toma de conciencia puede explicar tanto la muerte de Mrs Ramsay, en el capítulo 3 de la sección "Pasa el tiempo" –como si la novelista sintiera que esta imponente figura tenía que ser 'matada' en un sentido psicoanalítico-

como la decisión de Woolf de terminar la novela con la visión de Lily, concretamente, con el primer logro de la 'Nueva Mujer'.

Mientras que *Al faro* puede ser definida como una crítica, aunque suavizada por la nostalgia, de la figura femenina tradicional, el relato corto de Joyce "Los muertos" parece hacer frente a una nueva imagen de la mujer. En realidad, Gabriel Conroy –quien ofrece el punto de vista principal y el lenguaje de la narrativa- se enfrenta, durante la fiesta, a una sucesión de inesperados encuentros con mujeres (Brown, 1988: 92-93). Primero encuentra a Lily, la criada de su tía, y le pregunta "con tono jovial", pero en realidad con condescendencia: "Supongo que un día de éstos asistiremos a tu enlace matrimonial". Se queda "desconcertado" por su respuesta: "A los hombres de ahora lo único que les interesa es darle palique a las chicas y sacar de ellas todo lo que puedan" (Joyce, 1994: 10). Él todavía la considera una niña pequeña y no espera esa amarga franqueza, hasta el punto que interpreta su respuesta como una acusación contra él. Sólo un poco más tarde se da cuenta de que ha "adoptado un tono equivocado" y, por tanto, "ha fracasado con Lily en el cuartito ropero" (Joyce, 1994: 13). Sin embargo, esto no le impide fracasar una vez más en relación con las mujeres, en particular con Miss Molly Ivors.

El personaje de Miss Ivors ha sido definido como la nueva mujer de Ibsen (Brown, 1988: 92), porque parece autónoma en su pensamiento y sincera en su discurso. Quizás, por el contrario, Joyce la considere afectada por la parálisis, como otros personajes en *Dublineses*, a causa de su nacionalismo, que es, en realidad, otra forma de lamentarse por "aquellos grandes seres que se llevó la muerte" (Joyce, 1994: 58). En realidad, Gabriel se pregunta si ella tiene "una vida propia que trasc[iende] su obsesión por la propaganda", pero no puede escapar al pensamiento de que "esos ojos suyos tan críticamente inquisitivos" (Joyce, 1994: 37) amenazan la percepción que él tiene de sí mismo, como irlandés y como hombre. Sólo tiene una ligera duda sobre su propio comportamiento y piensa para sí: "Tal vez no debió haberle contestado como lo hizo. Pero ella no tenía derecho a llamarle anglófilo delante de gente, aunque fuera en broma". Él interpreta su acusación de simpatizar con los británicos como un intento de "ponerle en ridículo delante de todo el mundo, interrumpiéndole y mirándole fijamente con sus ojos de conejo" (Joyce, 1994: 34). Él se siente tan amenazado que piensa que ella "tal vez se alegrara de que su discurso fuera un fracaso" (Joyce, 1994: 37) -el discurso que él pronuncia, como todos los años, en la cena de Navidad de su tía.

La recurrencia al tema del fracaso conecta a Gabriel con Mr Ramsay, quien a menudo pide compasión porque se siente incompetente. Sin embargo, mientras que Mr Ramsay sabe que puede confiar en su esposa cada vez que se sienta incómodo, Gabriel tiene que enfrentarse a una mujer poco dispuesta a negar su personalidad para suavizar su malestar. Cuando Gretta le pregunta por su contraste con Molly Ivors y se entera de que ella los ha invitado a los dos a compartir unas vacaciones en el oeste, la parte más tradicional de Irlanda, "dio unas palmadas y un saltito, llena de excitación. - ¡Oh, Gabriel! ¿por qué no? - exclamó". No obstante, cuando él contesta fríamente a Gretta ("'Tú puedes ir si así lo deseas"), ella responde a su frialdad replicando: "Esto es lo que se llama un marido agradable" –en lugar de comprender la causa de su humor y consolarlo, como haría una esposa nutricia (Joyce, 1994: 35). Como apunta Walzl, ella es la única figura femenina en *Dublineses* representada como espontánea y alegre a

pesar de los muchos años de monótona vida de casada (Walzl, 1982: 51). Es ella, con su actitud auto-suficiente, quien lleva a Gabriel a la doble epifanía final –sobre sí mismo y sobre ella.

Tras la cena, mientras caminan hasta alcanzar su hotel, Gretta parece a Gabriel "tan frágil que quisiera defenderla contra algo y quedarse después a solas con ella" (Joyce, 1994: 75). Él trata de convencerse de que han vivido momentos bellos e inolvidables juntos y desea recordarle esos momentos, [...] hacerle olvidar los años monótonos de la vida que compartían [...] Porque los años, pensó, no habían colmado la sed de su alma ni de la de ella, sus hijos, los escritos de él, las labores del hogar de ella, no habían logrado extinguir el fuego de sus almas (Joyce 1994. 76).

Su proverbial necesidad y deseo de proteger[6] se entreteje con su deseo de "averiguar la razón de su extraño estado de ánimo" (Joyce, 1994: 82), pero entonces se da cuenta de que este "extraño estado de ánimo" es un sentimiento de melancolía y nostalgia inspirado por una melodía tradicional irlandesa cantada al final de la fiesta: esta melodía lleva a su esposa a recordar a Michael Furey, un chico con el que ella salía cuando vivía en casa de su abuela. Después de haber escuchado la historia de su esposa sobre Michael Furey, Gabriel se siente "humillado" por "el fracaso de su ironía", sufre una revelación repentina sobre la imagen que tiene de sí mismo: vivir en la atmósfera cultural asfixiante de Dublín lo ha convertido en una figura ridícula, actuando de recadero para sus tías, un nervioso pero bien intencionado sentimental que soltaba discursos a ignorantes e idealizaba su cósmica lujuria, el lamentable tipo presuntuoso cuya imagen había visto hacía poco reflejada en el espejo (Joyce, 1994: 86).

Al principio Gabriel siente "la vergüenza que le asaltaba la frente", luego es embargado por "un vago terror" (Joyce, 1994. 86-87), pues se da cuenta inmediatamente de que, mientras estaba recordando los "momentos de éxtasis" de su vida de casados, Gretta "le había estado comparando en su mente con otro hombre" (Joyce, 1994: 86): ella se refugia en un recuerdo precisamente para encontrar un consuelo a su aburrida vida juntos. Por ello, él llega a comprender que nunca ha vivido plenamente, porque nunca ha amado de verdad[7] (Walzl, 1982: 51) –a diferencia de su esposa.

La segunda epifanía que experimenta se refiere, en realidad, a Getta: reconoce que ella tiene una vida emocional propia, que no se ajusta de manera estricta al modelo marital (Brown, 1988: 17). El hecho de que esté casada no le impide seguir venerando el afecto de Michael Furey hacia ella; ha "tenido ese romántico momento en su vida", una vida en la que su marido sólo juega un papel "insignificante" (Joyce, 1994: 90). Algunos estudiosos acusan a Gretta de ser incapaz de apreciar la posibilidad que la vida le ofrece en ese momento, de encerrarse en un pasado idealizado que Joyce no veía mejor que el presente –una víctima de la hemiplejia (Ford, 1982: 243). Por el contrario, Joyce, al crear a esta pareja casada, posiblemente trató de analizar la posibilidad de conocer la mente de otra persona. Gabriel observa a Gretta mientras duerme "como si él y ella no hubieran vivido nunca como marido y mujer" (Joyce, 1994: 90). Por ello, la vida de Gretta y su identidad *no* coinciden con las de Gabriel. Es por esto por lo que la voz del autor se refiere a ella como "la señora Conroy" (Joyce, 2000: 151, 154, 168) o "la esposa de Gabriel" (Joyce, 2000: 163, 172, 180) hasta su llegada a la habitación del hotel: a partir de ese momento, siempre se refiere a ella con el pronombre personal. Puesto que la mayoría de los relatos de *Dublineses* se centran en un personaje masculino

(Walzl, 1982: 53), esto puede marcar el reconocimiento gradual por parte de Gabriel de la separación de Gretta, del hecho de que ella no es un instrumento de su deseo (Brown, 1988: 93), listo para sentir "el deseo impetuoso que abrigaba en su pecho" y a ser dominado por "el ansia de entregarse" (Joyce, 1994: 83) cada vez que su marido lo desea.

Como consecuencia, la diferencia principal entre Mrs Ramsay y Gretta reside en su "relación con la domesticidad" (Foster, 2002: 24). Mrs Ramsay es la piedra angular de su familia: ella es el sujeto de la "devoción" y los "tributos" de todos (Woolf, 1995b: 97), hasta el punto que se la compara repetidamente con una "reina" (Woolf, 1995b: 12, 97). Sin embargo, este respeto oculta una total indiferencia –masculina- ante sus juicios o ideas (Sichel, 1992); además, a causa de la ausencia de su nombre de pila, ella parece despersonalizada. Su rol no es otro que evitar el "declive de la felicidad de la familia"[8]. Por otro lado, Gretta no se ajusta al rol pasivo que se espera que desempeñe. Al evocar su relación con Michael Furey, ella proclama –sin rechazar sus 'deberes' de esposa y madre- el derecho a una vida psicológica y emocional propia y, de ese modo, la necesidad de toda mujer de "una habitación propia" que le permita dejar de ser un estereotipo, para ser una persona. Sin embargo, el paralelismo entre estas dos figuras femeninas también parece sugerir que el matrimonio puede tener éxito, puede ser realmente el "ese solaz que dan dos notas distintas –una alta y una baja- que, tocadas en un común acorde, parecen darse mutuamente al unísono" (Woolf, 1995b: 48) sólo cuando, como en el caso de Mrs Ramsay, la esposa renuncia a su propia individualidad. Podría alegarse que la independencia que buscaron las mujeres a principios del siglo XX –una "época [...] atormentada por las ideas" (Joyce, 1994: 57-58) (Cfr. Marzola, 2005)– amenazaba la concepción de los hombres del rol masculino, hasta el punto que los hombres sentían miedo ante la aparición de ese cambio en sus personajes de ficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENSTOCK, B. (ed.), *The Seventh of Joyce*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

BROWN, R., *James Joyce and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

CAREY, J., *The intellectual and the masses. Pride and prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*, London-Boston, Faber & Faber, 1992.

DEEPWELL, K. (ed.), *Women Artist and Modernism*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

EDWARDS-ALDRICH, B., *Seeing Beyond Simile in Virginia Woolf's* To the Lighthouse, 2000, in URL: http://www.sscc.edu/Home/bedwards/seeing.html

ELIOT, T. S., *Hamlet and His Problems* (1919), in *Selected Essays*, New York, Harcourt, Brace & World, 1950.

FOSTER, T., *Transformations of Domesticity in Modern Women's Writing. Homelessness at home*, New York, Palgrave Macmillan, 2002.

HENKE, S., and UNKELESS, E., (ed.) *Women in Joyce*, Brighton, The Harvester Press, 1982.

JOYCE, J., "Los muertos", Madrid, Alianza Editorial, 1994.

JOYCE, J., *Dubliners*, London, Penguin, 2000.

MARDER, H., *Feminism & Art. A Study of Virginia Woolf*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.
MARZOLA, A., *Guerra e identità. Percorsi della letteratura inglese nel Novecento*, Roma, Carocci, 2005, especialmente el capítulo "Le forme del bianco".
SICHEL, B. A., *Education and Thought in Virginia Woolf's* To the Lighthouse, 1992. http://www.ed.uiuc.edu/EPS/PES-Yearbook/92_docs/Sichel.HTM
WOOLF, V., *Collected Essays*, London, The Hogarth Press, 1968.
WOOLF, V., *To the Lighthouse*, Genoa, Cideb, 1995a.
WOOLF, V., *Al faro*, Barcelona, RBA, 1995b.

Notas

1 La pregunta se la hace Virginia Woolf en su *Una habitación propia* (1929).

[2] N. del T.: Hemos sustituido los fragmentos extraídos de la versión inglesa por los de la traducción española.

[3] Me refiero a la definición de 'correlativo objetivo' dada por T. S. Eliot: "un conjunto de objetos, una cadena de acontecimientos que será la fórmula de esa emoción particular; de modo que, cuando se dan los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensitiva, la emoción es evocada inmediatamente" (Eliot, 1950: 124-125).

[4] James es el más joven de los niños de los Ramsay, el más afectuoso con su madre y –como implicaba el análisis freudiano recién difundido – celoso de su padre, con quien James sólo volverá a tener una relación equilibrada en el último capítulo de la novela, que es cuando Mr Ramsay se dignará, muchos años después de la muerte de su esposa, a visitar el Faro.

[5] La "ideología de esferas separadas" puede ser definida como una vieja distinción entre la esfera pública, por tanto masculina, y la esfera privada, por tanto femenina (Foster, 2002: 2).

[6] Cfr Joyce, 1994: 14-15, Gretta dice a la tía Kate: "Es increíblemente precavido, le hace ponerse a Tom viseras verdes para proteger los ojos cuando lee de noche y le obliga a que haga gimnasia de pesas. Y a la pobre Eva la obliga a comer potaje. ¡La pobrecita! ¡Con lo que lo odia! […] Las dos tías rieron también de buena gana, porque la solicitud de Gabriel era objeto de afectuosa broma entre ellas."

[7] Cfr. Joyce, 1994: 92: "Nunca había tenido sentimientos así por ninguna mujer".

[8] Es el titulo que Herbert Marder eligió para el capítulo de su libro *Feminism & Art* dedicado a *Al Faro*.

LA LITERATURA FEMENINA BRASILEÑA: DESDE LAS PROFUNDIDADES HASTA LA PUNTA DEL ICEBERG

Amina Di Munno
Universidad de Génova
(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

Minha alma tem o peso da luz . Tem o peso da música. Tem peso da palavra nunca dita, prestes quem sabe a ser dita. Tem o peso de uma lembrança. Tem o peso de uma saudade. Tem o peso de um olhar. Pesa como pesa uma ausência. E a lágrima que não se chorou. Tem o imaterial peso da solidão no meio de outros.
Clarice Lispector[1]

1. EL LARGO CAMINO HACIA LA VISIBILIDAD.

La presencia de las mujeres, en el ámbito de una literatura de por sí joven como es la brasileña, por razones histórico-sociales, políticas y culturales, desde un punto de vista cronológico, nos es muy cercana. No sería posible lacerar el tejido de conexiones existentes entre los actuales estudios femeninos y los relativos a los movimientos de las mujeres, a partir de la Conferencia de las mujeres socialistas de Copenhague de 1910 –si tomamos ésta como fecha de referencia-, en la que se proclama el 8 de marzo como "día internacional de la mujer". La cuestión femenina es una cuestión fundamental del mundo contemporáneo en todas las latitudes. Más allá de las espirales abiertas en algunos estados de occidente, que parecen completar el proceso de paridad de las mujeres con los hombres, existen todavía discriminaciones en gran parte del planeta.

El movimiento para la liberación de la mujer se remonta a la época de la Revolución Francesa. Es obra de pequeños grupos, sobre todo en Europa, que piden las mismas condiciones constitucionales y jurídicas conquistadas por los hombres, como por ejemplo el acceso a todas las profesiones y el derecho al voto. Sin embargo, sólo en torno a los primeros años del siglo XX, con excepción de Nueva Zelanda (1893), los estados empiezan a conceder a las mujeres el derecho a participar directamente en la vida política del país. Si en Italia este objetivo se alcanza en 1945 con la proclamación de la República, en Portugal habrá que esperar hasta 1976. Brasil concede definitivamente el derecho al voto a las mujeres en 1932, como consecuencia del "Código Eleitoral", promulgado por Getúlio Vargas. Unos años antes, en 1928, el gobernador del Estado de Rio Grande do Norte, Juvenal Lamartine, había aportado una modificación a la ley electoral para dar el derecho al voto a las mujeres, pero los votos expresados por ellas fueron anulados. También en lo que respecta al derecho de instrucción, las cifras hablan claro. En Brasil, la primera ley que permite a las mujeres ir a la escuela elemental es de

1827; en 1879 el gobierno les da la autorización para cursar estudios superiores, pero las que realizan esta elección se exponen a las críticas de la sociedad.

Encontramos un claro testimonio de cómo se acentuaron las diferencias de género en las páginas que Gilberto Freyre dedica al análisis de la relación mujer-hombre dentro de la sociedad de tipo agrario-patriarcal que durante mucho tiempo ha dominado en Brasil:

... é caraterístico do regime patriarcal o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo. (...) O padrão duplo de moralidade, caraterístico do sistema patriarcal, dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos. E uma vez ou outra, num tipo de sociedade Católica, como a brasileira, ao contato com o confessor (Freyre, 1981: 93).

Es curioso observar en qué medida las poblaciones amerindias de las sociedades primitivas eran totalmente antagónicas respecto a las de tipo patriarcal. Existía una semejanza física entre el hombre y la mujer, así como la tendencia entre los dos sexos a integrarse en una figura común. Además, una distinta organización en la gestión del trabajo, tanto en el ámbito doméstico como en el político, llevaba a una especie de inversión de los roles.

Hacia la mitad del siglo XIX, los juristas conservadores, siguiendo a Trigo de Loureiro, que fue ministro de del "Supremo Tribunal Federal", todavía eran

(...) partidários da subserviência da mulher ao senhor patriarcal. Que as solteironas, principalmente, fossem mais que escravas na economia dos sobrados. As restrições de ordem jurídica e social – refletindo, na maior parte, motivos econômicos – impostas com tanto rigor à mulher brasileira durante a fase patriarcal, explicam-nos muito da sua inferioridade, aparentemente de sexo.

Mais depressa nos libertamos, os brasileiros, dos preconceitos de raça do que dos de sexo. (...) "A inferioridade" da mulher substituiu a "inferioridade da raça"... (Ibidem: 127).

La condición de subordinación de la mujer brasileña, en el contexto social del pasado colonial, ha dejado como signos más tangibles, en el escenario público de la vida cultural y en la historia literaria, el silencio y la ausencia.

Es a partir de mediados del siglo XIX cuando las luchas feministas se desarrollan en Brasil y contribuyen a una apertura hacia la participación de la mujer en la literatura del país. Con los procesos de modernización, las mujeres brasileñas adquieren mayor visibilidad en el espacio público, sobre todo a través de las actividades culturales y periodísticas. Estas transformaciones se reflejan de manera notable en la producción de las fuentes documentales, nacen archivos de mujeres y se da un florecimiento de los periódicos que inician el debate sobre los roles de género. En los últimos 20-30 años ha aumentado de manera importante el interés por el mundo femenino a nivel de investigaciones históricas y literarias y también en el ámbito de los estudios universitarios.

Las etapas del recorrido literario que comprenden obras de autoras son objeto de estudio por parte de un grupo de investigadoras brasileñas que encabezan el "Grupo de Trabalho, *A mulher na literatura*" y que, junto a la "Associação Nacional de Pós-

Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL)", desde 1987 publica sistemáticamente los resultados de su investigación en revistas y boletines especializados. Las líneas de estudio son fundamentalmente tres: literatura y feminismo, literatura y lo femenino, literatura y mujer.

La primera se plantea como objetivo, desde la recuperación de una historia de silencio en torno a la producción femenina hasta el análisis de los paradigmas patriarcales y logocéntricos de la literatura canónica. La segunda trata de identificar una escritura femenina, según el modelo francés, con una inflexión decididamente semiológica y psicoanalítica. La tercera, literatura y mujer, está más directamente ligada al trabajo de análisis del rol de la mujer en la literatura (como autora, narradora o personaje).

El asomarse de las presencias femeninas en el panorama literario brasileño a caballo entre los siglos XIX y XX es lento y gradual. Parece todavía relegado a *una elite*, aunque uno de los primeros ejemplos de la narrativa femenina de mediados del XIX -la novela *Úrsula*, publicada en 1859- esté firmado por Maria Firmina dos Reis, mulata e hija ilegítima, escritora del Maranhão. En esta obra típicamente romántica, de estilo gótico-sentimental, en la que se aborda el tema de la esclavitud desde el punto de vista del *otro*, la muerte de la protagonista subvierte el final feliz. De argumento similar es el relato "A Escrava", publicado en 1887, en plena campaña abolicionista. La autora, consciente de las innumerables limitaciones y prejuicios de los que las mujeres eran objeto, publicaba sus obras firmando como: "Uma Maranhense". En el prólogo de *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis afirma saber que: "(...) pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados (Reis dos, 1859).

Junto a ella, otra pionera, Nísia Floresta, rompe las barreras del espacio privado y publica en la prensa de la época sus crónicas polémicas, además de páginas de relatos, ensayos y poesías. Desafortunadamente, será olvidada casi hasta nuestros días; su militancia y sus reflexiones sobre los derechos de las mujeres a la instrucción y al trabajo no encontraron eco entre sus contemporáneos. Otro nombre relevante es el de Júlia Lopes de Almeida, nacida en 1862, que será autora de una obra vasta y variada. Perteneciente a la alta burguesía, Júlia Lopes tiene el privilegio de poder desarrollar de manera equilibrada las múltiples actividades de madre, esposa y escritora que lucha por el reconocimiento moral y social de la mujer en el ámbito de la sociedad brasileña. Sin embargo, construye su obra todavía sobre modelos patriarcales. Almeida ha sido testigo de las transformaciones histórico-sociales como consecuencia de la Primera Guerra Mundial y se sitúa entre las primeras pacifistas. Al reconocer las que ella define como diferencias "naturales" de género, concluye que la paz sólo es posible mediante el reconocimiento y la aceptación de las cualidades típicamente femeninas en la esfera pública. La novela *A sucessora*, publicada en 1934 por Carolina Nabuco, aunque está muy elaborada desde el punto de vista psicológico, tampoco escapa al proceso de imitación de los valores vigentes. Si en el transcurso de estos años la presencia de nombres femeninos es significativamente exigua, no se podrá esperar un cambio radical con la llegada del siglo XX.

Ni siquiera dentro de la "Semana de Arte Moderno" de 1922 se asiste, en literatura, a una participación de las mujeres similar a la de las exponentes femeninas en el campo de las artes plásticas, como es el caso de Anita Malfatti y Tarsila do Amaral.

Esta última, así como otras representantes de las vanguardias estéticas de principios de siglo, de diversa procedencia y distinta conciencia política –piénsese en Frida Kahlo, Tâmara de Lempicka, Georgia O'Keeffe-, recurre (recurren) a lenguajes específicos, a la estética de lo grotesco como estrategia de auto-representación. Con estas características, las autoras se afirman y conquistan un espacio significativo en el ámbito artístico. En el campo literario, deberemos esperar a bien entrado el siglo XX para asistir a la explosión de las voces femeninas que, a pesar de los prejuicios y las discriminaciones, hacen oír su canto en voz alta.

Lúcia Miguel Pereira, escritora y crítica literaria, analiza el contexto cultural de la mujer brasileña en su artículo, publicado en 1954, "As mulheres na literatura brasileira", en la onda de lo que había hecho unas tres décadas antes Virgina Woolf en Inglaterra con sus conferencias de 1928, publicadas al año siguiente con el título *A Room of One's Own*. En ella la habitación representa una doble metáfora, la del espacio mental y la del espacio literario, que las mujeres han logrado conquistar. Estas conocidas palabras de Woolf -"Una mujer, para escribir novelas, debe tener recursos económicos y una habitación propia" (Woolf, 1991: 13)- resumen de manera lapidaria los requisitos indispensables para que una mujer pueda dedicarse al trabajo intelectual. Si estos requisitos son vistos en la Europa del siglo XX como un baluarte todavía por alcanzar, no deberá sorprendernos que en la realidad brasileña el proceso de reconocimiento del rol de la mujer intelectual sea más lento y fatigoso. Por otro lado, la misma Woolf, como se ha destacado en un ensayo bastante reciente,

> evidencia cómo la práctica literaria siempre ha sido considerada "indecente" para las mujeres y cómo las escritoras del XIX, las más numerosas, optaron por géneros literarios que la tradición posteriormente ha confirmado que eran los más practicados por las mujeres –la novela, el diario y la autobiografía-, mientras éstas descuidaban la tragedia, la épica y, en ciertos aspectos, incluso la poesía. En efecto, la escritura femenina siempre ha sufrido la obligatoriedad del nexo entre castidad, silencio y obediencia (Gajeri, 1999: 296).

En la historia de los estudios femeninos es innegable la importancia de la crítica literaria:

> Quizás porque la literatura desde siempre ha sido el "lugar" en el que se elabora y transmite el complejo de imágenes, figuras ejemplares y mitos originados tanto por la tradición patriarcal-machista como por el pensamiento de las mujeres. [...] Han sido y son precisamente las voces de las literatas (y de las filósofas) las que han contribuido de la manera más visible al debate y a la evolución de un saber de las mujeres (Gajeri, 1999: 296).

El carácter inaprensible del mundo femenino también toma cuerpo mediante el reconocimiento de la crítica. Como ensayista, Lúcia Miguel Pereira se pregunta por las relaciones entre la crítica y el arte, valora las distintas opiniones y, personalmente, considera el ensayo una auténtica obra literaria.

> Muito se tem discutido sobre o valor e o alcance da crítica, sobre a sua função junto à arte. Há quem a considere mera parasita, há quem lhe exagere a importância... Na verdade, é um gênero literário que, por necessitar de um ponto de apoio na obra alheia, não deixa de possuir personalidade própria – e independente – de constituir uma forma interessantíssima de literatura (Pereira, 1939: 86).

Entre los críticos brasileños, despunta en el panorama femenino la figura de Nelly Novaes Coelho, con una vasta bibliografía que se dirige tanto a la literatura para jóvenes como a la que trata sobre la participación de la mujer en las letras brasileñas. En las casi mil páginas de su *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, Nelly Novaes Coelho recorre tres siglos de literatura brasileña, desde 1711 hasta 2001, y traza la trayectoria de casi 1400 escritoras, desde Tereza Margarida da Silva e Orta –que, con su *Aventuras de Diófanes*, de 1752, es considerada la primera autora de novelas- hasta las pioneras del siglo XIX, y llega a nuestros días con la inclusión de escritoras consagradas -como Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, Adélia Prado, Marly de Oliveira, Henriqueta Lisboa, Lia Luft- y de voces más recientes - Cláudia Monteiro de Castro, Lélia Romero, Patrícia Melo o Claudia Roquette-Pinto, por citar sólo algunas.

2. LA LITERATURA FEMENINA HOY.

Sólo en torno a los años treinta del siglo XX aparece en la literatura brasileña la figura de la mujer que escribe como "sujeto literario" y no ya como la que, obedeciendo a los modelos tradicionales, seguía el canon hasta entonces dominante del "arte por el arte". La realización estética que sigue a la toma de conciencia de la propia feminidad irá orientada, por las artistas de la época, más hacia la prosa que hacia la poesía. En poesía ocupa un puesto primordial, si no totalmente exclusivo, Cecília Meireles (1901-1964). Su obra se caracteriza en el plano estilístico por el rigor formal, la musicalidad y la variedad cromática, además de por el equilibrio y la simetría. Por un lado, en el gusto por la rima rara y un cierto hermetismo intelectualista, se reconoce la lección simbolista; por el otro, se aprecia la simplicidad de los versos portugueses de inspiración medieval. Más difícil es definir el plano de los contenidos, donde sobre todos los elementos predomina, sin contrastes, el mar. Cecília Meireles presta particular atención al intimismo y a la introspección; destaca su tendencia al misticismo y a lo universal. Su obra, que a veces experimenta la influencia de las fuentes populares, refleja una atmósfera de sueño y de soledad, en la que los dos elementos, lejos de producir sufrimiento, se asocian de manera armónica y positiva, como afirmaba la propia escritora:

Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área de minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar. Mais tarde, foi nessa área que os livros se abriram e deixaram sair suas realidades e seus sonhos, em combinação tão harmoniosa que até hoje não compreendo como se possa estabelecer uma separação entre esses dois tempos de vida, unidos como os fios de um pano (http://www.ecolet.nl/tellme/poesia/cecilia.htm#topo).

Otra mujer escritora y poeta, Ana Cristina César, nacida 1952 y muerta por suicidio en 1983, traza un retrato de Cecília en femenino, y pone de relieve la delicadeza de su poesía:

Cecília levita, como um puro espírito... Por isso ela se move, "viaja", sonha com navios, com nuvens, com coisas errantes e etéreas, móveis e espectrais, transformando em pura poesia essa caminhada. Uma das excepcionalidades de Cecília Meireles: a composição de uma poesia densamente feminina, não apenas a poesia feita por alguém

que é mulher, mas obra de mulher, de um sem número de perspectivas sobre as coisas que os homens não teriam, poesia na qual uma das grandes forças é a delicadeza, e delicadeza de poeta, que transfigura a vida em canto...

(www.casadobruxo.com.br/poesia/c/cec_esp1.htm).

La cuestión femenina es tratada por Lya Luft (1938) desde un punto de vista femenino, según lo que viene a ser la "escritura femenina". Los temas afrontados son aquéllos que se relacionan con los dramas existenciales como la soledad, el amor, la muerte, el abandono, el vicio, etc. Lya Luft se enfrenta a los valores patriarcales y denuncia, en su prosa cortante, la condición de la mujer, educada en el ámbito de rígidos modelos morales, ligada todavía a las reglas de los juegos sociales y familiares. El universo femenino, en el contexto de una sociedad represora e injusta, está marcado por la locura, la enfermedad y la muerte. El lenguaje metafórico que emplea Lya Luft está hecho de símbolos recurrentes (el árbol, el gusano, la noche, el enano) y éstos representan, en su doble carga semántica, la eterna contradicción humana, la lucha entre Amor y Muerte. El esfuerzo de la mujer para conquistar un lugar en la sociedad y en la Historia se delinea con claridad mediante el recurso a la circularidad de la obra, por lo que sus personajes vuelven a menudo al punto de partida.

Estas breves y parciales notas, naturalmente, no bastan para ofrecer una mirada de conjunto sobre lo que es el panorama literario femenino del continente Brasil (donde las publicaciones de obras individuales o de colecciones antológicas de autoras brasileñas son constantemente actualizadas[2]), pero valen para dar una idea del esfuerzo de las pioneras en la presentación de un cuadro más combativo y revolucionario sobre la nueva épica urbana o regionalista, como veremos, contra la situación de dependencia psicológica y económica de la mujer. Estas heroínas todavía no son modelos de mujeres del todo autónomas, pero esos modelos aparecerán tanto más a menudo cuanto menos patriarcal sea la sociedad en toda América Latina y cuanto más amplio sea el acceso al saber, al trabajo, a la lectura y a la escritura.

3. CLARICE LISPECTOR Y RACHEL DE QUEIROZ.

Podemos considerar como auténticas puntas del *iceberg*, en este hipotético viaje por el tiempo, más que por un espacio geográfico, a las figuras de Clarice Lispector y Rachel de Queiroz, para acercarlas entre sí o para contraponerlas, por medio de algunos aspectos de sus obras más significativas: *A Hora da Estrela*, la última novela de Clarice Lispector y *O Quinze*, la primera de Rachel de Queiroz.

El debut de Clarice Lispector en el panorama literario brasileño tiene lugar en 1994 con la novela *Perto do coração selvagem*, que por su estilo una cierta crítica la sitúa junto a James Joyce y Virginia Woolf. La protagonista de la novela, Joana, reflexiona sobre su vida interior y, siguiendo el hilo conductor de la memoria, el flujo de conciencia, se encuentra inmersa un momento en el pasado, otro momento en el presente. Los personajes de Clarice Lispector, casi siempre mujeres, están delineados con ciertos rasgos característicos. En sus comportamientos coexisten un "bien", que se identifica con la libertad natural, y un "mal", representado por los cánones sociales. Las situaciones ligadas a la condición femenina y a las luchas de clase están diseminadas a lo largo de toda la obra de Lispector. Las protagonistas viven intensas situaciones de conflicto, siempre en busca del momento de la epifanía, de la revelación. A través de sus

angustiosas incertidumbres y de las complejas tensiones, que terminan por condicionar su modo de pensar, asistimos a una representación deformada de la realidad. De este tipo de distanciamiento que se crea entre la realidad y el ideal surge la necesidad por parte de la autora de una adaptación expresiva para poder describir fácilmente la realidad idealizada. Quizás brote de aquí el estudio del lenguaje y el uso particularísimo que Lispector hace de él, por medio de una intrincada red de símbolos, en los que se funden el ideal de conciencia y el ideal de representación.

Sin embargo, el lenguaje simbólico de Clarice Lispector no recurre a los símbolos y metáforas convencionales. Éstos son elegidos de manera arbitraria para expresar sensaciones o para crear una particular visión del mundo. Son frecuentes los animales (el caballo, la gallina, el gato, la araña, el escarabajo, etc.). En el relato "Uma galinha", la gallina es una especie de alegoría de la condición femenina. Los símbolos y, en general, las imágenes de la realidad exterior son utilizados por los personajes para expresar sensaciones y estados de ánimo. La tendencia a la introspección, un cierto cerebralismo expresado mediante el lenguaje paradójico y el gusto por la técnica surrealista imponen al lector una gran reflexión y un esfuerzo interpretativo que permita captar el mensaje encerrado en las palabras del texto.

La lectura de un ensayo de Umberto Eco, traducido y publicado en Brasil, puede aportar una contribución válida al análisis de este aspecto específico. El autor sostiene que un texto considerado simbólico es un texto fuertemente interpretable y descodificable. En este cuadro, se puede hablar, como subraya Luciana Stegagno Picchio, de "grado cero" de la escritura:

Periodos brevísimos, parataxis, asíndetos, humillación de la palabra en la búsqueda de lo neutro, de lo opaco: y, en este sentido, una alineación estilística en torno a posiciones de *clarté* francesa, pero también una participación en concepciones filosóficas fenomenológico-existenciales (Stegagno Picchio, 1997: 569).

El punto clave de la absoluta falta de identidad personal y social lo constituye la protagonista de *A Hora da Estrela*, novela publicada en 1977, el mismo año de la muerte de la autora. La trama de la breve novela no sigue un orden lineal, sino que se basa en *flashbacks* que iluminan el pasado con incursiones en el presente y viceversa. Cada personaje del libro, de manera más o menos consciente, se reviste de una función de denuncia de los problemas sociales generados por las desigualdades, por los intereses de las clases dominantes con menoscabo de los intereses y necesidades de las clases populares. Se destaca la soledad, el sufrimiento, la ignorancia y la arrogancia. Por primera vez en la obra de Lispector, el narrador omnisciente es un hombre, Rodrigo S. M., una especie de alter ego que ilustra las vivencias de la vida de Macabéa, una joven "retirante" del noreste que se ha mudado del sertão de Alagoas a Rio de Janeiro, donde vive en la más completa miseria, sin siquiera un mínimo acceso a los bienes materiales, intelectuales o afectivos. El mismo nombre de la protagonista es tan emblemático como improbable e inverosímil; no logra captarlo ni siquiera Olímpico, hombre duro del sertão de la Paraíba, en el primer encuentro con la ingenua muchacha:

Ele se aproximou e com voz cantante de nordestino que a emocionou, perguntou-lhe:

E se me desculpe, senhorinha, posso convidar a passear?

Sim, respondeu atabalhoadamente com pressa antes que ele mudasse de idéia.

E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?

Macabéa.

Maca, o quê?

Béa, foi ela obrigada a completar.

Me desculpe mas até parece doença, doença de pele (Lispector, 1998: 43).

Asistimos aquí a escenas de vida urbana, aunque vividas por personajes de orígenes rurales procedentes de una parte del sertão brasileño. La misma Clarice Lispector, nacida en 1920 (o 1925?) en Ucraina, había vivido en Recife antes de mudarse a Rio de Janeiro en 1934. Sin embargo, no hay rasgos de regionalismo en la obra de Lispector; la realidad de la ciudad es siempre el espacio privilegiado en el que la autora hace moverse a sus personajes.

Por el contrario, la historia narrada por Rachel de Queiroz en *O Quinze* es de ambientación exclusivamente rural. Nacida en Fortaleza en el seno de una familia de grandes latifundistas, Rachel de Queiroz (1910-2003) publica en 1930, con sólo veinte años, la más conocida de sus novelas, *O Quinze*, que causa furor, tanto por la joven edad de la autora como por el hecho de que se trata de una obra con fuertes implicaciones sociales escrita por una mujer.

La novela, centrada en la historia de un grupo de *retirantes* tras la famosa *seca* de 1915, se desarrolla en dos planos estrechamente articulados entre sí: el plano social, que ilustra los efectos de la sequía sobre los habitantes del sertão, y el plano individual, basado en las experiencias de la protagonista, Conceição, que se opone a las convenciones de una sociedad patriarcal. Con aparente resignación, los *retirantes* afrontan su marcha contra la miseria y las calamidades naturales investidos con una carga de coraje y dignidad. El telón de fondo de toda la novela es la sequía que afecta a la realidad del nordeste, pero la temática regionalista ofrece a Rachel de Queiroz la excusa para afrontar la problemática femenina y feminista, que ella, como intelectual comprometida, ha desarrollado también en el plano autobiográfico. La emancipación de la mujer y la lectura de un libro considerado prohibido están en la base de este diálogo entre Conceição y su abuela:

Dona Inácia tomou o volume das mãos da neta e olhou o título:

- E esses livros prestam para moça ler, Conceição? No meu tempo, moça só lia romance que o padre mandava...

Conceição riu de novo:

-Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo...

- De que trata? Você sabe que eu não entendo francês...

Conceição, ante aquela ouvinte inesperada, tentou fazer uma síntese do tema da obra, procurando ingenuamente encaminhar a avò para suas tais idéias:

- Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternais, do problema... (Queiroz, 2004: 130-131).

Conceição tiene veintidós años, es culta, pasa sus vacaciones en la hacienda familiar, donde, en contacto con el mundo campesino, reconoce el peso de las desigualdades sociales, hasta el punto de dedicarse a la causa de los pobres para aliviar sus sufrimientos. A pesar del amor por su primo Vicente, yendo contracorriente, la muchacha manifiesta su intención de quedarse soltera: "As poucas tentativas de namoro

tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona" (Queiroz, 2004: 13-14).

La protagonista de la novela de Clarice Lispector en seguida se ve envuelta por una carga simbólica: Macabéa vive en un mundo en el que todo parece hecho contra ella; su condición humana es utópica, trágica y en algunos aspectos cómica. En el universo de signos creado por Lispector, la metáfora que se aplica a su personaje no es sólo una figura retórica, sino un concepto. Recuérdese a este propósito lo que afirma Ángel Rama: "Desaparecidos os dados sensíveis, esses significantes da linguagem urbana, conquista-se o direito de redimensioná-los de acordo com as puras significações que se quer transmitir a quem não será outra coisa senão um leitor. Ainda este, desprendido dos vínculos reais, parece absorvido pelo universo dos signos. A vida arraigada a que estava acostumado se dissolve, é arrastada pelo movimento transformador que não cessa e sem dúvida perde pé; só pode se recuperar, só pode encontrar raízes analógicas, no mundo vicário que os símbolos constroem" (Rama, 1985: 100).

En cambio, no son símbolos, sino condiciones del yo, el anonimato, el sueño y el silencio que pertenecen a Macabéa tanto como a la Clarice Lispector persona, que dice de sí misma:

O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. Aliás, eu nao queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio (Gotlib, 1995: 493).

Macabéa, como otros millones de muchachas pobres, anónimas y silenciosas, vive en un gran ciudad, hasta el momento en que es embestida por un automóvil de gran cilindrada y muere. Su muerte sucede después que una cartomántica, madame Carlota, le hubiese preanunciado la realización de un sueño: su matrimonio con un joven alemán, bello y rico. Por ironías del destino, Macabéa morirá tras el choque con un Mercedes Benz que la lanzará contra la orilla de la calle, lugar simbólico, del cual Macabéa nunca había salido:

E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a- e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho.

Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça aná teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito. (Lispector, 1998: 79-80)[3]

El grito común es el que hace también de la obra de Rachel de Queiroz un acto de valor. Como la Simone de Beauvoir de *El segundo sexo*, Clarice y Rachel a menudo revisitan la condición de la mujer y releen muchos de los mitos sobre la figura femenina creados por los hombres.

Los personajes femeninos de Rachel de Queiroz se mueven entre dos polos: "las

cuatro paredes de casa" y "el mundo de fuera". El espacio de la casa tiene una función moralizante y tranquilizadora, mientras que el de la calle representa el desorden. de ahí que, a continuación del diálogo entre la abuela y la nieta, asistamos a la preocupación de Dona Inácia:

Dona Inácia juntou as mãos, aflita:

- E minha filha, para que uma moça precisa saber disso? Você quererá ser doutora, dar para escrever livros?"

Novamente o riso da moça soou:

- Qual o quê, Mãe Nácia! Leio para aprender, para me documentar...

- E só para isso, você vive queimando os olhos, emagrecendo... Lendo essas tolices...

- Mãe Nácia, quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família, tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... Senão a vida fica vazia demais...

- E para quê você torceu a natureza? Por que não se casa?

Conceição olhou a avó de revés, maliciosa:

- Nunca achei quem valesse a pena..." (Queiroz, 2004: 131).

Conceição, igual que otras protagonistas de las obras de Rachel de Queiroz, trata de subvertir el orden establecido con la intención de crearse una nueva identidad, libre de los vínculos de género. Así, la protagonista de *O Quinze* no sólo vive fuera de casa, junto a las Rodrigues, sino que decide no casarse, contraviniendo al que debe ser el destino de la mujer. Sin embargo, Conceição no logrará evitar el sufrimiento, el dolor, dividida como está entre sus propios conflictos interiores y la tragedia de los retirantes. También Macabéa sufre, la vida le duele, como aprendemos de su diálogo con Glória:

- Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.

- É para eu não me doer.

- Como é que é? Hein? Você se dói?

- Eu me dôo o tempo todo.

- Aonde?

- Dentro, não sei explicar (Lispector, 1998: 62).

Glória no es una amiga; es una colega, y es ella quien quitará a Macabéa a su Olímpico. En la sociedad urbana no son menos enfatizados los problemas de la cotidianidad, pero prevalece la precariedad del yo. La muerte es un denominador común. En la agonía de la muerte, Macabéa busca un soplo de vida:

Então - ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte. (...) Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuíra, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. (Lispector, 1998: 84)

Sobre los senderos que éstas y otras grandes escritoras han trazado, caminan hoy las mujeres que, cada vez más numerosas, contribuyen a enriquecer el terreno que va de la novela al relato, de la práctica periodística al memorialismo y de la poesía a la ensayística, en todo Brasil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CESAR, A. C., "Cecília Meirelles_Biografia Especial", *A Casa do Bruxo- Portal de*

Poesia, O Bruxo (loki_bruxo@uol.com.br) <http://www.casadobruxo.com.br/poesia/c/cec_esp1.htm>
COELHO, N. N., *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, São Paulo, Escrituras Editora, 2002.
ECO, U., "O modo simbólico", *Semiótica e F ilosofia da Linguagem*, São Paulo, Ática, 1991.
FREYRE, G., *Sobrados e Mucambos*, I vol, Rio de Janeiro, Livraria José Olympo Editora, 1981, p. 93.
GAJERI, E., "Studi femminili e di genere", a cura di Armando Gnisci, *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999, p. 296.
GOTLIB, N.B., *Clarice – Uma Vida que se Conta*, São Paulo, Editora Ática, 1995.
MEIRELES, C., "Espaço Poético", Maria Francisca Ferro Ramos Soares, no âmbito da disciplina Concepção, Produção e Avaliação de Materiais Multimédia – CPAMM - integrada no Mestrado em Ciências da Educação, área de Tecnologias Educativas, ministrada pelos professores José Lagarto e Nuno Barrela, Internet, 21/10/2005. <http://www.ecolet.nl/tellme/poesia/cecilia.htm#topo>
PEREIRA, L. M., "Novos temas de João Gaspar Simões", *Revista do Brasil*, 14 (1939), p. 86.
RAMA, A., *A Cidade das Letras*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
REIS dos, M.F., *Úrsula*, Edição fac-similar, São Luis, Progresso, 1859.
STEGNANO PICCHIO, L., *Storia della letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997, p. 569.
WOOLF, V., *A Room of One's Own* (1929), trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Milano, il Saggiatore, 1991.

Notas

[1] Estas últimas notas de Clarice Lispector, guardadas en el archivo personal de su hijo, Paulo Gurgel Valente, han sido publicadas por el periódico "Folha Ilustrada", São Paulo, 1 junio de 2005, p. E 1. Ahora forman parte del libro *Aprendendo a Viver*, Rio de Janeiro, Rocco, 2005, presentado en *première* durante la Fiesta Literaria Internacional de Paraty, 6-10 julio de 2005.

[2] Por mencionar sólo a una reciente, recordemos a: Ruffato L., Organizador, *Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, Rio de Janeiro-São Paulo, Editora Record, 2005. Los temas son de lo más variado, desde la política hasta la traición o el incesto, tratados a menudo con ironía.

[3] Quizás el mismo grito de Tereza Quadros, seudónimo con el que Clarice Lispector firmaba sus páginas sobre la emancipación femenina para el tabloide "O Comício", fundado por Rubem Braga y Rafael Correa de Oliveira en 1952.

CIUDAD, ABIERTO BAZAR: CONSUMO FEMENINO Y ESPACIO URBANO EN LA NOVELA DE GALDÓS.

Ana María Díaz Marcos
Grupo de Investigación "Escritoras y escrituras"
Universidad de Sevilla

La noción de "modernidad" está íntimamente ligada al mundo urbano, no en vano *cortesía* se asocia a la *corte* como *civismo* se asocia a *ciudad* (Tarde 217) en tanto que esta última funciona como foco de un nuevo tipo de actividad social basada en una amabilidad general dentro de círculos específicos (Frisby 58), pero también en el concepto de anonimia y crisis de la vida pública (Sennet 279-289). En la ciudad del XIX, y aún en la ciudad de hoy, los ciudadanos intentaban pasar desapercibidos en ese nuevo mundo donde una persona estaba a la vez sola y en multitud, ensimismada en sus pensamientos y expuesta a la mirada de todo el mundo por lo que el disimulo y el disfraz funcionaban como técnicas comunes de supervivencia (Wilson 137).

La modernidad se relaciona, por tanto, con el mundo urbano y con la complejidad, el entusiasmo y los excesos de la vida diaria en la ciudad moderna, espacio identificado con nuevas formas de intercambio social y con una actividad mental distinta. Baudelaire en su breve ensayo "El pintor de la vida moderna" (1863) es consciente de formar parte de un mundo nuevo, una experiencia que define como *la modernité*, asociada a la belleza eterna y la armonía palpable en las capitales. Para Simmel la vida moderna gravita en torno a las ciudades, lugares donde las formas de producción determinan la anonimia, el predominio de una ética basada en el dinero y una intensificación de la conciencia como consecuencia de las fluctuaciones y estímulos de una existencia radicalmente distinta a la del mundo rural (327).

1. LA NUEVA SOCIEDAD DE CONSUMO.

La crítica literaria coincide en ubicar esa modernidad urbana en el siglo XIX, que se caracteriza también por unos patrones de consumo notablemente distintos de los de épocas anteriores. Esta unión entre modernidad y consumo queda perfectamente ejemplificada en la imagen que Simmel utiliza como emblema del período: los relojes de bolsillo, objeto muy de moda por aquel entonces. Según esto esa modernidad recién estrenada se distingue por su nuevo ritmo y una mentalidad consumista pues hasta entonces los productos accesibles a la mayoría de las personas eran muy limitados y muchas veces se elaboraban en casa. En definitiva, hasta este momento el dinero circulaba poco y la noción de crédito era casi inexistente, pero este sistema se ve desbancado por la llegada de la sociedad de consumo que Williams ha caracterizado por la separación radical de la producción y el gasto, el predominio de la mercancía fabricada en serie y vendida al por mayor, la incesante introducción de nuevos artículos, la extendida dependencia del dinero y el crédito y la publicidad presente en todas partes (3). A este

respecto, Patricia Faciabén relaciona estrechamente esta cultura del consumo con el surgimiento del gran almacén a finales del siglo XIX[1]. Este nuevo espacio se constituye no sólo en sede del consumo sino en perfecta manifestación del sistema capitalista:

El fenómeno del consumo de masas surgió como consecuencia del proceso de industrialización de la segunda mitad del siglo XIX, con la incorporación de la máquina en el sistema productivo y la asimilación de la nueva organización del trabajo, destacando en este nuevo sistema la realización de turnos laborales y la adopción de la producción en cadena. Todos estos cambios permitieron la generación en masa de productos estandarizados, que podían ser absorbidos por el grueso de la población, debido al considerable descenso de su precio y al crecimiento de la población urbana asalariada, que ahora disponía de medios económicos suficientes para acceder a la compra de bienes de consumo.

Paralelamente al incremento de la productividad, la mejora de los sistemas de transporte […] hizo posible un crecimiento proporcional de la actividad comercial. El aumento general del consumo dio lugar a la transformación del pequeño comercio tradicional y, más tarde a la aparición de los grandes almacenes en los centros de las ciudades.

Estas nuevas formas de consumo e intercambio social sorprendieron y causaron un enorme impacto en su momento. La novela de Emilio Zola titulada *El paraíso de las damas* (1883) es un buen reflejo de esa fascinación y seducción del mundo moderno con todas sus contradicciones y está ambientada precisamente en unos grandes almacenes. El almacén de novedades se constituye así en "catedral" y emblema de la sociedad moderna (Shields 3). Zola relaciona este "paraíso" mercantil con la transformación del mundo urbano y las nuevas formas de consumo, con la tiranía de la moda y el gasto desproporcionado a la fortuna de que se dispone, con el sistema de crédito y con un cliente muy específico: la mujer.

¿No era acaso todo aquello un invento sorprendente, que estaba trastocando los negocios y transformando París porque se amasaba con la carne y la sangre de la mujer? […] Los almacenes multiplicaban las compras, *democratizaban el lujo* y se convertían, así, en causa de temibles despilfarros, desbaratando los presupuestos familiares y favoreciendo las locuras de la moda, cada vez más costosas. Si adulaban a la mujer y halagaban sus debilidades, si la rodeaban de deferencias, haciendo de ella una reina, era su reinado el de la amorosa soberana de un pueblo de traficantes, a los que paga cada capricho con una gota de sangre. (122, el énfasis mío)

Cuando Zola hace referencia a la "democratización del lujo" lo que está destacando es precisamente que hay más artículos y comodidades accesibles a más personas y que el número de potenciales consumidores aumenta continuamente pues la producción en cadena, la aparición de tejidos sintéticos *de fantasía* hace posible que las personas más humildes puedan aspiran a cierto "lujo" o elegancia.

Loeb en su estudio sobre la publicidad durante la época victoriana ha puesto de manifiesto que el objetivo predilecto de los anunciantes es la mujer de clase media, lo que reflejaría la asimilación por parte de la burguesía de una mentalidad hedonística en un momento en que muchos aristócratas han venido a menos y viven endeudados, así le sucede a Milagros en *La de Bringas* (1884) de Galdós o la duquesa de Bara en *Pequeñeces* (1891) del Padre Coloma–situación que se resuelve con el matrimonio del hijo de la

duquesa con una joven procedente de la burguesía– y es que, al mismo tiempo, están creciendo las fortunas de la clase media. Miller, en su estudio sobre el gran almacén francés *Bon Marché*, apunta que la identidad burguesa descansa en buena medida en ciertas posesiones imprescindibles para vivir una existencia burguesa, de forma que el consumo se convierte en sello de pertenencia a una clase, definiendo no sólo un estilo de vida sino la misma esencia de la clase media en un mundo donde la idea de "ser" empieza a ser sustituida por la de "tener".

2. GALDÓS Y LA MODERNIDAD.

Las novelas de Benito Pérez Galdós constituyen un excelente documento de todas estas cuestiones relacionadas con la modernidad, el consumo y el papel de la mujer como compradora en esa sociedad. Galdós denominó a sus novelas de la década de 1880 "novelas contemporáneas" no sólo para distinguirlas de las novelas históricas sino para destacar que el tema central de esas obras es precisamente la modernidad (Labanyi, *Gender* 92). No es casual, por tanto, que la primera de esas novelas, titulada *La desheredada* (1881) nos ofrezca un excelente retrato de esa modernidad ligada a la ciudad con su nuevo ritmo y velocidad y a la fascinación que ejercen los nuevos productos:

La Puerta del Sol, latiendo como un corazón siempre alborozado, le comunicó su vivir rápido y anheloso. Allí se cruzan las ansiedades; la sangre social entra y sale, llevando las sensaciones o sacando impulso. Madrid, a las ocho y media de la noche, es un encanto, abierto bazar, exposición de alegrías y amenidades sin cuento. Los teatros llaman con sus rótulos de gas, las tiendas atraen con el charlatanismo de sus escaparates, los cafés fascinan con su murmullo y su tibia atmósfera, en que nadan la dulce pereza y la chismografía. El vagar de esta hora tiene todos los atractivos de paseo y las seducciones del viaje de aventuras. La gente se recrea en la gente […] La tienda del viejo Schropp detenía a los transeúntes. Como se acercaba Carnaval, todo era cosa de máscaras, disfraces y caretas. (228-229)

Aunque en el Madrid de las novelas de Galdós no se alude a ningún gran almacén en un sentido estricto lo cierto es que sí se hace referencia constante al comercio madrileño y a una capital convertida en "gran bazar" donde todo se compra y vende. De hecho, la burguesía comercial madrileña ocupa un lugar fundamental en la novela de Galdós *Fortunata y Jacinta* (1887). El capítulo II de la novela se titula "Santa Cruz y Arnaiz: vistazo histórico sobre el comercio matritense" y en él se menciona el traspaso del negocio de telas de D. Baldomero I a dos de sus empleados. Ese traspaso del antiguo comerciante de paños alude explícitamente a la profunda transformación del comercio tradicional y de los modos de consumo que se produce en las últimas décadas del siglo XIX:

En el reinado de D. Baldomero II, las prácticas y procedimientos comerciales se apartaron muy poco de la rutina heredada. Allí no se supo nunca lo que era un anuncio en el Diario, ni se emplearon viajantes para extender por las provincias limítrofes el negocio. El refrán de el buen paño en el arca se vende era verdad como un templo en aquel sólido y bien reputado comercio. Los detallistas no necesitaban que se les llamase a son de cencerro ni que se les embaucara con artes charlatánicas […] Allí no se usaron nunca estos copiadores de cartas que son una aplicación de la imprenta a la

caligrafía. La correspondencia se copiaba *a pulso* por un empleado que estuvo cuarenta años sentado en la misma silla delante del mismo atril […] Hasta que D. Baldomero realizó el traspaso, no se supo nunca en aquella casa lo que era un metro, ni se quitaron a la vara de Burgos sus fueros seculares. Hasta pocos años antes del traspaso, no usó Santa Cruz los sobres para cartas, y éstas se cerraban sobre sí mismas (1: 122-123)

Frente a la solera, la sobriedad y el pago *a tocateja* por parte del comprador, característicos del negocio regentado por D. Baldomero I, la actividad de los nuevos propietarios ejemplifica el afán de novedad, el intento de seducir al cliente y la necesidad de abrir crédito a los parroquianos:

Ambos eran trabajadores y muy inteligentes. Alternaban en sus viajes al extranjero para buscar y traer las novedades, alma del tráfico de telas. La concurrencia crecía cada año, y era forzoso apelar al reclamo, recibir y expedir viajantes, mimar al público, contemporizar y abrir cuentas largas a los parroquianos, *y singularmente a las parroquianas*. Como los Chicos habían abarcado también el comercio de lanillas, merinos, telas ligeras para vestidos de señora […] y además abrieron tienda al por menor y al vareo, tuvieron que pasar por el inconveniente de las morosidades e insolvencias que tanto quebrantan al comercio. Afortunadamente para ellos, la casa tenía un crédito inmenso. (1: 124, el énfasis mío)

En definitiva, el comercio y los modos de consumo están sufriendo una gran transformación a finales del XIX, lo que tiene que ver con nuevas formas de intercambio económico y una mayor circulación de capital. Desde el punto de vista de género es imprescindible tener en cuenta que, como ya se ha mencionado, tanto el gran almacén como el comercio en general colocan a la mujer en el centro de esa dinámica caracterizada por el entusiasmo por la novedad y la afición general al gasto y al crédito.

Esta intensa relación de la mujer burguesa con el consumo que se va a examinar a continuación puede explicarse no como indicio de su mayor independencia económica sino como reflejo del poder adquisitivo del marido cuyo estatus social se refleja en parte en la exhibición ostentosa de sus "propiedades": un coche elegante, esposa e hijos bien vestidos o sirvientes con lujosos uniformes. Así, la obra de Veblen publicada en 1899 con el título de *Teoría de la clase ociosa* alude a una clase media que basa su prestigio en el derroche y en el consumo vicario ejercido por la mujer con el objeto de dar lustre al esposo, mientras él empieza a ser absorbido por la esfera profesional, dejando en manos de la mujer la representación ostentosa de la familia: "la esposa que en un principio tenía […] trato de bestia de carga […] se ha convertido en consumidora ceremonial de los bienes que produce el varón […] el dedicarse de modo habitual al ocio y al consumo vicarios es la marca permanente del sirviente no libre" (90).

2.1 Mujer, modernidad y consumo

Es preciso examinar ahora dos imágenes dispares de la mujer que aparecen de forma consistente en los textos decimonónicos: la mujer como ángel del hogar y como consumidora vicaria de los bienes masculinos. El título de una obra de Pilar Sinués publicada en 1874 con el título de *El ángel del hogar* alude explícitamente a esa glorificación del hogar característica del siglo XIX y al papel de la mujer estrechamente vinculado al espacio doméstico, las labores del hogar y la crianza de los hijos. Esta retórica aparece ejemplificada, por ejemplo, en las *Cartas sobre la educación del bello sexo* (1824): "Las leyes sociales que nos escluyen de las grandes escenas de la vida publica,

nos dan la soberania de la domestica, y privada […] la familia es nuestro imperio […] lo que dura siempre es la existencia de puertas adentro, piedra de toque del merito real de una muger" [sic] (Mora 58). Existe, por tanto, todo un discurso de la domesticidad muy en boga en el siglo XIX, que sacraliza el hogar y asigna a la mujer la esfera privada, apartándola de cualquier otra ambición. En este sentido Wolff ha destacado que la literatura de la modernidad describe la experiencia de los hombres relacionada con el mundo público del trabajo, la política y la vida urbana, espacios de los que la mujer estaba excluida o en los que era prácticamente invisible (37). Nava ha cuestionado esta idea al considerar que la experiencia femenina es crucial para el desarrollo de esa modernidad, esta autora apunta que la mujer no estaba excluida del espacio público y subraya que uno de los cambios más significativos del período se relaciona con la ampliación de los espacios considerados "respetables" para una mujer porque, como consecuencia de tal ampliación, las mujeres de clase media empezaron a moverse con mayor libertad a través de las calles y espacios abiertos de la ciudad (43). A este respecto, Vickery ha examinado el discurso decimonónico de las "esferas separadas" proponiendo que la insistencia de muchos textos de la época en destacar que el espacio genuino de la mujer es el hogar más que reflejar una realidad sería una prueba de que las mujeres no estaban tan confinadas en la casa como se quería, es decir, que ese discurso del "ángel del hogar" reflejaría la ansiedad ante el hecho de que esos ángeles no fueran tan hogareños y angélicos como se desearía.

Las novelas de Galdós retratan precisamente la ruptura del encierro femenino y su progresiva apropiación del espacio urbano. Muchos personajes femeninos galdosianos que traspasan el umbral del hogar doméstico para realizar una actividad que queda marcada con un rasgo de género y pasa a considerarse específicamente femenina: "salir de tiendas". De esta forma se produce una integración creciente de la mujer al espacio público a través del consumo, en un momento en que la tarea conocida hasta entonces como "comprar" se convierte en una actividad eminentemente femenina: "ir de compras" (Labanyi, "Adultery" 102).[2]

El título de la obra de Loeb *Consuming angels* ayuda a iluminar esa doble imagen de la mujer: ángel en el ámbito doméstico pero también consumidora en el espacio público urbano. Así, en *La de Bringas* Rosalía visita con Milagros numerosas tiendas y almacenes madrileños dedicando su atención especialmente a los artículos y accesorios de moda, también en *Tormento* lo hace con Amparo para comprar el ajuar de ésta. La tarea de ir de tiendas o mirar escaparates a veces para comprar, otras sólo para entretenerse o comparar, se presenta generalmente en estas novelas como una actividad típicamente femenina. La rica descripción de "las infinitas variedades y formas del lujo y de la moda" (118) que aparece en *La desheredada* refleja muy bien la fascinación de la protagonista ante los escaparates madrileños que representan esa sociedad de consumo ya plenamente instalada en el Madrid de fines del XIX:

Aquí, las soberbias telas, tan variadas y ricas que la Naturaleza misma no ofreciera mayor riqueza y variedad; allí, las joyas que resplandecen, asombradas de su propio mérito, en los estuches negros…; más lejos, ricas pieles, trapos sin fin, corbatas, chucherías que enamoran la vista por su extrañeza, objetos en que se adunan el arte inventor y la dócil industria, poniendo a contribución el oro, la plata, el níquel, el cuero de Rusia, el celuloide, la cornalina, el azabache, el ámbar, el latón, el caucho, el coral,

el acero, el raso, el vidrio, el talco, la madreperla […]; después, los comestibles finos, el jabalí colmilludo, la chocha y el faisán asados, cubiertos de su propio plumaje […] más adelante, los peregrinos muebles, las recamadas tapicerías, el ébano rasguñado por el marfil. (118-119)

No obstante, esta fascinación por las compras que implica la ruptura de los límites domésticos, aparece retratada en Galdós de forma consistente como un "vicio" o "chifladura", una especie de manía ligada a la salida del hogar para integrarse en un espacio de fronteras ambiguas que representa la seducción y el hechizo de las compras: "las tiendas".

Barbarita tenía la chifladura de las compras. Cultivaba el arte por el arte, es decir, la compra por la compra. Adquiría por el simple placer de adquirir, y para ella no había mayor gusto que hacer un excursión de tiendas y entrar luego en la casa cargada de cosas que, aunque no estaban de más, no eran de una necesidad absoluta. Pero no se salía nunca del límite que le marcaban sus medios de fortuna, y en esto precisamente estaba su magistral arte de marchante rica (*Fortunata* 1: 256)

En la cita anterior Galdós alude explícitamente a los límites de ese consumo: no salir nunca del presupuesto ni excederse en el gasto. Parece evidente que Galdós percibe esa entrada de la mujer en el ámbito urbano y consumista como una forma de doble trasgresión que, con frecuencia, traerá pésimas consecuencias: por un lado, la mujer traspasa los límites del espacio doméstico para entrar en un mundo urbano que se considera avasallador y seductor y donde su presencia es inapropiada; por el otro, se incorpora al círculo de gasto en una sociedad en la que el único propietario con derechos es el hombre. Así, en la España de finales del XIX la mujer podía tener propiedades pero no podía venderlas o transferirlas sin el consentimiento y la firma del esposo, quien también tenía derechos sobre esa propiedad y cualquier beneficio proveniente de ella. (Labanyi, "Adultery" 100). En *La de Bringas*, por ejemplo, se hace evidente que es Don Francisco quien guarda la caja con el dinero y administra el presupuesto salvaguardando así su fortuna de los excesos que pudiera cometer la esposa. La vigilancia y autoridad del marido en materia de economía doméstica acaban por hacer germinar en Rosalía el deseo de desquitarse, pero para ello debe recurrir constantemente a la sisa y el engaño porque ella no tiene acceso al patrimonio. El capital conyugal se considera, en última instancia, propiedad del hombre, como tácitamente reconoce Rosalía cuando puede explorar a solas la fortuna del marido durante la enfermedad de éste:

Su marido tenía mucho más de lo que ella sospechaba; era un capitalista. Había cinco billetes de cuatro mil reales, que componían mil duros, y después un pico en billetes pequeños que sumaban tres mil setecientos […] ¡Quien tal poseía la privaba de ponerse un vestido nuevo! ¡El dueño de aquella suma se empeñaba en vestir a su mujer como a un ama de cura! (206)

En la novela el traspaso del poder económico del esposo a la mujer se produce precisamente durante la enfermedad de Don Francisco, una ceguera transitoria y profundamente simbólica. Ciego Bringas, Rosalía explora la caja de caudales y comete varios errores: comprar a crédito, prestar dinero a su amiga Milagros (una aristócrata arruinada) y acudir posteriormente a un prestamista. La novela, en este sentido, no puede terminar peor: la mujer que no ha sabido contenerse dentro de sus posibilidades económicas (a diferencia de lo que hacía Barbarita en *Fortunata y Jacinta*) termina

convirtiéndose en adúltera y casi en prostituta. Si el dinero y la propiedad son patrimonio masculino, lo que dejan entrever estas novelas es que a la mujer que desea incorporarse al espacio del intercambio económico y acceder al gasto no le quedan muchas veces otra posibilidad que convertirse ella misma en mercancía como hace Rosalía Bringas, Isidora Rufete en *La Desheredada* o Eloísa Carrillo en *Lo prohibido*. Por tanto, ese acceso al espacio urbano y al mundo fascinante de las compras y las tiendas, aparece con frecuencia acompañado de una mudanza moral en la que la mujer que abandona el espacio doméstico "puro" se mancha en el espacio del consumo y deja de ser un ángel para volverse una mujer caída.

2.2 Consumo y deseo femenino

Rosalind Williams ha apuntado que una vez probada la fruta del árbol del consumo se pierde la inocencia (3) y Bill Lancaster documenta la definición publicitaria de un gran almacén con el lema "Edén sin Adán" (171). Esta simbología del paraíso y la tentación aparece constantemente en los textos de finales del XIX, no en vano la novela de Zola se titula precisamente *El paraíso de las damas*. Pero quien visita el paraíso es susceptible de pecar y ser expulsado de él, tal como vemos que sucede en *La de Bringas* de Galdós, quien recurre también a un campo semántico relativo a la seducción, la tentación, la vanidad, la corrupción y la deshonra:

La manzana fue mordida, sin que el demonio tomara aquí forma de serpiente ni de otro animal ruin, y adiós mi modestia. Después de haber estrenado tantos y tan hermosos trajes, ¿cómo resignarse a volver a los trapitos antiguos y a no variar nunca de moda? Esto no podía ser. Aquel bendito Agustín había sido, generosamente y sin pensarlo, el corruptor de su prima; había sido la serpiente de buena fe que le metió en la cabeza las más peligrosas vanidades que pueden ahuecar el cerebro de una mujer. Los regalitos fueron la fruta cuya dulzura le quitó la inocencia, y por culpa de ellos un ángel con espada de raso me la echó de aquel Paraíso en que su Bringas la tenía tan sujeta. (92-93)

Una simbología similar del deseo, el pecado y el goce aparece también en *La desheredada* cuando Isidora Rufete mira fascinada los escaparates de las tiendas:

Al punto empezó a ver escaparates, solicitada de tanto objeto rico, suntuoso. Ésta era su delicia mayor cuando a la calle salía, y origen de vivísimos apetitos que conmovían su alma, dándole juntamente ardiente gozo y punzante martirio. Sin dejar de contemplar su faz de vidrio para ver qué tal iba, devoraba con sus ojos las infinitas variedades y formas del lujo y la moda (118)

En relación con estas alusiones a la tentación y el apetito Rita Felski ha subrayado que, en buena medida, el discurso decimonónico del consumo es también el del deseo femenino (65), algo que se hace palpable en las prácticas utilizadas por los grandes almacenes para atraer y estimular la atención del público –mayoritariamente femenino– a través de la exhibición y la incitación tal y como documenta Leach en su estudio sobre las relaciones entre la mujer y el gran almacén: "A través de una multitud de métodos de exhibición los comerciantes animaban a la mujer *a satisfacer sus deseos* y comprar sin reflexionar mucho" (333 el énfasis mío). Así se explican, por tanto, las sensaciones abrumadoras y "eróticas" de Rosalía ante una manteleta que desea adquirir y representa el inicio de toda la caída moral posterior: "Rosalía hubo de sentir frío en el pecho, ardor en las sienes, y en sus hombros los nervios le sugirieron tan al vivo la

sensación del contacto y peso de la manteleta" (98). Relacionados, por tanto, el deseo de consumir y el deseo sexual, resulta fácil entender el campo semántico asociado a la deshonra, la tentación o el adulterio. Mariana Valverde ha apuntado la relación entre la ruina económica y la ruina moral de la mujer en el discurso médico y político de la época que, con frecuencia, presenta el amor al lujo y la vanidad femenina como trampolines hacia el desorden moral dentro de un sistema que relaciona el deseo femenino de modas y vestidos con el vicio, las enfermedades venéreas y la decadencia urbana (181).

Esa asociación del deseo de consumir y el deseo sexual demuestra la preocupación ante un gasto femenino que, si se sale de sus límites, se convierte en una doble amenaza: para el patrimonio y para el honor. Dado que la mujer de clase media depende del salario masculino, la propiedad del hombre puede sufrir un serio revés si la mujer gasta demasiado y, además, como la mujer no tiene acceso directo al dinero es probable que no le quede otro remedio que utilizar su cuerpo como moneda de cambio. El consumo femenino atenta, por tanto, contra el patrimonio masculino, bien sea este el del esposo (Rosalía Bringas en *La de Bringas*), del amante (Eloísa Carrillo en *Lo prohibido*) o del cliente (Isidora en *La desheredada*) Así, Rosalía se entrega a José Pez para que éste la ayude a saldar sus cuentas y, mientras espera la posible ayuda que pueda llegarle después de cometer adulterio se dice a sí misma: "¡Oh, Virgen! *Venderse y no cobrar* nuestro precio, es tremenda cosa […] Si no lo tiene que lo busque. Es su deber. ¿No *valgo* yo más, muchísimo más? ¿No le doy un tesoro por una miseria? ¿Qué es esto en comparación de *las fortunas que han consumido otras*?" (270, el énfasis mío). Los pensamientos de Rosalía Bringas aluden a lo ya mencionado anteriormente: la mujer que se incorpora al proceso de intercambio económico corre el serio riesgo de convertirse en mercancía y venderse para ser consumida a cambio de dinero. Su deshonra implica, en última instancia, el deshonor de su esposo y la ruina de su familia.[3]

2.3. El derecho a mirar.

La crítica feminista ha examinado con atención una cuestión que considera fundamental: la idea de que la mirada es genuinamente masculina,[4] de forma que el hombre es un *voyeur* y la mujer es el objeto predilecto de esa mirada. Este aspecto resulta evidente en la publicidad y su utilización constante del cuerpo femenino como reclamo para vender todo tipo de productos. Esta cuestión de la mirada masculina/femenina resulta especialmente sugerente en el contexto de la modernidad.

Baudelaire en su ensayo "El pintor de la vida moderna" alude a la figura del *flâneur* como arquetipo de la modernidad. Para Nava, en cambio, el *flâneur* –ese hombre que pasea observando a la multitud– resulta un símbolo interesante porque destaca la naturaleza efímera de la modernidad y la importancia de la mirada pero constituye un símbolo limitado porque excluye la experiencia de la mirada femenina en ese mundo urbano (41). A este respecto Nava subraya que existen dos ámbitos fundamentales donde a la mujer le era lícito mirar: el ejercicio de la caridad (44) y la actividad de las compras:

Visitar tiendas en este momento se convirtió en una excursión, una aventura excitante por la fantasmagoría del paisaje urbano. El gran almacén era un espacio público anónimo y "apropiado" que abría para la mujer un abanico de nuevas oportunidades y placeres– de independencia, fantasía, encuentros sociales sin supervisión, incluso de trasgresión– y al mismo tiempo un espacio para ejercer la racionalidad, la experiencia

y el control financiero. Las salidas para ir de compras, sancionadas por las obligaciones domésticas y familiares, justificaban –igual que la causa filantrópica– el movimiento relativamente libre a través de la ciudad […] El centro comercial, además, proporcionaba un entorno espectacular por el que caminar, mirar a la gente, admirar las modas. En este contexto se legitimaba el derecho de la mujer a mirar y ser objeto de la mirada (53).

Esta posibilidad para la mujer de ser una "mirona", ejerciendo como sujeto en el acto de mirar resulta especialmente sugerente a la hora de estudiar la posición de la mujer en ese mundo moderno. Para Rosalía Bringas, por ejemplo, salir a mirar escaparates constituye una escapatoria de la rutina de austeridad *cursi* en la que vive con su esposo y de escapar de la vulgaridad del Madrid que no se exhibe en escaparates, además de proporcionarle un placer casi erótico, despertando en ella deseos de emancipación:

Por las tardes, casi al anochecer, solía bajar a Madrid para visitar a alguna amiga o dar una vuelta por las tiendas conocidas […] El principal, que se estaba disponiendo para hacer el acostumbrado viaje a París, la incitaba a comprar algo, y ella caía en la tentación, unas veces porque se le presentaban verdaderas gangas, otras porque el género le entraba por el ojo derecho, encendiendo todos los fuegos de su pasión trapística, y no podía menos de satisfacer, so pena de padecer mucho, el deseo de adquirirlo ¡Oh! Del martirio de aquel verano se había de resarcir en el próximo otoño, vistiéndose como Dios mandaba, quisiéralo o no su marido […] Pensando en estos y otros planes, recorría despacio las calles para volver a su casa; deteníase ante los escaparates de modas y de joyería, y hacía mil cálculos sobre la probabilidad más o menos remota de poseer algo de lo mucho valioso y rico que veía. (244)

En definitiva, el consumo femenino y la tarea conocida como "ir de tiendas" son cruciales a la hora de comprender la actividad de la mujer en la modernidad y su integración al paisaje urbano. Estas tareas se perciben como "peligrosas" para el honor y el patrimonio masculinos porque el gasto se relaciona directamente con el cuerpo de la mujer: ese cuerpo seducido por el vicio de las modas y de la compra a crédito y susceptible de pecar para satisfacer esos deseos, como lo hacen la adúltera y la prostituta. Al mismo tiempo, el ejercicio de las compras legitimaba el derecho de la mujer a convertirse en objeto activo de la mirada.

A finales del siglo XIX la mujer que se pasea mirando escaparates y curioseando por las tiendas, constituye una sugerente imagen de la modernidad y transgrede toda pretensión de confinamiento. La glorificación de la domesticidad decimonónica se ve fuertemente desequilibrada por esa compradora que se mueve activamente por las calles y comercios, fascinada por lo que ve y seducida por los encantos de esas ciudades convertidas en bazares abiertos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Ch., "The painter of modern life", *My heart laid bare*, New York, The Vanguard Press, 1951, pp. 23-72.

FACIABÉN, P., "Los grandes almacenes en Barcelona", *Scripta Nova*, 7.140, 1 de mayo de 2003. 5-12-05 <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-140.htm>

FELSKI, R., *The gender of modernity*, London, Harvard University Press, 1995.

FRISBY, D., "Georg Simmel: first sociologist of modernity", *Theory, Culture & Society*, 2.3 (1985), pp. 49-67.

LABANYI, J., *Gender and modernization in the Spanish realist novel*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
LABANYI, J., "Adultery and the exchange economy", en *Scarlet letters*, New York, San Martin's Press, 1997, pp. 98-108. Edición de Nicholas White y Naomi Segal.
LANCASTER, B., *The department store: a social history*, London, Leicester University Press, 1995.
LEACH, W., "Transformations in a culture of consumption: women and department stores 1890-1925", *Journal of american history*, 7.2 (1984) pp. 319-42.
LOEB, L.A., *Consuming angels: advertising and Victorian women*, New York, Oxford University Press, 1994.
MILLER, M., *The Bon Marché*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
MORA, J.J., *Cartas sobre la educación del bello sexo, por una señora americana,* London, R. Ackermann en su Repositorio de Artes, 1824.
MULVEY, L., "Visual pleasure and narrative cinema." *Feminism and film theory*, New York, Routledge, 1988. Edición de Constance Penley.
NAVA, M., "Modernity's disavowal: women, the city and the department store", *Modern times*, New York, Routledge, 1996, pp. 38-76. Edición de Mica Nava.
OTERO CARVAJAL, L.E., *Madrid, de capital imperial a región metropolitana. Cinco siglos de terciarización*. 5-12-05.<http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/madrid%20servicios.htm>
PÉREZ GALDÓS, B., *La desheredada*, Madrid, Alianza, 2000.
PÉREZ GALDÓS, B., *La de Bringas*, Madrid, Cátedra, 1997.
PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1983.
POLLOCK, G., *Vision and difference*, New York, Routledge, 1988.
SENNET, R., *El declive del hombre público,* Barcelona, Península, 2002.
SHIELDS, R., "Spaces for the subject of consumption", *Lifestyle shopping: the subject of consumption,* London, Routledge, 1992, pp. 1-20. Edición de Rob Shields.
SIMMEL, G., *On individuality and social forms*, Chicago, University of Chicago Press, 1971.
TARDE, G., *Laws of imitation*, New York, Henry Holt and Company, 1903.
VALVERDE, M., "The love of finery: fashion and the fallen woman in Nineteenth-century social discourse", en *Victorian Studies*, 32.2 (1989), pp. 168-188.
VEBLEN, T., *Teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1963.
VICKERY, A., "Shaking the separate spheres", *Times Literary Supplement*, 12 March 1993, p.6.
WILLIAMS, R., *Dream worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.
WILSON, E., *Adorned in dreams: fashion and modernity*, London, Virago Press, 1985.
WOLFF, J., "The invisible flâneuse: women and the literature of modernity", *Theory, Culture and Society*, 2.3 (1985), pp. 37- 46.
ZOLA, E., *El paraíso de las damas*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.

Notas

[1] En Francia Arístide Boucicaut fundó el *Bon Marché* en 1852, Alfred Chauchard el *Louvre* en 1854, Ernest Cognacq el *Samaritaine* en 1869 y Jules Jaluzot el *Printemps* en 1865. Todos ellos habían empezado como empleados en otros establecimientos antes de instalarse por su cuenta

y encarnan, por tanto, otro de los mitos de la modernidad capitalista: el del hombre hecho a sí mismo. En el ámbito español el primer gran almacén que se inauguró fue *El Siglo* en la Barcelona de 1878 (Faciabén). En Madrid, en cambio, no he podido encontrar documentación al respecto anterior al siglo XX. Parece que en la capital los grandes almacenes no irrumpieron hasta 1923 cuando el *Madrid-París* abre sus puertas en Gran Vía (Otero Carvajal).

[2]Leach ha subrayado que hacia la mitad del siglo XIX, especialmente en los centros urbanos, comprar se había convertido en el trabajo de las mujeres, reflejando la diferenciación genérica de papeles resultante de la separación entre el ámbito laboral y el hogareño. Hacer las compras proporcionaba a la mujer de la clase media un grado de poder económico del que carecía por no trabajar ella misma (333)

[3] Otro ejemplo de esta dinámica de consumo y caída moral lo encontramos en *Fortunata y Jacinta* en la figura de la esposa de Nicolás Rubín: "mujer desarreglada y escandalosa, que vivía con un lujo impropio de su clase, y dio mucho que hablar por sus devaneos y trapisondas […] el marido pasaba de las violencia más bárbaras a las tolerancias más vergonzosas. Cinco veces la echó de casa y otras tantas volvió a admitirla, después de pagarle todas sus trampas" (1: 448)

[4] Esta cuestión de la mirada masculina ha sido examinada por Laura Mulvey en las películas de Hollywood y por Griselda Pollock en la pintura impresionista, por citar sólo dos ejemplos. (Cfr. Bibliografía)

VIAJERAS INGLESAS Y NORTEAMERICANAS EN ANDALUCÍA: VISIONES ALTERNATIVAS EN TEXTOS INÉDITOS EN SU TRADUCCIÓN

Alberto Egea Fernández-Montesinos
Centro de Estudios Andaluces y Universidad Pablo de Olavide

Ningún artista se ha preocupado menos por la realidad. El sólo vive en un país ideal del que nos trae enanos y gigantes, cielos radiantes y amplios paisajes. Se aloja en el hostal de las hadas, en la misma región de los sueños. (Zola, *Ecrits sur art* 67*)*.

En todas las mujeres que han dejado un nombre ilustre en la Historia se pueden descubrir los rasgos del sexo masculino, adormecido en las mujeres normales" (Marañón, *Tres ensayos sobre la vida sexual* 232).

Este trabajo presenta un análisis de la visión espacial sobre el medio urbano y rural de diversas viajeras inglesas y norteamericanas que recorrieron Andalucía durante los siglos XIX y XX, en el marco de la construcción social de los espacios de poder. Se trata de la obra de diversas autoras, entre ellas Mary Catherine Jackson, Grace Illingworth, Merrydelle Hoyt y Rose Macaulay, cuyos textos permanecen inéditos en su traducción al español. Resulta sorprendente que mientras la obra de escritores como Washington Irving, Richard Ford o George Borrow sí ha sido traducida, publicada y analizada de manera extensiva, los textos escritos por mujeres en torno a los mismos temas y siguiendo la misma estructura de relato de viaje permanezcan desatendidos por la crítica y por las editoriales españolas. Estas escritoras plasmaron, de manera muy particular y pintoresca, la realidad social, histórica y cultural de toda España, centrando su mirada en Andalucía.

Existen diferencias entre los recorridos y las ciudades elegidas, el tiempo empleado por cada viajera y la manera de analizar las costumbres y de aproximarse a la realidad andaluza. Sin embargo, hay una serie de lugares comunes que se repiten en varios de estos textos, y que son los que se analizan a continuación. Entre ellos se destacan la recurrencia a diversos tópicos y estereotipos, y el intento de definir un supuesto carácter común a todos los andaluces y andaluzas. Asimismo, la fascinación "orientalista" por el otro (lo "andalusí" que ellas llaman "lo moro"), la ecuación España es Andalucía y viceversa, las impresiones encontradas de rechazo inicial y fascinación posterior, la crítica a los toros, y finalmente el uso de valores foráneos para enjuiciar realidades locales, en una clara aproximación colonialista.[1]

El siglo XIX vio un incremento considerable de la actividad literaria femenina por el aumento del número de lectores y por el ascenso de publicación de libros y revistas que permitieron que muchas más personas pudieran vivir de la escritura, entre ellas algunas mujeres. La apuesta feminista de estas autoras está basada en su deseo de facilitar la educación a todas las clases sociales, cuya consecución ayudaría al proceso

de emancipación de la mujer. La voluntad al realizar el ejercicio de la escritura no fue solamente como forma de evasión sino apuesta consciente de cuestionar unos cánones de comportamiento fijos de la sociedad patriarcal. En última instancia, su voluntad de mostrar la igualdad entre los géneros tuvo consecuencias concretas como la aprobación de medidas proteccionistas para corregir el sistema de desigualdad heredado.[2] Algunas de estas escritoras sufrieron el rechazo y la incomprensión de la sociedad, especialmente de los críticos, intelectuales y escritores, con los que coincidían al publicar en los mismos medios y editoriales.

Mary Catherine Jackson publicó su obra *Word-sketches in the Sweet South* (*Bosquejos del dulce Sur*) en 1873, basada en su experiencia de viajera en un tour realizado en 1871. La información biográfica disponible es poca, tan sólo que escribió dos novelas: *La penitencia de Maud Skillicorne* en 1858 y *Los cuidados del chaperón* en 1878. Su libro de viajes por Andalucía sólo se conserva en unas cuantas bibliotecas del Reino Unido, aunque existe un ejemplar en la Biblioteca General de Andalucía de Granada.

Merrydelle Hoyt fue otra viajera de finales del XIX y comienzos del XX, que escribió el libro *Mediterranean idylls* [*Idilios mediterráneos*]. La parte dedicada a Andalucía es una tierna historia contada por una campana, un elemento que va colgado de un radiador de coche en un viaje por toda la región, y se titula "Ringing through Spain, as told by a bell" [Tocando por toda España, según una campana]. Es una narración simpática que conecta sus vivencias con las gentes de Andalucía, en diálogo con su ama (Hoyt) y con otras campanas de la región como las de la Giralda o las que llevan cabras y vacas de los campos. Los otros capítulos están dedicados a otras zonas del país, el narrador de cada uno de ellos es un objeto inanimado, la campana antes referida en el primero y el cuarto, una almohada en el segundo, y una botella de agua en el tercero. La obra es poco profunda y se queda en el tópico y la anécdota sobre los estereotipos andaluces. Para muestra valga esta cita: "I am so very old that my past is wrapped in a thick veil of myth and tradition, but I think I must be Spanish, for I am never without a fan and mantilla" [Soy tan vieja que mi pasado está envuelto en un grueso velo de mito y tradición, pero pienso que debo ser española ya que nunca estoy sin mi abanico ni mi mantilla] (11).

Por otra parte, Rose Macaulay escribió su obra *Fabled Shore: from the Pyrenees to Portugal* (*Orillas de fábula, de los Pirineos a Portugal*) hacia mitad del siglo XX. Macaulay es una conocida autora británica que comenzó su carrera en la primera década del siglo XX con varias novelas de ambiente bélico, amiga de Virginia Wolf, crítica del periodismo y de las novelas románticas de su época, famosa por su espíritu aislado y a la vez siempre presente en todas las fiestas más alocadas de su época. Su rebelión comenzó al alistarse en la marina para enfrentarse al ambiente cerrado del sistema y a sus padres, ambos clérigos anglicanos, lo cual le mereció el calificativo de "marimacho", usado frecuentemente por los críticos de su obra. Recorrió las orillas del mediterráneo, incluida la costa española, francesa y turca, reseñando su paso por diferentes zonas, tales como Cataluña, Valencia, el Algarbe o Andalucía.

Un punto común a varias de estas mujeres viajeras en su experiencia narrativa es citar repetidamente la reacción habitual entre los andaluces de sorprenderse ante tal "rareza": mujer, viajera, extranjera y sola. En ocasiones, lo que muchos lugareños

consideraban un atrevimiento tuvo como consecuencias, aparte del extrañamiento, el ser abucheadas o incluso apedreadas por grupos de jóvenes del lugar. Rose Macaulay afirma que tanto en las hosterías como en los servicios de transporte, recibía comentarios al respecto. En el capítulo titulado "La orilla andaluza" comenta que una lugareña le dijo que allí "las mujeres no conducían coches de igual modo que las chicas no subían en burro" (139). No sabía el porqué, simplemente que ésa era "costumbre española" mientras que lo contrario era "costumbre extranjera" (139). En Ayamonte un chico le dijo que ver "una señora sola, conduciendo un coche y extranjera" (182) causaba admiración en Andalucía, y que esa era la razón por la que los chicos en las plazas le gritaban, o le aporreaban la puerta de su habitación para verla (182), que en una ocasión hubo de ser protegida por la policía. Lo bueno que saca la escritora de este asunto es que en una ocasión en que su automóvil se averió, los mecánicos no le cobranron la reparación (139). En su reflexión escrita lo atribuye a que sería porque era mujer y extranjera, lo cual acepta de buen grado que "este pueblo, los españoles, o en concreto, o los andaluces" obren de ese modo.

De igual modo ocurre con Mary C. Jackson que se ve ayudada por los dueños del hotel de Cádiz en el que se aloja por miedo a que la "señorita que viaja sola" sufra algún tipo de daño (149). En su viaje en tren de Córdoba a Granada, que duró 12 horas, ella misma ironiza sobre el tema comentando que la "fémina desprotegida" que viajaba por su cuenta fue "escoltada por varios guardias en su paso por estas conflictivas tierras de bandoleros" (213).

Otro denominador común de estas obras, no sólo en Jackson y Macaulay, sino en muchos viajeros románticos en general, es que España es esencialmente Andalucía y a la vez Andalucía es la esencia de España. La obra de Jackson, que supuestamente está dedicada al "dulce sur" de la península, incurre en otro tópico extendido que consiste en colapsar Andalucía con España y viceversa, algo que ocurre con la imagen proyectada de España que, en ocasiones, coincide con la de Andalucía, frente al resto de comunidades que la integran. Una sinécdoque común en el siglo XX pero que como vemos también ocurre en los libros de viaje del siglo XIX. En *Bosquejos del dulce Sur*, esto ocurre cuando en la descripción de Sevilla se alternan, como equivalentes, las referencias a España y Andalucía (Jackson 178).[3]

Las viajeras creyeron descubrir una Andalucía de ensueño, viva muestra de sus más desenfrenadas fantasías orientales, propias de sus noches de apasionadas lecturas de *Las mil y una noches* y *Carmen*, y los relatos medievalistas y exóticos puestos en voga durante el período romántico.[4] Escenarios moriscos, decorados de yeserías nazaríes, cojines de damasco por los suelos y comidas tocadas de especias orientales fueron suficiente como para que estas mujeres dedicaran decenas de páginas a describir aquellas intensas sensaciones nunca antes vividas en sus latitudes anglosajonas.

Es importante recordar que la época del viaje de Mary C. Jackson coincide con el punto álgido de la época imperial de la reina Victoria de Inglaterra, nombrada emperatriz de la India en 1878 y con dominios en China y amplias regiones de África.[5] Si bien los viajes a estas lejanas colonias requerían de un esfuerzo especial, por cuestiones de la enorme distancia y por su mayor coste económico, Andalucía se presentaba a estas mujeres como un oriente más cercano y accesible en donde poder buscar ese exotismo en los escenarios y esa singularidad en los caracteres que andaban buscando para sus

obras. Sin duda, tras su lectura de otros viajeros, estas autoras debieron proyectar sus fantasías intentando buscar ciertos rasgos y formas ya prefijadas en su imaginación.

La Andalucía decimonónica como conjunto de metáforas y símbolos que se escribieron y divulgaron, perpetuó su existencia gracias a un complejo proceso de "orientalización" paralelo al ocurrido a mayor escala, en esa misma época, con las colonias asiáticas de Gran Bretaña o los dominios magrebíes de Francia. Todo ese proceso está cimentado por una parte en las necesidades de afianzamiento de la burguesía como estamento social y por otra en una modernidad cuyos horizontes de progreso requerían de un "otro" mediante el que descubrir la identidad propia. En estos procesos textuales tuvieron un papel fundamental el sistema de dependencia y explotación económica y el nacimiento del turismo como nueva empresa del proyecto capitalista burgués. En este sentido, el discurso costumbrista sobre Andalucía dice más sobre las ansiedades del poder en sus mitos e invenciones que sobre la región misma. El proceso de orientalización, en el que colaboraron autores como Prosper Mérimée, Washington Irving o Richard Ford consistió en que antes de ser consciente de sí misma, a Andalucía ya se la había inventado desde el exterior.

En teoría sobre narrativa de viaje, una parte importante de autores, entre ellos Julie Early y Christopher McBride, afirma que muchas de estas obras están marcadas por la mirada colonial y por la búsqueda concreta de ciertos rasgos que cada autor ya tenía en mente antes incluso de partir de su tierra, y cuyo objetivo es corroborar lo imaginado una vez llegado al lugar de destino. Más que descubrir un mundo nuevo y acercarse al otro se trataba de poner por escrito el extrañamiento prefigurado.

Los casos de encuentro con esa realidad que las escritoras llaman "mora" son solamente momentos circunstanciales de tipo superficial, es decir, la mera contemplación de la arquitectura o unas impresiones gastronómicas que les motivan para realizar todo tipo de especulaciones antropológicas sobre los andaluces. Una especie de incursión en el decorado de cartón piedra hispanomusulmán que para algunas es Andalucía. Aún así, esta tierra las deja impresionadas y las motiva a escribir. Sorprendentemente, las autoras ven lo árabe como algo distante, inconexo con la andaluz o lo español. Es como si los antiguos habitantes de la región que diseñaron el patio de los leones o los que proyectaron el Real Alcázar no tuvieran nada que ver con los actuales andaluces por el hecho de profesar una religión diferente. Al referirse a un pasado concreto usan como sujeto de la narración "los árabes" y para relatar otro utilizan "los españoles": "los españoles, hace dos siglos, hicieron unos añadidos de poco gusto en los patios del alcázar" (175). Como si no tuvieran nada que ver los unos con los otros. Esta visión "España" versus "los invasores árabes" quizá tenga mucho que ver con el discurso en voga desde comienzo del XIX y que luego alcanzaría su cumbre con las teorías de la Reconquista de los años de Franco. Consistía en el empeño castellanizante de asociar España con un pasado greco latino y cristiano lejos de cualquier contacto real con lo árabe o bereber, para negar la participación de otras culturas en lo que entonces se quería entender/reconocer como Historia de España.

En varias ocasiones, estos relatos califican todo lo "diferente", tanto en la arquitectura como en las costumbres, con el adjetivo "moro": "... the Moorish taste still abides in the musical breathings of the populace" [... el gusto moro todavía se mantiene en el sentir musical del pueblo/populacho] (189). Un tono de melancolía dramática

también aparece en aquellos fragmentos en que las escritoras presentan los tiempos pasados de al-Andalus: "Ah! beauty-loving Moor! Truly it must have been with sorrow that you lost all this!" [Oh! Moro amante de la belleza. Fue sin duda con gran pesar que perdiste todo esto] (262).

En relación con el tipo de patrimonio histórico elegido para las descripciones más profusas, el tópico frecuente en el que se cae es centrar toda la atención en el legado hispanomusulmán. Así por ejemplo, Jackson divide su libro en capítulos usando las diversas ciudades que visita (Cádiz, Gibraltar, Tánger, Sevilla), pero curiosamente uno de ellos se titula "La Alhambra". Sin desmerecer, por supuesto, la extensión textual que requiere el monumento nazarí, es importante llamar la atención en la fascinación que este mundo oriental provocó en las autoras. Asimismo, lo musulmán es considerado algo mítico, difícil de conocer pero siempre presente en Andalucía: "... the Moorish arrangement of dwelling-houses prevails" [La ordenación mora de las viviendas prevalece] (148). Sin embargo, la autora cae en el reduccionismo al hablar de "árabes" como sinónimo de musulmanes y andalusíes.

Sin duda, la importancia del período de al-Andalus para la historia de la comunidad andaluza es algo constatable e innegable, sin embargo, la manera de presentación y asociación de Andalucía con ese concepto "exótico" deviene en ocasiones en un reduccionismo simplificador de la realidad. Además, varios de los estereotipos negativos sobre el comportamiento de los andaluces, la actitud hacia el trabajo, el supuesto apasionamiento falto de racionalidad o las reacciones frente a las diferencias de género, son atribuidos a la herencia recibida de las civilizaciones que vinieron de África y de Oriente.

Las razones por las que Andalucía despierta el interés de Occidente, concretamente desde final del siglo XVIII, son varias. Entre ellas destaca la serie de acontecimientos de corte liberal ocurridos en Cádiz alrededor de 1812, la resistencia desmesurada ofrecida por el sur a la invasión napoleónica y la relativa distancia y recelo de la clase aristócrata a la modernización y a la industrialización proveniente del Norte. El considerable aislamiento que había sufrido Andalucía, y el país en general, durante los siglos precedentes (situación remontable hasta el siglo XVI), proporcionaron la distancia y el desconocimiento necesarios para que los viajeros pudieran fraguar cierto exotismo y mitificación como algo inherente a la región.

En cuestiones de lenguaje, se puede apreciar al analizar los textos que se utilizan ciertas palabras en español de forma repetida ("fiesta", "siesta"), no por que no existan esos conceptos en inglés sino quizá con la intención de imbuir al lector en un ambiente concreto y acercarle en el plano textual a una realidad tan lejana y remota, como podía resultar la de Andalucía, en aquellos tiempos. Tanto en el plano léxico (vocablos locales), como en la fraseología (refranes populares, chascarrillos, dichos) como también en el de la fonética (terminaciones, usos dialectales) se transmite en el discurso de estas autoras la idea del habla andaluza y el uso particular del español de esta región.

Además, es importante anotar que las autoras muchas veces se confesaran totalmente desconocedoras del idioma. El caso de Mary C. Jackson es contradictorio ya que al comienzo del texto la autora afirma que no tiene conocimientos de español: "I could not speak one word of that language" [No sabía ni una palabra de ese idioma] (158). Sin embargo, en varias ocasiones más adelante comenta que entiende a los

españoles por mucho que estos hablen rápido o que intenten hacer que no la entiendan (220).

Estos textos también caen en los típicos clichés sobre Andalucía. El proceso de atribución es complejo y comienza con la creación de una serie tópicos, seguida de una fase de construcción de estereotipos y tiene como resultado final la invención de diversas "esencias" que supuestamente son de obligado cumplimento para todos los naturales de esas tierras. Entre ellos se pueden citar la lentitud y la indolencia, la dedicación a la fiesta, la prisa y el carácter ruidoso de los lugareños (Jackson 41, 125, 138, 178). Este acercamiento es heredero de las teorías positivistas que atribuían un carácter a los pueblos, como si de sujetos se tratara. Uno de los casos más flagrantes es el de Jackson, que afirma al final de su libro que va a realizar una "descripción de los caracteres nacionales" (266) de varios países. Así el suizo sería seguro y confiable, el tunecino, delicado y servil y el español, rudo y aprovechado. Este tipo de alegaciones sobre diversos grupos étnicos y las predicciones de comportamiento basadas en la genética y el determinismo geográfico devinieron en los comportamientos racistas y discriminatorios heredados por las sociedades actuales.

Para desmentir algunos de estos tópicos nada más fácil que indicar un hecho sorprendente: aquellos que más denigraron nuestra comunidad ni siquiera llegaron a pisar nuestro territorio, como los casos de Daniel Dafoe y Madame Aulnoy, aunque sus obras se convirtieron en textos de referencia en toda Europa durante más de un siglo. En realidad es posible que en muchas ocasiones estos estereotipos tengan más que ver con el ojo del viajero y sus complejos y traumas, que con la realidad social objetiva que visitaron.

Uno de los clichés que más se utiliza para describir a los andaluces es su tendencia hacia la exageración. Sorprendentemente, es en los mismos textos de estas autoras anglosajonas dónde en algunas ocasiones se puede apreciar ese mismo fenómeno. Así en *Orillas de fábula, de los Pirineos a Portugal* de Rose Macaulay, la autora afirma: "Los baches de las carreteras españolas fueron hechos por las carretas de los Romanos y Cartaginenses y desde entonces no se han reparado" (6). En otra ocasión, Merydelle Hoyt comenta que "en verano hace tanto calor que si uno abre la boca en la calle, se le quema la lengua (17).

Con respecto a los moradores de estas tierras, si bien se suelen presentar descripciones y comentarios generales sobre los sujetos, en ocasiones parece que se describe una tierra vacía o yerma en donde el viajante extranjero (el colonizador del Norte) debe de intervenir para cambiar la situación. De este modo, Rose Macaulay presenta en su obra una serie de ilustraciones, se trata de fotografías de monumentos y paisajes en planos largos pero éstas muestran una ausencia casi total de sujetos (entre ellas, las viviendas cuevas de Guadix, una vista de Tarifa o una panorámica de conjunto de Mojácar). Es como si Andalucía sólo estuviera formada por diversos monumentos y elementos patrimoniales vacíos, sin que exista morador alguno. Cuando aparecen sujetos, las imágenes están cosificadas, es sólo una presentación en forma pintoresca, del tipo niño con burro ante un elemento patrimonial, como en el caso de la ciudad de Tarifa.

Lo llamativo y común a los relatos suele ser una doble visión. Ahora distante ahora próxima, unas veces muy condenatoria y otras muy favorable y fascinada con la

cultura del Sur. Por ejemplo, Rose Macaulay admira a personas concretas como una señora de Ayamonte o un chico que le enseña Granada (132), pero en el momento de hablar del colectivo, la autora pasa a realizar juicios esencialistas de toda la comunidad. De momentos de marcada incredulidad sobre la utilidad de su viaje pasa a ser amante de todo lo español/andaluz (183). Al comienzo del libro comenta que los españoles son gente notoriamente xenófoba aunque luego afirma que ella encontró bastante amabilidad (5). De ahí se pasa a una actitud de admiración hacia la gente que ha conocido, hacia el paisaje y hacia la belleza patrimonial del legado de al-Andalus.

Macaulay critica el vandalismo, abandono, y la profanación a la que han dejado a su suerte los monumentos (126), aunque extiende su crítica a todos los franceses, que ella piensan han hecho lo mismo (126). Aún así, la Alhambra permanece bella e impactante. Comenta que no encontró a ningún compatriota durante su viaje ("debían de estar en Francia o Italia", según la escritora), pero que seguro no estaban tan felices como ella (7). Ciertos fragmentos textuales denotan la idea de unos pueblos agraciados por el patrimonio, la herencia cultural y el buen clima que han recibido, pero que hoy por hoy no saben aprovechar el maná que se les ha legado.

La simplificación de la realidad en un sistema dualista y bipolar es algo que la teoría posmoderna ha cuestionado en numerosas ocasiones. Este tema también está presente en forma concreta en el binomio civilización/barbarie, que utilizan las autoras. Macaulay habla de que "algunas partes de Andalucía (Marbella) ya se están civilizando" (140). Su entrada a la provincia de Granada con los "cavernícolas" de la zona de Guadix le parece una "salvaje escena africana" (124). Además, esta autora y Gautier afirman que la costa mediterránea está llena de "vegetación africana" (135). Parecería lógico que zonas que comparten el mismo mar tengan vegetación similar. En todo caso, el hecho de querer vincular todo lo "diferente" de la península con la realidad africana deja clara la postura de estos autores sobre su percepción del "otro".

Imbuidos en las directrices de progreso e historia con un sentido teleológico, algunos escritores y escritoras románticas reprodujeron el sistema dualista que contrastaba Andalucía con la Europa del Norte. De este modo, Andalucía encarnaba el polo opuesto al punto desde donde se realizaba el escrutinio: la región era vista como en estado atrasado, con una mentalidad anacrónicamente afable, costumbres desajustadas y sin desarrollar, y con disposición a la tiranía. Este lugar geográfico existía aislado de las nuevas tendencias urbanizadoras y capitalizantes del resto de Europa: se trataba de una isla exótica dentro de un continente casi completamente civilizado.

Afortunadamente, y según comenta Mary Jackson, Andalucía será salvada de su estado por la intervención civilizadora del empuje británico y americano: "[En Antequera] se mueve mucho dinero. Ahora que los recursos de este rico país son más apreciados, a través de la iniciativa inglesa y americana, los hijos de esta tierra deben de hacer su parte en ayudar para desarrollar estos recursos" (216). Una excepción en este discurso desarrollo/atraso, civilización/barbarie en la obra de Macaulay, sirve para confirmar la regla: "Málaga ya no es como en el XIX; está limpia y no hay ladrones ni asaltadores. Hay museos pero están cerrados" (136-7).

Para finalizar, es necesario afirmar que este esencialismo que se utilizó para (des)calificar a los andaluces tiene tanto rigor como las palabras de Gregorio Marañón que iniciaban este artículo y que funcionan con los mismos paradigmas esencialistas

de la mirada colonial de las escritoras británicas. La genialidad, o la falta de ella, no son una característica masculina, y menos aún "adormecida en la mujer" como dice Marañón, del mismo modo que los comentarios de estas autoras sobre Andalucía no son más que tópicos.

En conclusión, y partiendo de la percepción que tuvieron estas escritoras de los lugares que visitaron se puede afirmar que su manera de representar esta particular identidad andaluza debe tanto a lo que pudieron observar como a la realidad biográfica y cultural de la que procedían en sus respectivas sociedades. De ese modo, el análisis identitario tanto del objeto representado, Andalucía, como del sujeto que produce el discurso, estas escritoras, es considerado no como algo totalmente fijo ni disperso, sino más bien algo producido, construido y refutado en un proceso continuo e interactivo de negociación textual. La Andalucía que vivieron estas viajeras se relaciona dialógicamente con aquella otra que construyeron en sus escritos para unos públicos muy determinados. Como afirmaba Emile Zola sobre Gustave Dore (el ilustrador francés del XIX que tanto retrató España y Andalucía), el artista está alojado en un mundo en el que la imaginación y la biografía juegan un papel tan importante como la realidad que se intenta representar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EARLY, J., "Gender, Geography and Empire: Victorian Women Travellers in West Africa", *Victorian Studies,* 3 (2002), pp. 507-529.

GARVEY, G., *The Rough Guide to Andalucía*, Londres y Nueva York, Rough Guides Ltd., 2003.

HOYT, M., *Mediterranean Idylls*, Londres, Duckworth and Co., 1914.

ILLINGWORTH, G., *A month in Andalusia*, Londres, Lund Humphries, 1924.

JACKSON, M., *Word-sketches in the sweet south*, Londres, R. Bentley and son, 1873.

MACAULAY, R., *Fabled shore: from the Pyrenees to Portugal*, Londres, Hamish Hamilton, 1949.

MCBRIDE, C., *The colonizer abroad: American writers on foreign soil, 1846-1912*, Londres y Nueva York, Routledge, 2004.

MARAÑÓN, G., *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Madrid, Espasa Calpe, 1931.

SAID, E., *Orientalism*, Nueva York, Pantheon, 1978.

SAID, E., et all., *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

ZOLA, E. *Ecrits sur art*, París, Gallimard, 1991.

Notas

[1] El acercamiento al tema del "orientalismo" y su tratamiento como sistema de visión del otro desde un punto de vista postcolonial se usa en este trabajo teniendo en cuenta las teorías de Edward Said en varias de sus obras, entre ellas *Orientalism* y *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Todas las traducciones de textos y títulos son del autor del artículo, a menos que se indique lo contrario.

[2] En el caso de Estados Unidos, algunas escritoras provenían de la tradición ilustrada de las nuevas universidades y escuelas fundadas para la participación de la mujer, tales como Vassar College y Mount Holyoke College, durante la primera parte del siglo XIX. Para varias de las autoras inglesas, su procedencia era del mundo aristocrático en el que se permitían ciertas libertades,

tal como la de escribir a la mujer, o la posibilidad de asistir a escuelas y colegios especiales para señoritas.

[3] Es interesante apuntar como a medida que fueron pasando los años y de puertas adentro, esto es dentro de España, todos aquellos rasgos negativos que en ojos de extranjeros eran supuestamente *typical Spanish* fueron traspasados, sin ningún reparo, a Andalucía. En un texto heredero de esta tradición de libros de viaje y guías de viajero, la guía turística actual de la editorial Rough Guides, se sintetiza muy bien esta idea al afirmarse que Andalucía es "lo más esencialmente español (la quintaesencia de España)" (iii). Según los autores "la imagen popular de España como la tierra de las corridas de toros, el flamenco, el jerez y las ruinas de castillos proviene de esta región de espectacular belleza [Andalucía]" (iii).

[4] La imagen de Andalucía aparecía lo suficientemente lejana y borrosa como para que los autores pudieran remodelar esa circunstancia en forma de un discurso cuasi-oriental. A modo de coincidencia, la corriente literaria romántica tanto en Alemania como en el Reino Unido usaba la Edad Media como momento histórico en el que centrarse, y los escenarios de tipo exótico como puntos de partida para su inspiración. De este modo, la zona meridional de España vino a satisfacer esos dos requisitos: por un lado, ofrecía el pasado medieval arábigo musulmán y, por otro, brindaba la lejanía de un mundo oriental, o al menos no completamente occidental.

[5] En el caso de Estados Unidos, las primeras viajeras románticas coinciden con la otra época de expansión imperial de ese país, al que acompañó la mirada colonial y la búsqueda de exotismos por parte de las escritoras. Se trata del comienzo del siglo XIX y la llegada de la doctrina Monroe, instaurada desde 1823 por el presidente James Monroe, con la que se proponía no permitir ningún tipo de colonialismo europeo, excusa bajo la que se escondía un plan semioculto para suplantar a Europa precisamente en esa labor imperial.

AMOR Y PODER EN EL DISCURSO FEMENINO DEL BOLERO

José Luis Espinosa Sales
Università degli studi di Bergamo

Hablar del bolero y de su doble esencia, musical y textual, es siempre un planteamiento problemático. Las melodías de tantas canciones nos vienen fácilmente a la mente y seríamos capaces, aún sin saberlo, de recitar de memoria muchos de los textos. Partiendo de esta situación, nos gustaría reflexionar un poco al respecto: ¿por qué nace? ¿qué sentido e importancia tiene? Es precisamente la doble naturaleza de la que hablamos la que hace del bolero una creación original y también la que dificulta su estudio sistemático, dada la importancia de factores externos relacionados, sobre todo, con su génesis oral y, por supuesto, musical. Es inevitable, pues, hablar de música, pero nos interesa, en este caso, en tanto en cuanto soporte de una literatura muy particular: la literatura del deseo. No debemos olvidar, en cualquier caso, que los autores – hombres y mujeres – que han pasado a la historia como grandes boleristas quizá nunca pretendieron aparecer en los manuales de literatura tanto como en la memoria colectiva de generaciones y generaciones, pero la composición textual en la música ofrece siempre elementos muy interesantes al análisis y el bolero es un ejemplo paradigmático de ello.

En este sentido, la dificultad que supone acercarse a un fenómeno que abarca tantos campos y tan dispares lo convierte en algo apasionante. El bolero es, de alguna manera, una actitud de reivindicación social; es, en palabras de Iris Zavala, una "contrasociedad regida por Eros" (Zavala 2000) en la que tanto el hombre como la mujer van a jugar unos roles muy determinados en oposición muchas veces a los papeles clásicos que, sobre todo en aquel momento, imponía la sociedad. El bolero nos va a hablar de la relación de pareja, pero no de la relación clásica, estándar o políticamente correcta. El poder amoroso se convertirá en poder social, y se va a presentar en forma de seducción; las mujeres, en boca propia o ajena, van a ser las maestras. Por primera vez, las autoras musicales van a dar a conocer sus canciones al público, lo que les va a permitir, además, el desarrollo de un estilo personal a modo de fusión y de *continuum* de muchos de los elementos de la tradición occidental, oral, textual y musical. Se trata, en definitiva, de no más que un intento de acercamiento a un mundo lleno de música, baile, sensualidad y erotismo, un mundo ambivalente de encuentros y desencuentros, de amores frustrados, de penas ahogadas en alcohol y de identidades tan difusas como cambiantes.

1. ORÍGENES MUSICALES Y LITERARIOS.

El bolero nació en Cuba a finales del siglo XIX heredero de la contradanza, la habanera, la romanza operética, el danzón, el son e incluso de géneros angloamericanos como el fox-trot, el blues y el jazz. En principio surgió como un género casi trovadoresco

que cultivaban cantadores populares; posteriormente, fue en México donde se desarrolló gracias, en parte, a la radio y al cine, a través de los que se empieza a tener conciencia de un nuevo tipo de canción y donde aparecen los primeros autores que se adscriben al género. Estos compositores venían, principalmente, de la zarzuela y la opereta – es el caso de Ernesto Lecuona, autor después de clásicos como Malagueña o Siboney –; de hecho, sus primeros intérpretes fueron barítonos de gran éxito popular que se dedicaban a estos espectáculos músico-teatrales.

A diferencia de otros géneros coetáneos que celebran la liberación de la esclavitud, como el gospel, el canto espiritual o el blues, en el bolero no hay heridas abiertas que no sean las provocadas por el deseo frustrado; es siempre una celebración del amor: cuanto más ausente, más festejable. De esta forma, se pone en escena todo un derroche discursivo que va de la seducción al despecho y del llanto al olvido. El bolero es, por otra parte, heredero de una sensibilidad muy concreta, la de una América que empieza a andar su camino sola y a buscar su propia identidad, lo que hace que sus primeros autores – Lecuona, Agustín Lara o María Grever – utilicen un lenguaje de reminiscencias modernistas.

Ernesto Lecuona fue el introductor de una vertiente poética indigenista; entre arrullos de palmas, trinares del sinsonte y cielos azules tan del gusto modernista, la literatura del bolero intentará, desde un principio, crearse una identidad propia que, en el caso cubano, será a través de la introducción de elementos como los taoínos o los siboneyes, tendencia que, como hemos dicho, inaugurará Lecuona y será seguida por otros muchos autores de la isla. Por su parte, Agustín Lara, representante paradigmático del caso mexicano y conocido como el *Flaco de oro*, crea toda su poética bolerística a partir de elementos como los amores de barra, las noches de ronda – que titularán precisamente una de sus piezas más conocidas, *Noche de ronda* –, los hondos penares y, en definitiva, las pasiones que se viven bajo el lema del *carpe diem*, del tabaco y del alcohol. Sin embargo, es quizá en María Grever, pseudónimo de María Joaquina de la Portilla Torres, donde encontramos un lenguaje más estrechamente ligado a la tradición literaria inmediata, la de las mujeres que escribieron a principios del siglo XX, mal llamadas posmodernistas, especialmente Alfonsina Storni o Juana de Ibarbourou. Fuera de estos ejemplos, no hay una tendencia común y generalizada que entronque la poesía de los letristas con la de sus más recientes precedentes literarios; como dice Tony Évora, existe, más bien, una continuidad con "ciertas costumbres eróticas de índole oral" (Évora 2001).

Aún así, es interesante la propuesta que hace Zavala de influencias literarias del bolero, que va desde las raíces eróticas imaginarias del petrarquismo hasta la poesía de Baudelaire y Mallarmé, que tan importante fue para los poetas modernistas latinoamericanos. No hay duda, por otra parte, de que la poética bolerística – si la hubo – es una relectura de los preceptos del amor cortés y tiene mucho de la cantiga de amor. Pero es una relectura invertida o, para ser más precisos, transculturada; nos encontramos ante los símbolos del amor cortés convertidos en "canto del deseo" (Zavala 1995): el hombre canta a la mujer no como ideal de belleza sino como elemento desencadenador de sus instintos, muchas veces desde el despecho; la mujer, por su parte, se presenta en ocasiones, cuando utiliza la primera persona, en masculino y, cuando se presenta en femenino, lejos de ser la mujer que se envuelve en nostalgia y melancolía a la espera de

la llegada del amado – del amigo de las cantigas – predica el "amar y vivir" que propone la canción del mismo título de Consuelo Velázquez, otra de las grandes del bolero mexicano. Pero de ello hablaremos más adelante. Es, por lo tanto, en esta inversión donde radica la grandeza del bolero: hay que tener en cuenta que el género comienza a convertirse en fenómeno gracias a las grandes orquestas de baile que seguían la estela de las big bands jazzísticas, en las que, como es lógico dada su función social, hay un mayor interés por una estructura rítmica pegadiza que por un texto sobrio y bien construido. De esta forma, la sobrevaloración musical que se hizo de los temas en detrimento de un juicio más justo para los textos permitió al bolero convertirse en una propuesta transgresora, casi perversa, que desestabilizaba el orden social del momento, en la que la ambigüedad era condición *sine qua non* y en la que los sentidos mandaban sobre la razón.

2. EL OTRO AMOROSO Y LAS IDENTIDADES SEXUALES.

Hay todo un juego de identidades sexuales difusas en la composición e interpretación del bolero: hombres que escriben por boca de mujeres, mujeres que se presentan bajo máscaras masculinas, hombres que cantan la pasión a otra mujer, mujeres que cantan a otras mujeres... El bolero tiene un género sexual intercambiable que ha dado mucho juego en la historia de su interpretación musical y literaria, por ello es frecuente encontrar diferentes versiones de una misma canción interpretadas indistintamente por un hombre o por una mujer; la canción se reinventa cada vez que se canta porque se ponen en circulación una serie de *topos* comunes al imaginario emocional del receptor, cualquiera que sea su condición, edad o procedencia. Éste es uno de sus grandes logros.

Por otro lado, es sorprendente la aparición de la mujer en esta contrasociedad erótica. Se ha hablado mucho de la misoginia en el bolero y, llegados a este punto, debemos diferenciar el papel de la mujer como personaje, por un lado, y la aparición de grandes compositoras, por el otro. La presencia femenina en el campo de la interpretación, por supuesto, pero también y sobre todo de la composición bolerística es más que notable. Algunas de las piezas que mejor han sobrevivido al paso del tiempo fueron creación femenina, como veremos. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el tango, donde se polariza más la presentación del rol femenino entre la madre y la prostituta, en el bolero hay más tipos de mujeres porque la mujer es un elemento más misterioso, más sutil, más cambiante. No podemos negar que exista en estas representaciones femeninas un fondo que tiende a lo misógino, ya que hablamos de mujeres entregadas a la pasión, víctimas de su propia sensualidad, algo que no debía ser muy frecuente en la sociedad del momento.

En definitiva, la poética del bolero expresa la indispensabilidad de un otro que nos convierte en seres sufrientes porque es ese sufrimiento el que da sentido a la pasión amorosa y sexual y a la propia existencia de los amantes. En este sentido, la pasión bolerística es una pasión narcisista que inviste de atributos al amado, atributos que, en realidad, tienen más que ver con el amante que con el objeto de su amor; es, entonces, una afirmación del "yo" que ama, como diría Sor Juana Inés de la Cruz:

Que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho

si te labra prisión mi fantasía.

Siguiendo las tesis de Lacan a este respecto, el amor está en el registro imaginario y no en la imaginación; toda persona a la que se ama es, de una u otra forma, una proyección del amante. El bolero es, pues, un ejemplo perfecto de la filosofía del deseo hegeliana, cada canción celebra una pérdida y el dolor producido justifica la existencia del enamorado porque el no-enamoramiento es, por excelencia, el estado de sufrimiento por falta de ser. El amante se convertirá así en el lugar de las apariciones fantasmagóricas de la persona amada y serán esas apariciones las que lo dotarán de identidad, de esencia, de ser. Roland Barthes lo explica muy gráficamente:

Cuando me ocurre abismarme así es porque no hay más lugar para mí en ninguna parte, ni siquiera en la muerte. (...) Curiosamente, es en el acto extremo de lo Imaginario amoroso – anonadarse por haber sido expulsado de la imagen o por haberse confundido en ella – que se cumple una caída de este Imaginario: el tiempo breve de una vacilación y pierdo mi estructura de enamorado: es un duelo artificial, sin trabajo: algo así como un no-lugar (Barthes 1999: 22).

3. SÍMBOLOS DEL DOLOR Y DEL DESEO EN EL BOLERO.

Haciendo una lectura detenida de algunos de los boleros más conocidos de la historia nos encontramos con dos cosas curiosas: por un lado, hay una serie de autores en los que se puede rastrear algo muy similar a una propuesta poética; por el otro, hay una serie de símbolos muy recurrentes que definen literariamente el estilo del género y los roles masculino y femenino en la representación de los personajes amorosos, que se han ido retomando y que se siguen revisando en composiciones actuales. Estos símbolos van a ser *leit-motif* en muchos temas y van a ser, en cierto modo, el proceso de legitimación literaria del bolero, su manera de pertenencia a la tradición.

2.1. La flor.

La flor tiene, en el bolero, una gran variedad de significados: es, por un lado, la representación idealizada de la amada – "eres tú flor carnal de mi jardín ideal" dice Lecuona en su canción *Como arrullo de palmas* – pero es también la perfidia de la mujer que vuelve a poner su corazón a los pies de un amor que, aun carente de pasión, le ofrece tranquilidad y descanso. Éste es el caso de *Flor de azalea*, que escribió Zacarías Gómez Urquiza para un tema de Manuel Esperón; no hay que dejar pasar el detalle de que la sensualidad femenina a la que se alude en este texto está representada por un planta de flor venenosa, la azalea, ni tampoco que fue un tema muy popular en la voz de Chavela Vargas.

Como espuma que, inerte, lleva el caudaloso río,
flor de azalea, la vida en su avalancha te arrastró
pero, al salvarte, hallar pudiste protección y abrigo
donde curar tu corazón herido por el dolor.

Hay otros ejemplos como la *Flor de ausencia* de Julio Brito, que es metáfora de la metamorfosis de las heridas del amante, cuya vida anterior al encuentro amoroso era "como rosa que pierde su aroma", pero, sin duda, el autor que hizo de la simbología floral su poética personal fue Rafael Hernández. En sus temas, la flor es desde el apelativo cariñoso de la amada, a la que llama "capullito de alhelí" – expresión que titula la canción – hasta el aroma embriagador de su boca, que tiene "perfume de

gardenias, perfume del amor" – en la canción *Perfume de gardenias*. El autor boricua envuelve todas sus composiciones en una atmósfera bucólica, una especie de *locus amoenus* donde las flores representan lo ideal, lo inalcanzable; así, en *Silencio*, otra de sus composiciones, Hernández, herido de amor, quiere ocultar su dolor ante la pérdida amorosa a los nardos y a las azucenas que pueblan su jardín, con la intención de que, al menos las flores, no se marchiten como su corazón.

Yo no quiero que las flores sepan
los tormentos que me da la vida,
si supieran lo que estoy sufriendo,
por mis penas llorarían también.
Silencio, que están durmiendo
los nardos y las azucenas,
no quiero que sepan mis penas
porque, si me ven llorando, morirán.

Las flores son, sin embargo y por excelencia, el símbolo de la ofrenda amorosa, del amor que hay que alimentar para que no marchite durante la ausencia del amado. Tenemos dos ejemplos clásicos: "las dos blancas azucenas que me diste al despedirme de ti" – *Blancas azucenas*, del mexicano Pedro Flores – y, por supuesto, las *Dos Gardenias* de Isolina Carrillo, que, como dice el texto, "son tu corazón y el mío". Mucho más reciente es el bolero-son *Ayer* que el cubano Juanito R. Márquez compuso para el álbum *Mi tierra* de Gloria Estefan; el clavel junto a la carta mantiene todavía su perfume, como perduran a través de los años los sentimientos de los amantes.

ayer encontré la flor que tú me diste,
imagen del amor que me ofreciste;
aún guarda fiel el aroma aquel tierno clavel,
ayer encontré la flor que tu me diste.

Finalmente, hay otras flores clásicas, las *Flores negras* de Sergio de Karlo. El color del luto occidental es frecuente también como imagen del sufrimiento del que ama; estas flores son negras, como negras serán las lágrimas del Trío Matamoros, a causa de un amor que ha muerto, por culpa de un beso mentido que ha quedado grabado en los labios del amante. Y es que, con los besos, ya se sabe...

2.2. El beso.

El beso es el símbolo más erótico de entre los que podemos encontrar en el bolero, es la imagen del deseo más carnal, de la definitiva entrega amorosa y es, además, el recuerdo más hiriente tras la pérdida del amado. Se puede decir que, en el bolero, el beso es la consumación del amor; en *Nunca*, de Guty Cárdenas, uno de los primeros boleristas mexicanos, encontramos la declaración de amor de casi un caballero cortesano – salvando las distancias que ya hemos visto que existen entre la lírica del amor cortés y la poética del bolero – que ama profundamente a su doncella aun sabiendo que su amor es inalcanzable porque nunca podrá besar su boca. Es, en cierto modo, la expresión de una frustración amorosa causada por el efecto idealizador del amante sobre la amada, un efecto idealizador que linda con un cierto sentido del fetichismo; de nuevo, la lírica cortesana y la lírica erótica se entrelazan en el texto.

Yo sé que nunca besaré tu boca,
tu boca de púrpura encendida

y sé que nunca llegaré a la loca
y apasionada fuente de tu vida.

Efectivamente, la boca es manantial pero es también la eterna dicotomía entre la vida y la muerte, entre la entrega y el sufrimiento. En algunos casos viene representada con características virginales, como acabamos de ver; en otros, en cambio, tiene caracteres de la prostituta; vemos, de nuevo, a través de esta simbología literaria, los diferentes roles del personaje femenino, que pueden producir los besos mentidos que aparecen en *Puro teatro* – "yo confiaba ciegamente en la fiebre de tus besos, mentiste serenamente y el telón cayó por eso" – o aquellos que, aun siendo falsos, hacen feliz al amante, como los de *Miénteme* de Armando Domínguez.

Sé que mientes al besar y mientes al decir te quiero (...)
mas si das a mi vivir la dicha con tu amor mentido,
miénteme una eternidad, que me hace tu maldad feliz.

Hay también besos de locura de amor, como en *Frenesí* de Alberto Domínguez – "dame el frenesí que mi locura te dio (...) bésame con frenesí" – o, cómo no, en *Bésame mucho* de Consuelo Velázquez. Existe, por otra parte, el miedo a los besos perdidos, como en *Desvelo de amor* de Rafael Hernández – "dicen que soy cobarde, que tengo miedo de perder tu cariño, de tus besos perder" - o la cobardía que produce a veces el deseo encendido, que puede resultar paralizante: "usted me desespera, me mata, me enloquece, y hasta la vida diera por perder el miedo de besarla a usted" escribió José Antonio Zorrilla para la música de Gabriel Ruiz, compositores ambos del bolero *Usted*.

Este miedo se convierte en muchos casos en nostalgia, como en la *Historia de un amor* de Carlos Almarán – "en tus besos yo encontraba el calor que me brindaba el amor y la pasión" – o incluso en resignación: "para qué quiero tus besos si tus labios no me quieren ya besar" en *Perfidia* de Alberto Domínguez, y hay quien se propone hacer de los besos olvido, eso sí, con los besos de un nuevo amor. Éste último caso es el de otra mujer, Emma Elena Valdelamar, que en su *Amor sin pasado* promete a su amante "haremos un milagro de amor buscando en nuestros besos el olvido y la fe". En definitiva, el beso es el lacre que sella la relación amorosa, que la hace real, que la compromete ante el *otro* amoroso; por otra parte es un signo a veces superficial y a veces equívoco porque la intención del beso es diferente en cada uno de los amantes y, lo que para unos puede significar un compromiso eterno, para otros no sella más que una pasión tan repentina como efímera. De alguna manera, retomando los versos de Valdelamar, el beso es un veneno para el que no hay más cura posible que otro beso.

Por último, no podemos omitir alguno de los ejemplos más hermosos que de este símbolo romántico y erótico por excelencia han hecho algunos de los autores más recientes. Sin duda, Armando Manzanero es el gran recuperador de este *topos* literario en la segunda mitad del siglo XX; una gran parte de sus canciones gira en torno a él: "el momento que con besos construiste" en *No sé tú*, "los besos que nos damos los adoro, vida mía", en *Adoro* o "esperaré a que, de pronto, me quieras besar" en *Esperaré*. En esta línea se ha escrito sobre muchos otros besos, como los de carlos Cano, que escribió en *Qué desespero* los versos "cuando pienso en tu boca, siento en mi boca dulce calor (...) pon en tus labios mi corazón".

Efectivamente, en algunos de los boleros más conocidos que se han escrito en

los últimos años, se produce una vuelta de tuerca al mito del beso; es la prueba, en palabras de José María Cano para *Lía*, de "cómo por la boca muere y mata el pez". El beso tiene un efecto turbador, paraliza el conocimiento empírico, embriaga, lía la razón y es, por excelencia, objeto de chantaje emocional; como dice Víctor Manuel en *No sé por qué te quiero*: "si no me hicieran falta tus besos, me tratarías mejor que a un perro". En definitiva, el amante no se puede defender ante el poder del beso y, finalmente, por doloroso que resulte el recuerdo de un amor, el beso impregna al sujeto amoroso para el resto de sus días. Álvaro Carrillo lo escribió muy claramente en la conocidísima *Sabor a mí*.

Tanto tiempo disfrutamos de este amor,
nuestras almas se acercaron tanto así,
que yo guardo tu calor, pero tú llevas también
sabor a mí.
Si negaras mi presencia en tu vivir,
bastaría con abrazarte y conversar,
tanta vida yo te di, que por fuerza llevas ya
sabor a mí.
Pasarán más de mil años, muchos más,
yo no sé si tenga amor la eternidad,
pero allá tal como aquí, en la boca llevarás
sabor a mí.

2.3. Las lágrimas.

El llanto es, finalmente, nuestra última parada en este pequeño trayecto por la simbología bolerística y es, sin duda, un elemento de gran fuerza discursiva; es la metáfora por excelencia de la somatización del amor, pero es también, y precisamente, el medio más recurrente que tiene el enamorado para legitimarse: quien no llora, no sufre; el que no sufre, no ama. Y el bolero es, en esencia, la espectacularización del dolor, es la plañidera de los géneros musicales por lo que no hay dolor que valga si no viene acompañado de una demostración somática del mismo. Podemos pensar en el refrán "una imagen vale más que mil palabras"; el llanto es esa imagen, la parte del discurso amoroso que yace en el subtexto y que se utiliza para hacer presión sobre el objeto amoroso. Roland Barthes propone una pregunta y una respuesta al respecto: ¿Dónde adquiere el enamorado el derecho de llorar sino en una inversión de valores cuyo primer blanco es el cuerpo? Él acepta recobrar el cuerpo niño" (Barthes 1999: 174) y así, desde esta especie de infantil incontinencia, se sitúa en el lugar de la queja, como en las *Lágrimas negras* de Miguel Matamoros.

Sufro la inmensa pena de tu extravío
siento el dolor profundo de tu partida
y lloro sin que sepas que el llanto mío
tiene lágrimas negras,
tiene lágrimas negras como mi vida.

En este llanto teñido de luto, Matamoros pone en evidencia un fingido silencio ante el dolor de una traición. De nuevo, el chantaje emocional es fundamental porque el amante que sufre calladamente necesita verbalizar su silencio; esta dicotomía entre decir y callar es otro de los ejes centrales del bolero: ¿cómo convertir en palabra nuestros

sentimientos más profundos? ¿cómo hacer del silencio el elemento nuclear que significa en el discurso del amor?

Siguiendo con nuestro periplo lacrimal, tenemos que volver a la figura de Agustín Lara. Ya hemos visto que el *flaco de oro* se convirtió en el autor de las noches de ronda que acaban en lágrimas y es el mejor ejemplo del llanto en voz masculina, de la identidad sufriente del hombre que sucumbe a la maldad amorosa de la mujer. Evidentemente, la mujer no queda en muy buen lugar, ya que no se trata de una muestra de debilidad masculina sino más bien de sensibilidad masculina; es, pues, un intento de demostración de que el sufrimiento amoroso no es un lugar ajeno al hombre. Las lágrimas de Lara son, en cualquier caso, de un desgarramiento y de una soledad extremas, pero no llegan nunca al histrionismo, hay mucha delicadeza en la utilización del símbolo – "cuando llores, también, piensa en mí" en *Piensa en mí* – incluso en los ejemplos más viscerales como *Lágrimas de sangre*.

Con lágrimas de sangre
pude escribir la historia
de este amor sacrosanto
que tú hiciste nacer.
Con lágrimas de sangre
pude comprar la gloria
y convertirla en versos
y ponerla a tus pies.

Otros autores, como Gonzalo Curiel en su *Vereda tropical*, contemplan cómo sus ojos "mueren de llorar" al recordar la boca de la amada junto al mar. Pero es en la canción *No volveré* que escribió Ernesto Cortázar para la composición musical de Manuel Esperón donde el llanto cobra dimensiones hiperbólicas.

No volveré
te lo digo llorando de rabia.
No pararé
hasta ver que mi llanto ha formado
un arroyo de olvido anegado
donde yo tu recuerdo ahogaré.

Las lágrimas son el lugar discursivo que más directamente relacionan el bolero con la tradición literaria occidental. Desde las cantigas medievales, pasando por Sor Juana Inés de la Cruz – que situaba el llanto en el lugar de la palabra haciendo de las lágrimas, si se nos permite el oxímoron, una especie de elocuencia muda, una máscara que representa la incapacidad de fingimiento – hasta las mujeres poetas pre-vanguardistas, que le dieron la vuelta al símbolo haciendo de él, de nuevo, una máscara, la de la esencia femenina. Lo define a la perfección Alfonsina Storni en su poema *Capricho*.

Pero no me preguntes, no me preguntes nada
de por qué lloré en la noche pasada;
las mujeres lloramos sin saber, porque sí...

Llorar ha sido literariamente, en definitiva, la expresión del dolor más incontenible, sobre todo cuando éste ha sido provocado por las heridas del amor, a veces producidas, como estamos viendo en el bolero, por la ingratitud del amante y, otras, por el orgullo del amado.

4. EL BOLERISTA COMO AUTOR LITERARIO: MUJERES Y ESTRATEGIAS DISCURSIVAS.

Como todo creador, el bolerista va a presentar una serie de preferencias a la hora de escribir los textos para sus canciones. No hay que olvidar que, en la mayoría de los casos, el autor de un bolero lo es de la letra y de la música y que, cuando letrista y músico no coinciden, ha sido éste último el que ha pasado a la historia como compositor del tema, en algunas ocasiones porque los compositores han musicado versos de poetas contemporáneos. Normalmente, estas revisiones músico-poéticas han dado lugar a los testimonios más *kitsch* del género; la fuerza textual del bolero es siempre más intensa cuanto más sencillas son sus imágenes.

En este contexto de creación musical y literaria surgen, como venimos diciendo, una serie de voces de mujer. En palabras de Évora, "por primera vez en el continente americano las mujeres comenzaron a expresarse con intensidad absoluta: el bolero les permitió la confesión, el erotismo y la nobleza. Desde la realidad hacia esa ficción personalizada que es el bolero, las mujeres dilucidaron aspectos de su condición y su destino" (Évora 2001: 220). El bolero les va a dar la posibilidad, de alguna manera, de tener un discurso propio en un mundo que todavía era eminentemente masculino. Para ello, las técnicas literarias serán diversas, desde la utilización de un género sexual neutro e intercambiable que hiciese menos evidente la identidad femenina hasta la puesta en juego de una particular visión de los símbolos que ya hemos visto y que les iban a ayudar a entroncar con la tradición. Vamos a hablar de dos casos fundamentales.

Cronológicamente, es México el primer país que nos ofrece una figura femenina de envergadura en la creación del bolero. Se trata, como ya hemos dicho anteriormente, de María Grever. Nacida en Guanajuato en 1885, vivió sus primeros años en España, desde donde dio las primeras muestras de excelentes aptitudes musicales, que la llevarían posteriormente a París a estudiar piano con Claude Debussy. En 1907 se casa con un norteamericano, Leon August Grever, del que tomará su apellido artístico y, aunque en un principio se instalaron en México, en 1922 se trasladarían a Nueva York, donde María vivirá su período creativo más fecundo. La aparición de la autora mexicana supondrá la introducción de la visión femenina en el juego amoroso representado por el bolero.

La visión de María Grever, sin embargo, va a ser importante por la capacidad de la autora de recrear ese juego amoroso, dando alguno de los mejores ejemplos al respecto. Decíamos al principio que el bolero es un mundo de identidades cambiantes e intercambiables que se actualiza en cada una de sus interpretaciones, es decir, cada vez que se convierte en discurso y crea una situación de comunicación en la que hay un emisor-cantante, un receptor-oyente y un mensaje que, debido a la propia esencia del discurso amoroso, cambiará en función de la situación creada; como dice Zavala, María Grever plasmó precisamente eso en sus canciones.

Cada discurso amoroso obtiene otro contenido y otro mensaje para el oyente. Por iguales motivos, *Usted es la culpable* se resemantiza y el pronombre *usted* puede remitir a un él o a un ella (...) Los textos de María Grever son ejemplares: el sexo del *yo* es siempre intercambiable en *Así* o en *Júrame* ("Todos dicen que es mentira que te quiero"). La Grever es maestra de metamorfosis sexuales (Zavala 2000: 112)

Es interesante, por otra parte, ver cómo a pesar de esta utilización intercambiable

del género, la compositora modela siempre al emisor y al receptor de una manera muy definida, a través de la utilización del modo imperativo y de ciertos usos deícticos. Lo vemos claramente en *Júrame*.

Júrame, que aunque pase mucho tiempo
nunca olvidaré el momento
en que yo te conocí.
Mírame, pues no hay nada más profundo
ni más grande en este mundo
que el cariño que te di.
Bésame con un beso enamorado
como nadie me ha besado
desde el día en que nací.
Quiéreme, quiéreme hasta la locura,
así sabrás la amargura
que estoy sufriendo por ti.

Como acabamos de observar, la utilización del imperativo, a modo casi de anáfora, al inicio de cada una de las partes de la estrofa convierten la canción en un texto unívoco y, de nuevo, el beso ligará la pieza a la más clásica genealogía del bolero. Va a ser, en efecto, uno de los elementos más recurrentes en el imaginario de Grever, nunca gratuito, adquiriendo a veces incluso la dimensión de protagonista de la historia. En la autora mexicana, cada beso es distinto y tiene su momento y su porqué; lo hemos visto en el "beso enamorado" de *Júrame*, pero también podemos encontrar el beso posesivo de *Así* – "después de probar tus labios, vivir sin ellos ya no podría. Bésame, bésame a mí nada más" – o el beso casi vírico en *Te quiero, dijiste* – "sentí en mi pecho un fuerte latido, después un suspiro y luego el chasquido de un beso febril" – En definitiva, la poética de María Grever va a ser siempre elegante y poco histriónica, pero al mismo tiempo valiente y decidida, lo que le hará entrar por la puerta grande en el bolero. Decíamos al principio de nuestra exposición que es, quizá, la autora a la que más se puede relacionar con la poesía de Storni o Ibarbourou; la voz de la Grever, sin embargo, no va a ser en ningún caso la voz de la queja sino la de la firmeza.

Hablábamos de la deixis como otro de los elementos lingüísticos fundamentales. Evidentemente, no podemos olvidar que los textos que nos ocupan nacen necesariamente en el marco de un esquema rítmico determinado, lo que hace que la inclusión o no de un pronombre ayude o perjudique a la canción entendida como elemento musical. No obstante, la utilización de los pronombres o de los adjetivos, sean personales, posesivos o demostrativos, no será frecuentemente casual porque es un rasgo central en el juego de roles de la relación amorosa del que venimos hablando. Por otro lado, el bolero, aun en su juego de identidades, no pretende nunca ofrecer un mensaje ambiguo: tiene que quedar muy claro el destinatario de la ofrenda amorosa, la petición, el sufrimiento o el chantaje emocional, pero también su origen; el "tú" es importante, pero el "yo" es fundamental. Efectivamente, retomando nuestra primera tesis, María Grever es especialista y una de sus canciones más conocidas, *Cuando vuelva a tu lado*, es un buen paradigma.

¿Recuerdas aquel beso
que en broma me negaste?

Se escapó de tus labios sin querer;
asustado por ello buscó abrigo
en la inmensa amargura de mi ser.
Cuando vuelva a tu lado
no me niegues tus besos,
el amor que te he dado
no podrás olvidar.
No me preguntes nada,
que nada he de explicarte,
que el beso que negaste
ya no lo puedes dar.
Cuando vuelva a tu lado
y esté solo contigo,
las cosas que te digo
no repitas jamás,
por compasión.
Une tu labio al mío,
estréchame en tus brazos
y cuenta los latidos
de nuestro corazón.

Este texto es un resumen perfecto de todo lo que hemos comentado hasta ahora. No hemos señalado voluntariamente los verbos que, en cualquier lugar, son parte importante de los usos deícticos del texto, en el que predomina, de nuevo, el imperativo. Queríamos, en cambio, evidenciar el paralelismo en la presentación a lo largo del texto de los elementos de primera y segunda persona singular que la mano maestra de Grever hace culminar en el último verso en un adjetivo posesivo de primera persona plural: tú y yo se funden en nosotros.

Unos años más tarde, de nuevo el país azteca nos haría otro regalo en forma de autora. Consuelo Velázquez nació en 1920 en provincia de Jalisco. Se cuenta que ya a los cuatro años era capaz de tocar al piano las melodías que escuchaba por lo que más adelante estudió música en Guadalajara y México; su intención era dedicarse a la música clásica como concertista pero su habilidad en la composición de canciones románticas y, sobre todo, el éxito abrumador de *Bésame mucho*, una de sus primeras canciones, le hicieron cambiar de dirección.

Hay que señalar que en los veinte años que pasaron entre los primeros éxitos de Grever y los primeros éxitos de Velázquez, se había abierto una brecha creativa en la composición del bolero a manos de mujeres. Habían nacido en ese tiempo algunas piezas importantes de otras autoras nucleares como María Teresa Vera - que escribió algunas canciones en colaboración con otras compositoras como Emma Núñez - Isolina Carrillo o Ernestina Lecuona, la hermana mayor de Ernesto, todas ellas cubanas. A pesar de todo, el éxito de Consuelo Velázquez fue prácticamente contemporáneo al de otras compañeras a pesar de la diferencia de edad. En cierto modo, Velázquez representa la vertiente contraria del planteamiento ya iniciado por María Grever. Sus composiciones representan la versión *carpe diem* del amor, y la misma *Bésame mucho*, bolero transgresivo por antonomasia, es un buen ejemplo.

Bésame, bésame mucho
como si fuera esta noche la última vez.
Bésame, bésame mucho
que tengo miedo a perderte
perderte después.

El juego de identidades, de sujetos, de emisor y receptor está de nuevo abierto. La imagen por excelencia será, una vez más, el beso, pero este beberse la vida de un trago como si fuera el último en la poética de Consuelo Velázquez acarreará también otras consecuencias, y el llanto va a ser una de ellas. Podemos decir, pues, que de alguna manera sigue la estela de Agustín Lara pero también de Alfonsina Storni, es decir, la máscara de la mujer que llora sin encontrar una razón para su llanto, sin saber por qué. El llanto, en fin, lo vamos a encontrar siempre unido al gozo, como si no hubiese gloria sin pena, como si – volvemos al inicio – fuese el sufrimiento el elemento que nutre de esencia a la relación amorosa. Hay que amar y hay que vivir, nos dice Consuelo Velázquez en su composición titulada, precisamente así, *Amar y vivir*. Y la vida, en definitiva, es sufrimiento. Por este motivo hay que intentar disfrutar de cada momento, y es aquí donde nace el bolero, en la necesidad de acompañar a la mujer y al hombre en el gozo y el sufrimiento del amor.

¿Por qué no han de saber
que te amo vida mía?
¿Por qué no he de decirlo
si fundes tu alma
con el alma mía?
No importa si después
me ven llorando un día,
si acaso me preguntan
diré que te quiero
mucho todavía.
Se vive solamente una vez,
hay que aprender a querer y a vivir,
hay que saber que la vida
se aleja y nos deja llorando quimeras.
No quiero arrepentirme después
de lo que pudo haber sido y no fue,
quiero gozar esta vida
teniéndote cerca de mí hasta que muera.

La autora jaliciense, además de estos dos éxitos estrepitosos, escribió otras muchas canciones con gran fortuna, entre ellas *Cachito* – "pedazo de cielo que Dios me dio" – la cual, aunque parece contar una relación amorosa, nació como dedicatoria a su hijo. ¿Qué significa todo esto? El bolero no pretende hacer de su esencia una reivindicación social frontal, aunque lo sea en cierta manera y, en el caso de las autoras que hemos presentado, no hay una intención discursiva feminista sino más bien femenina; Grever, Velázquez, Vera, Carrillo o Valdelamar querían simplemente ofrecer sus visiones de mujer – cada una, la propia – a través de un medio que les daba la posibilidad. Seguramente, ni Agustín Lara se pasaba las noches de barra en barra ni Consuelo Velázquez dedicaba

todos sus esfuerzos a colmar de besos a sus amantes. Los boleros, como cualquier otro texto, poético o no, cuentan historias y estas historias tienen un principio y un final, y una intención muy clara. Lo fundamental es ver cómo estos hombres y mujeres, además de grandes músicos, tenían una gran conciencia literaria y una gran capacidad de manejo del lenguaje. Si muchas de estas canciones viven en nuestra memoria es porque hay detrás un gran trabajo musical y porque infinidad de cantantes, a lo largo de los años, las han hecho inmortales; si los textos de estas canciones viven en nuestro imaginario emocional es porque el trabajo de estos autores fue mucho más allá: consiguieron hacer de la ficción realidad. Hicieron literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, México D. F., Siglo XXI Editores, 1999.

CRUZ DE LA SOR., *Poesía Lírica*, Edición de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1997.

ÉVORA, T., *El libro del bolero*, Madrid, Alianza, 2001.

STORNI, A., *Antología*, Buenos Aires, Losada Clásica, 2004.

VV.AA., *56 Boleros*. Selección e introducción de Carlos Monsiváis, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1999.

ZAVALA, I., "El bolero: el canto del deseo", *Anthropos*, 166/167 (1995), pp. 104-108.

ZAVALA, I., *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Celeste, 2000.

LA MUJER Y SUS ESPACIOS DE PODER EN HALMA DE BENITO PÉREZ GALDÓS

Francisco Estévez Regidor
Universidad de Roma

"Un trastorno mental es el peor de los males, y no es cristiano tomar estas cosas a broma"
Fortunata y Jacinta

Nos acercaremos a la construcción del personaje de Catalina de Artal condesa de Halma en la novela homónima con el fin de obtener un sentido más clarificador del texto en el conjunto de la producción finisecular de D. Benito Pérez Galdos. La posición desventajosa que ocupa *Halma* dentro del corpus novelistíco del prolífico autor ha producido una despreocupación por parte de la crítica que, en ocasiones, ha despachado el texto con excesiva ligereza.

Para situar la novela es necesario conocer las reflexiones que realizaba en la época nuestro autor canario. En carta dirigida al periódico *La prensa,* Galdós disecciona los males del sentimiento religioso:

actúa como eficaz agente en las relaciones privadas, determinando la vida más bien en lo externo que en lo moral; es ley antes que sentimiento, formula antes que idea, y constituye un código canónico antes que una nómina espiritual.[1] (William H. Shoemaker, 1973: 146)

Más tarde, tras la famosa polémica que sucedió al estreno de *Electra,* Don Benito escribirá:

Nos ha unido y nos unirá más cada día el amor a la libertad de pensamiento, nos une también el temor a la oscuridad de que estamos *amenazados* y que acabaría por sumirnos en triste ceguera si no pudiéramos cerrar el paso a las tinieblas pavorosas en que quieren envolvernos. [...] Este es el sistema único y eficaz de labrar la opinión, y con la opinión bien labrada y robustecida, ya verán todos cómo aumenta la hueste de acá, cómo se descompone la contraria para traernos cada día mayor refuerzo, cómo al fin lo que hoy *parece indestructible se destruirá por sí mismo* y, *perdido su poder*, quedarán *las conciencias sosegadas*, *las familias en paz*, *mandando en ellas quien debe mandar*, y toda la nación remediada de su turbación y desequilibrio; liberal y religiosa, trabajadora y espiritual, con fuerza bastante para poner mano en problemas de mayor gravedad que vendrán después. (C. Bravo Villasante, 1970-1971: 702-703)

Si examinamos con detenimiento esta carta de 1900, el autor parece que estuviera, cinco años después, desgranando algunas de las principales claves de *Halma*, y, por extensión nos atreveríamos a decir, de *Nazarín*.

El malestar que origina a Galdós ese poder intruso que opera en el interior de la familia ha sido bien estudiado por Pilar Fauss en su análisis de la sociedad española

en la obra del canario. Allí señala como el clero es un estamento privilegiado que ejerce un poder de dominio sobre la sociedad, olvidándose de su misión evangélica (Pilar Fauss, 1972: 235-237). En esta línea de pensamiento Eoff matiza que el poder social de lo religioso es una fuerza colectiva cuya influencia es absorbida inconscientemente por el individuo (Sherman H. Eoff, 1954: 98). Esto apoyaría nuevamente[2] la tesis de Foucault, el famoso filósofo francés, por la cual el sujeto internaliza la norma moral social.

En el arranque de la novela se nos presenta de forma detallada la ascendencia aristócrata de Halma, incluso se ligará lejanamente a los pontífices Clemente VIII e Inocencio XI, conocidos por sus problemáticos papados. Las elecciones de nombres en Galdós, como en todo buen escritor, no son neutrales. Están apuntando al nucleo de la novela: la constante intromisión de las constricciones morales, familiares, civiles y sobre todo religiosas en la esfera privada de la mujer de finales del siglo XIX en España.

Gracias al auxilio de la justicia Halma se pudo casar con un joven diplomático a pesar de la fuerte oposición familiar. Pero la muerte (no en vano producida el día de la Natividad de Nuestra Señora) de su marido desatará las luchas por hacerse con el gobierno de la herencia paterna que en propiedad le corresponde a Catalina. Su propia familia, el poder civil, el poder científico, representado por el médico Laínez, y, el poder religoso con don Manuel y don Remigio como claros exponentes.

El episodio situado no por casualidad (ya sabemos que muy poco en Galdós pertenece al territorio del azar) en el centro de la novela: el capítulo IV de la parte III[3] (Galdós, 1961: 1817-1819) ocupa un lugar privilegiado en la evolución de los personajes y en las relaciones que los unen. Don Manuel Flórez del Campo, el clérigo amigo de la familia de Feramor, mantiene conversación con la condesa Catalina de Arta sobre el destino de Nazarín, el excéntrico sacerdote protagonista de la novela anterior. En esta singular escena se nos muestra el inicio del declive en términos de lenguaje, poder y salud del párroco parlanchín, don Manuel, en beneficio del afianzamiento de la autoridad de doña Catalina, la condesa, simbolizado a través del traspaso constante entre ambos personajes del bastón de Urrea, a la postre símbolo del desenlace de la novela y llave de resolución del conflicto creado.

Se abre el capítulo con la entrada de José Antonio de Urrea, primo de Halma, en el cuarto donde se mantiene tan especial cónclave. Allí comunica el veredicto del Tribunal, quien considera loco a Nazarín con la consiguiente absolución de los delitos imputados: «*melancolía religiosa*, forma de *neurosis epiléptica*». El «célebre apóstol de nuestros tiempos» ha sido presentado, no casualmente, capítulos antes por el mismo José Antonio, alimentando el desconcierto y alboroto de los personajes y acrecentando el desasosiego producido en nosotros, lectores de la inmediata anterior novela. Sin embargo, es ahora cuando se reanudan las acciones del, aparentemente pasivo en este texto, clérigo ambulante, con las consiguientes repercusiones en el resto de personajes. Así, y tras la noticia de la liberación de Nazario, observamos durante toda la escena en don Manuel, locuaz de costumbre y ducho en oratoria, una progresiva pérdida de poder en la eficacia de su discurso desde su «encerrona» con la condesa de Halma.

Vale la pena perder unos minutos para saber de qué arcilla está modelado nuestro personaje. La primera noticia suya que recibimos es su capacidad para ser el mediador dentro de las familias a través de sus dotes persuasivas. Tras el intento fracasado del

marques de Feramor de retener consigo el patrimonio que pertenece a su hermana Halma, afirmará:

no, querida y respetada hermana... Debo poner punto por hoy en estas discusiones. Sé que *no he de convencerte*. Yo digo: «Terquedad, tu nombre es Catalina de Halma...» Espero que *otro será* más afortunado que yo. - ¿Quién? –*Don Manuel*... Nuestro buen amigo triunfará de tus manías.[4]

Silenciosamente y tras un eco de voces que lo anuncia a modo de plegaria aparecerá el sacerdote quien con "blanda vocecilla" afirma sus intenciones: «- Don Manuel, sí, aquí está don Manuel, dispuesto a convencer a la misma sinrazón...».

La descripción que el narrador realiza unos párrafos más adelante del clérigo resulta sintomática. Si la virtud principal que se destaca en don Manuel es su don de gentes, en definitiva, su capacidad de moverse con facilidad en distintos ámbitos ya sea entre «aristócratas» o entre «pobres», esto se debe, en última instancia, a su «palabra, ya graciosa, ya elocuente, familiar o grave» que adapta según las circunstancias. Así, su «lenguaje» será siempre «el más propio para hacerse entender» en otras palabras, el más propio para imponer su voluntad, por ello es un lenguaje «afectuoso, *persuasivo* y en algunos casos *retórico* de buen gusto». La descripción prosigue la línea de pensamiento erasmiana por la cual debe existir una consonancia entre los rasgos del rostro y el comportamiento del sacerdote, es decir, su *rostro habla*[5], su «figura, los ojos, el gesto, el alma flexible y escurridiza que se metía en el alma del amigo, del penitente, del hermano en Dios y aún del enemigo empecatado»[6].

Este evidente ejercicio de poder que realiza fundamentalmente a través del discurso, es el que descubríamos en personajes de novelas anteriores, en especial en don Nazario, y confirmamos ahora en el dicharachero don Manuel[7]. No resulta gratuito comprobar que esta detentación de la palabra no es algo puntual o episódico en el «simpático don Manuel» sino que resulta una práctica que utiliza en «multitud de casos». Ya desde joven, el clérigo comprueba que su don no tiene resultados en el púlpito porque «su apostolado tenía por órgano la conversación, y el *trato social* era el campo inmenso donde debía *ganar* sus grandes *batallas*». De esta manera, nuestro hábil sacerdote será el encargado de mediar las relaciones entre Catalina de Artal y los intereses de su familia, representados principalmente por la figura de su hermano, el marqués de Feramor.

A través del discurso, el poder eclesiástico manifiesto en don Manuel irrumpe en la familia y determina la conducta a seguir por el regente de aquella «monarquía familiar». Como nos confirmará más adelante José Antonio de Urrea el clérigo también es «el que gobierna en su voluntad [se refiere a Halma] es ese *congrio* de don Manuel»[8]. Pero dicho poder va menguando a medida que aparece gradualmente la figura de Nazarín que todo lo eclipsa.

Como precedente de este desgaste el narrador nos da muestra en forma no verbal pero no por ello menos reveladora: don Manuel es incapaz de romper «todo el legajo» de la legítima «de una vez por ser demasiado grueso». Es decir, solamente con un grandísimo esfuerzo el clérigo conseguirá romper el documento que simboliza el orden económico y con el cual amenazaba el «parlamentario» marqués.

En nuestro capítulo IV de la III parte observamos que el juego con el bastón de Urrea y la falta de elocuencia en el hábil sacerdote, muestran la relevancia de poderes

que se está produciendo en escena. Observemos las referencias:

-Pero nada de esto pasará- afirmó la condesa, levantándose nerviosa, y cogiendo el bastón de Urrea para reforzar el gesto decidido con que acentuaba la palabra [...]

[don Manuel] Ya no necesitó más el agudo presbítero para recobrar toda su compostura mental y sentirse dueño de sí mismo, y a punto de serlo de la situación. Limpió el gaznate para aclarar la voz, tomó de manos de Halma el bastón de Urrea, y fue marcando con él sobre la alfombra estas o parecidas expresiones.

El narrador nos deja bien claro que el bastón de José Antonio es tomado para imprimir más fuerza a las palabras, para remarcar el discurso en esta confrontación verbal. Que la última persona que lo tome sea el sacerdote no implica que ostente el poder, muy al contrario: la condesa ha tejido de forma ingeniosa y previsora una red en el discurso que permite creer a don Manuel que aún posee cierto control sobre la dirección espiritual de esta mujer.

Si analizamos la evolución de la retórica del clérigo, comprobamos la pérdida de influencia y la caída de su poder: «repitió el sacerdote, para quien era ya un descanso no pensar por cuenta propia,» « –Sí, señora, ...- dijo Flórez, hablando como una máquina »

El trato con Nazarín acelera el proceso de forma irreversible y lleva a la muerte a don Manuel, quién postrado en su lecho sufre su «última llamarada de elocuencia» con la que confirma así su catarsis total.

Regresando al capítulo que nos ocupa, éste se cierra de forma sintomática con el clérigo sumido en una honda angustia: «o el hígado se me deshace, o la cabeza se me quiere insubordinar, o el corazón se fatiga y me presenta la dimisión». Y se apuntala mejor en el inicio del siguiente capítulo donde se proclama el total relevo de poderes a favor de la sagaz condesa: «Hízose todo como Catalina de Artal deseaba». La protagonista ejerce una fuerte seducción a través del poder verbal al que ni el propio Urrea puede substraerse «no quitaba los ojos de su prima, cuyas palabras deletreaba en los labios de ella». Anticipa así el narrador la incipiente fascinación que nace en el interior del personaje y que culminará en desaforado amor, bendecido con el sacramento de la unión, como bien sabemos, atando así todos los cabos deshilachados de la novela y justificando el narrador su idea: el matrimonio como aglutinante social y defensa de poderes invasores, sean estos religiosos, económicos o científicos.

En esta novela Nazarín hasta bien avanzado el texto sólo aparece en un segundo plano y bien filtrado por los comentarios de los personajes. Sabemos más las curiosidades que suscita o lo que se opina de él que sus propias reflexiones. Sin embargo el contacto con tan polémico personaje, aún siquiera de oídas, siempre acelera los cambios, incita a la acción y al movimiento, suscita polémicas y produce cambios de timón incuestionables en la conducta del resto de personajes que habitan el texto sobre todo en Halma. Nazario es aquí metáfora máxima del movimiento, aunque tramposamente nos sea presentado hierático. Como bien estudió Kronik: «La actividad física y el talante pasivo son cara y cruz del carácter de don Nazario» (John W. Kronik, 1974: 82)[9].

Sigue siendo, por tanto, uno de los motores de la novela, silencioso, mitigado si queremos, pero motor al fin y al cabo. No en vano, el capítulo desgajado líneas más arriba arranca con la siguiente frase: «No pudieron detenerse, como deseaban…» y todo a causa de este clérigo tan extraño quien a la postre continuará su eterno viaje

sin reposo: «el mismo día de la boda salió de San Agustín el curita manchego […] y tomando la carretera hasta la barca de Algéte, pasó el Jarama, siguiendo sin descanso, al paso comedido de la pollina, hasta la nobilísima ciudad de Alcalá de Henares donde pensaba que sería de grande utilidad su presencia.…».

Catalina de Artal pasa del control familiar representado por su hermano, el marqués, a la dirección espiritual del sacerdote don Manuel del que consigue escabullirse gracias a la aparición de Nazarín que todo lo trastoca. Los intentos de dominio por parte de D. Remigio el sacerdote del pueblo, Laínez el médico y otros personajes serán frenados por Nazarín quien consigue convencer a Halma de la solución que la permitirá zafarse de cualquier tipo de control externo a la pareja: la boda con su primo José Antonio.

Emilia Pardo Bazán afirmó que el asunto principal de la novela de Benito Pérez Galdós, *Tristana*, publicada en 1892, es «la esclavitud moral de la mujer en el siglo XIX», y en efecto éste resulta ser uno de los temas principales del texto por mucho que se opusiera Clarín (Adolfo Sotelo Vázquez, 1991:97). Creemos haber comprobado que se puede alargar sin temor a equivocación esta clave de lectura que inaugura con suma modernidad la aristócrata coruñesa en la producción inmediatamente posterior de D. Benito: *Nazarín* y *Halma,* de 1895, y muy probablemente en *Misericordia*, de 1987. Sus títulos muestran ya la preocupación del autor por los personajes femeninos, quienes ocuparán en sus novelas de ahora en adelante una posición preeminente.

REFEENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAVO VILLASANTE, C., *Polémica en torno a Galdós en la prensa de Santander,* en *Cuadernos hispanoamericanos,* núms.250-252, Madrid, 1970-1971.

CARO BAROJA, J., *La cara espejo del alma. Historia de la fisiognómica,* Valencia, Círculo de lectores, 1993.

DOUGLASS ROGERS, *Lenguaje y personaje en Galdós*, *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 206, febrero 1967.

EOFF, S., *The novels of Pérez Galdós. The concept of life as dynamic process,* Saint Louis, Washington University Studies, 1954.

FAUSS SEVILLA, P., *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós,* Valencia, 1972, pág.235-237.

FOUCAULT, M., *La arqueología del saber,* México, Siglo XXI, 1988.

KRONIK, J. W., *Estructuras dinámicas en Nazarín*, en *Anales Galdosianos*, año IX, Texas, Universidad de Texas, 1974.

PÉREZ GALDÓS B., *Obras Completas, Novelas,* vol. V, introducción de Federico Saínz de Robles, Madrid, Aguilar, 1961.

PÉREZ GALDÓS, B., artículo publicado en *Los Lunes de El Imparcial,* 30-12-1895, recogido en Leopoldo Alas Clarín, *Galdós novelista,* Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1991.

SHOEMAKER, W. H., *Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*, Madrid, Cultura Hispánica, 1973, pág.146.

URRUTIA, J., *La verdad convenida. Literatura y comunicación,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, págs. 56-57.

Notas

[1] Carta fechada por Galdós el 1 de abril de 1885 y publicada en *La Prensa* de Buenos Aires el 5 de mayo del mismo año.

[2] Como hemos señalado también para el caso de Nazarín en artículo que no ha visto todavía la luz y centrado en la revisión del desconcertante clérigo. Francisco Estévez, *Discurso y poder en las figuras eclesiásticas de Nazarín.*

[3] Seguimos la tendencia generalizada en la crítica galdosiana de utilizar siempre la edición de *Obras Completas, Novelas,* vol. V, introducción de Federico Saínz de Robles, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 1817-1819.

[4] *Halma,* pág. 1781, nuestra cursiva señala las principales preocupaciones de Galdós.

[5] Tomamos el análisis que realiza de la descripción Jorge Urrutia, *La verdad convenida. Literatura y comunicación,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, págs. 56-57.

[6] Para un análisis pormenorizado de la fisiognómica véase Julio Caro Baroja, *La cara espejo del alma. Historia de la fisiognómica,* Valencia, Círculo de lectores, 1993.

[7] Señala Douglass Rogers como «el lenguaje [...] cobra cierto valor simbólico de la vida misma [...] El personaje galdosiano suele vivir hablando y callarse de veras, sólo al morirse.», de esta forma, la pérdida de la palabra del marqués indica la pérdida del poder sobre su hermana, Douglass Rogers, *Lenguaje y personaje en Galdós*, publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 206, febrero 1967. Trabajamos con un acta reproducción del artículo, pág. 5.

[8] *Halma*, pág. 1791.merece la pena continuar la cita un poco más: « ¡Cuando digo que la mayoría de los males que afligen a la Humanidad son de un origen eclesiástico!... ¡Ah! Pues si yo cogiera libre a mi prima». Vuelve a confirmar el poder del sacerdote: «aquel intruso y pegadizo don Manuel Flórez, tamiz por donde pasaban todos los pensamientos y actos de Catalina de Halma, le desconcertaba».

[9] La referencia al movimiento adquiere una trascendencia vital en el decurso de ambos textos.

ESPACIOS FANTASMALES: EVOLUCIÓN DE LOS ESPACIOS LIMINALES EN LAS NARRACIONES DE FANTASMAS EN LENGUA INGLESA ESCRITAS POR MUJERES

Margarita Estévez Saá
Universidad de Santiago de Compostela

Son numerosos los críticos que han reconocido la existencia de una tradición específica de narraciones de fantasmas en la literatura en lengua inglesa escrita por mujeres. Entre otros, podemos citar especialistas en el género como Lynette Carpenter y Wendy K. Kolmar (1991), Michael Cox y R. A. Gilbert (1991), Vanessa D. Dickerson (1996), o Kathleen Brogan (1998).

Estos y otros críticos han propuesto diversas teorías con el fin de explicar la especial atracción que las mujeres, tanto escritoras como lectoras, han mostrado hacia las narraciones de fantasmas, sin que hasta el momento hayan llegado a un acuerdo. Sus estudios han contribuido, sin embargo, a delinear la evolución que han sufrido las narraciones de fantasmas en la literatura en lengua inglesa escrita por mujeres desde sus orígenes a finales del Siglo XVIII, pasando por su máximo esplendor en el Siglo XIX y su reformulación a lo largo del Siglo XX.

Mi intención en el presente estudio es la de analizar la evolución del uso del espacio, concretamente de los espacios liminales que normalmente habitan los fantasmas en este tipo de narraciones. Considero que una revisión de los espacios asociados con los fantasmas en las distintas épocas arrojará luz sobre las distintas funciones del tropo del fantasma en la literatura en lengua inglesa escrita por mujeres.

El presente ensayo pretende estudiar los espacios físicos en los que surgen fantasmas ya que se puede apreciar a simple vista cómo los fantasmas que en los primeros textos góticos escritos por mujeres surgían en castillos o edificios góticos –Clara Reeve, Anne Radcliffe, Sophia Lee, Isabella Nelly, etc.–, en la época victoriana pasan a "habitar" principalmente espacios de carácter doméstico más privado –determinadas habitaciones, e incluso muebles, paredes, etc. (Elizabeth Gaskell, Mary Elizabeth Braddon, Charlotte Perkins Gilman, Kate Chopin, Margaret Oliphant, etc.). En muchos textos del siglo XX ya se detecta cómo los fantasmas en los textos escritos por mujeres –Virginia Woolf, Elizabeth Bowen, Muriel Spark, Maxine Hong Kingston, Alison Lurie, Margaret Atwood, etc.– aparecen en los distintos espacios que pasan a asociarse con las mujeres –tanto públicos (calles, oficinas, lavanderías, etc.) como privados (cocinas, habitaciones, coches) e incluso surgen en espacios virtuales (teléfono, libros, máquinas de escribir, etc.).

En *Espacio y Novela,* Ricardo Gullón tomaba como punto de partida de su reflexión en torno a la importancia del espacio para los escritores aludiendo a la relación que se establece entre "estar" y "ser," una relación que, como Gullón señalaba, no siempre era armoniosa: "La relación con el espacio fue vista por ellos [los escritores] como armoniosa o conflictiva según los casos, casi nunca como indiferente; el estar,

pudiéramos decir con un punto de exageración, determina el ser" (Gullón, 1980: 28).

Como intentaremos demostrar a continuación el "ser" de las mujeres ha estado muchas veces determinado por su peculiar y no siempre armoniosa forma de "estar," de habitar determinados espacios. Es mi intención ver cómo, a medida que la mujer ha ido conquistando nuevos espacios, ha tenido que enfrentarse a conflictos y crisis que surgían en esos mismos espacios, dificultando o problematizando su entrada o su estancia en los mismos. Estos conflictos, crisis y dificultades aparecen formulados por medio de amenazadoras "presencias" fantasmales.

Los fantasmas han sido tradicionalmente concebidos[1] (Wolfreys, 2002: x-xi) como seres liminales que ocupan espacios liminales. Se trata de entidades a caballo entre la presencia y la ausencia, la vida y la muerte, que aparecen ya en las narraciones de fantasmas de la antigüedad en lugares considerados liminales, marginales o de tránsito. Como ha reconocido David Felton, estos lugares representan espacialmente la propia condición de sus habitantes, esto es, los fantasmas:

> That ghosts should appear most often in connection with doors, windows, and stairways is not so surprising when we consider that all three locations represent the marginal or "liminal" status in which ghosts exist. Ghosts are "betwixt and between" this world and the next: […] Doors and windows are both thresholds, passageways into or out of the house, while stairways are neither one floor of a house nor another, bur rather are passageways between them (Felton, 1999: 93-94).

Siguiendo esta ecuación entre fantasma y liminalidad, Hélène Cixous estableció, en *La risa de la Medusa*, una relación entre la condición de la mujer y el fantasma, "Now women return from afar, from always: from 'without,' from the heath where witches are kept alive; form below, from beyond 'culture'; from their childhood which men have been trying desperately to make them forget, condemning it to 'eternal rest'" (Cixous, 1991: 335). La mujer relegada a una condición espectral, como reconoce Cixous, ha sido tradicionalmente condenada a comportarse como un espectro que ha de buscar la forma de desestabilizar un orden pre-establecido y encontrar vías y espacios alternativos para hacerse presente:

> [F]or centuries we've been able to possess anything only by flying; we've lived in flight, stealing away, finding, when desired, narrow passageways, hidden crossovers. […] They (*illes*) go by, fly the coop, take pleasure in jumbling the order of space, in disorienting it, in changing around the furniture, dislocating things and values, breaking them up all, emptying structures, and turning propriety upside down (Ibid: 344).

No es de extrañar, por tanto, la temprana atracción de la mujer escritora hacia el tropo del fantasma,[2] que se puede remontar a finales del siglo XVIII dentro de la llamada Literatura Gótica a cuya popularización contribuyeron de forma sobresaliente, sin duda, muchas escritoras como Clara Reeve, Anne Radcliffe, Anna Letitia Aitkin, Joanna Baillie, o Mary Wollstonecraft.

Es comúnmente reconocida la importancia que los espacios adquieren en la literatura gótica, espacios que han sido descritos por David Felton como "epic settings." Los fantasmas hacen su aparición en castillos, mansiones, abadías, cementerios, rectorías, etc. Cox y Gilbert, en la introducción a *The Oxford Book of English Ghost Stories,* también

se han referido a estos lugares tradicionalmente "habitados" por fantasmas":

> The returning dead are traditionally at home in mists and shadows, and we expect to meet them, if not in their native churchyards, then at least somewhere equally gloomy and isolated: in ruinous or long-empty houses, on lonely roads, wild moorlands, or dreary estuaries; among monastic ruins and other sites of ancient worship, in disused churches, overgrown gardens, decaying canals, and vanished railways (Cox y Gilbert, 1987: 15).

El primer problema radica en que la literatura gótica ha sido interpretada por un sector crítico como una vuelta a sociedades patriarcales premodernas en las que las mujeres especialmente estaban sujetas a amenazas, peligros e incluso violencia por parte de figuras, sobre todo, masculinas. Y es bien cierto que en este tipo de textos nos encontramos con mujeres que, por su propia voluntad o forzadas por circunstancias adversas, se aventuran hacia lo desconocido y, en consecuencia, sufren los peligros a los que los ha guiado su osadía.[3]

Frente a esta lectura un tanto pesimista de la posición de la mujer en estos espacios góticos que sólo le depararía peligros y amenazas, existe otra más positiva que haría hincapié en el ansia de las protagonistas de adentrarse en espacios desconocidos, tradicionalmente reservados a figuras masculinas. Estas narraciones estarían representando y aludiendo a un deseo femenino subversivo y transgresor que las llevaría a vivir otras vidas, aventuras, etc., y, en consecuencia, a habitar nuevos espacios. Esta lectura de los "encuentros" fantasmales de las protagonistas femeninas en los espacios épicos de la literatura gótica parece más acorde con las propias reflexiones teóricas que muchas de las escritoras de la época plasmaron en escritos como "On Romances" y "On the Pleasure Derived from Objects of Terror, with Sir Bertrand, a Fragment" (1773), de Anna Letitia y John Aikin, cuando aplaudían el aliciente que los romances góticos suponían para la imaginación, el pensamiento y los sentimientos:

> And let not those, on whom the hand of time has impressed the characters of oracular wisdom, censure with too much acrimony productions which are thus calculated to please the imagination, and interest the heart. They teach us to think, by inuring us to feel: they ventilate the mind by sudden gusts of passion; and prevent the stagnation of thought, by a fresh infusion of dissimilar ideas.

En "On the Pleasure Derived from Objects of Terror, with Sir Bertrand, a Fragment", volvían a tratar la popularidad de la estética gótica y la universalidad de la misma, que explican atendiendo al efecto que produce sobre los seres humanos que ven expandidos los poderes de la imaginación y la pasión: "our imagination, darting forth, explores with rapture the new world which is laid open to its view, and rejoices in the expansion of its powers. Passion and fancy cooperating elevate the soul to its highest pitch" (Aikin y Aikin, en internet).

Anne Radcliffe, además de clásicos del género gótico, escribió "On the Supernatural in Poetry" (1826), un texto en el que la autora establecía una importante distinción entre "terror" y "horror", según la cual nos producían "horror" las amenazas visibles mientras que el "terror" era consecuencia de sensaciones más sutiles y más difíciles de evocar, capaces de expandir la mente y el alma. Radcliffe, está en realidad, en este ensayo y con su reflexión, anticipando y anunciando la evolución que, como veremos a continuación, experimentaría la literatura gótica en general y la representación

del tropo del fantasma en particular (Radcliffe, 1926: 145-52). Una evolución que, como veremos afecta directamente a los espacios que rondan y en los que surgen los fantasmas.

Los espacios siniestros, lugares tenebrosos y pasajes oscuros implican, por un lado, un deseo de aventurarse en lo desconocido y una desfamiliarización de lo cotidiano y tradicional. Metafóricamente, esos lugares en los que las heroínas se aventuran y en los que encuentran a sus opresores, que las atraen a la vez que las atemorizan, han sido interpretados, muchas veces, como una alusión al tránsito hacia la madurez y el encuentro con la sexualidad. No en vano, incluso en los castillos, abadías, etc., más imponentes y, aparentemente, seguros y hermosos, aparecen recurrentemente pasajes subterráneos, cavernas, pasadizos secretos, por los que se aventuran las protagonistas (Da Vinci Nicols, 1983: 187-206).

La primera impresión que Emily St. Aubert recibe del castillo de Montoni, en la famosa novela de Anne Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (1794), nos proporciona un clásico ejemplo de las contradictorias emociones que los imponentes edificios y espacios góticos provocan en las protagonistas que se aventuran en ellos:

> Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. […] Silent, lonely and sublime, it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all, who dared to invade its solitary reign (Radcliffe, 1992: 226-227).

El temor que inspira se combina y casi contrasta con la "sublime" sensación que evoca el imponente edificio y con la amenaza que parece dirigir a quien se aventure en su interior, algo que Emily hará en su momento.

Es en la época Victoriana, a medida que avanza el siglo XIX, cuando tiene lugar la definitiva popularización de las narraciones de fantasmas. Pero éstos aparecen ahora en el ámbito doméstico. En medio de la cotidianeidad, al calor del hogar, en la esfera reservada por excelencia a la mujer, la casa, surgen los fantasmas. Diferentes críticos se han referido a este cambio que podemos describir como la "domesticación" del fantasma. David Felton, por ejemplo, se ha referido explícitamente al cambio de escenario: "Whereas the Gothic ghost story typically sported epic settings and lurid action, the Victorian often had a quiet domestic setting and more realistic protagonists, and aimed not so much to shock as to unsettle its readers," (Felton, 1999: 96) un cambio de escenario que respondería ahora a una reacción ante la Revolución Industrial y los rápidos cambios sociales y culturales que la acompañaron, frente a la rebelión ante el racionalismo y el escepticismo de la Ilustración que encarnaría la literatura Gótica en el siglo XVIII. También Michael Cox y R. A. Gilbert, en la introducción a su antología de relatos de fantasmas de la época Victoriana, se han referido al tono "típicamente doméstico" que habían adquirido las narraciones de fantasmas (Cox y Gilbert, 1991: x).

En muchos títulos ya se enfatiza la relación entre los fantasmas y los espacios físicos en los que éstos se aparecen, principalmente casas: Dinah M. Mulock, "The Last House in C-Street"; Charlotte Riddell, "The Old House in Vauxhall Walk"; Harriet Beecher, "The Ghost in Cap'n Brown House"; Ellen Nesbit, "The Mystery of the

Semi-Detached" o "The Haunted House." Además, muchos de los relatos de fantasmas comienzan precisamente con una descripción detallada de la casa en la que transcurre la acción. Es el caso, por ejemplo, de Elizabeth Gaskell en "The Old Nurse's Story" (1852), donde se describe Manor House, el lugar al que la niñera que cuenta la historia ha de ir con Miss Rosamond, la joven que tiene a su cuidado:

> The road went up about two miles, and then we saw a great and stately house, with many trees close around it, so close that in some places their branches dragged against the walls when the wind blew; and some hung broken down; for no one seemed to take much charge of the place; -to lop the wood, or to keep the moss-covered carriageway in order. Only in front of the house all was clear. The great oval drive was without a weed; and neither tree nor creeper was allowed to grow over the long, many-windowed front; at both sides of which a wing projected, which were each the ends of other side fronts; for the house, although it was so desolate, was even grander than I expected (Gaskell, 1988: 6).

Otro ejemplo nos lo proporciona Margaret Oliphant al comienzo de su clásico relato "A Portrait" (1894):

> At the period when the following incidents occurred, I was living with my father at The Grove, a large old house in the immediate neighbourhood of a little town. This had been his home for a number of years; and I believe I was born in it. It was a kind of house which, notwithstanding all the red and white architecture known at present by the name of Queen Anne, builders nowadays have forgotten how to build. It was straggling and irregular, with wide passages, wide staircases, broad landings; the rooms large but not very lofty; the arrangements leaving much to be desired, with no economy of space; a house belonging to a period when land was cheap, and, so far as that was concerned, there was no occasion to economize (Oliphant: 1).

Es bien cierto que muchas de las casas en las que transcurre la acción sobrenatural y en las que se aparecen los fantasmas tienen todavía tintes góticos y que muchas de esas mansiones aparecen situadas en lugares lejanos en el tiempo y en el espacio y sociedades consideradas entonces premodernas –ejemplos de esta tendencia nos los proporcionan Mary Shelley en "The Evil Eye" (1829), "The Dream" (1832), y "The Invisible Girl" (1832); Catherine Crowe en "Round the Fire" (1858); Mary E. Braddon en "The Cold Embrace" (1862); o Rosa Mulholland en "Not To Be Taken at Bed-Time" (1865). No obstante, a medida que avanza el siglo XVIII, el énfasis recae en el interior de la casa, la decoración de las habitaciones y el confort que éstas proporcionan a sus habitantes.

Gillian Beer ha aludido a la profundidad del terror que causa la ursupación del espacio cotidiano ("In ghost stories the fictional *takes place* in the everyday: it takes space, and it is this usurpations of space by the immaterial which is one of the deepest terrors released by the ghost story" (Beer, 1978: 260), énfasis mío) y Cox y Gilbert también han señalado que los fantasmas que más nos inquietan son aquellos que se cuelan en la cotidianidad (1991: xv). También Julian Wolfreys ha analizado "the question of where the haunting takes place," llegando a la conclusión de que:

> The act of haunting is effective because it displaces us in those places where we feel most secure, most notably in our homes, in the domestic scene.

> Indeed, haunting is nothing other than the destabilization of the domestic scene, as that place where we apparently confirm our identity, our sense of being, where we feel most at home with ourselves (2002: 5).

En medio de esta cotidianeidad y confort, de esa decoración que denota un mundo civilizado y seguro, surgen, por tanto, los fantasmas, como se puede apreciar en la detallada descripción de la habitación en el relato de Rosa Mulholland "The Haunted Organist of Hurly Burly" (1891):

> The room in which they sat was a pleasant old-fashioned drawing-room, with a general spider-legged character about the fittings; spinet and guitar in their places, with a great deal of copied music beside them; carpet, tawny wreaths on the pale blue; blue flutings on the walls, and faint gilding on the furniture. A huge urn, crammed with roses, in the open bay-window, through which came delicious airs from the garden, the twittering of birds settling to sleep in the ivy close by, and occasionally the pattering of a flight of rain-drops, swept to the ground as a bough bent in the breeze. The urn on the table was ancient silver, and the china rare. There was nothing in the room for luxurious ease of the body, but everything of delicate refinement for the eye (2002: 1-2).

También Mary E. Wilkins nos presenta en "The Shadows on the Wall" (1902) la decoración de la habitación en la que se encuentran las tres hermanas que verán más tarde proyectadas en la pared las sombras de sus hermanos recientemente fallecidos:

> Rebecca rose and left the room. Presently she entered with a lamp –a large one with a white porcelain shade. She set it on a table, an old-fashioned card-table which was placed against the opposite wall from the window. That wall was clear of bookcases and books, which were only on three sides of the room. The opposite wall was taken up with three doors, the one small space being occupied by the table.º Above the table on the old-fashioned paper, of a white satin gloss, traversed by an indeterminate green scroll, hung quite high a small gilt an black-framed ivory miniature taken in her girlhood of the mother of the family. When the lamp was set on the table beneath it, the tiny pretty face painted on the ivory seemed to gleam out with a look of intelligence. (Wilkins, 1991: 451)

El énfasis que se pone en la descripción de estos espacios, incluyendo la decoración, el calor, la protección y confort que proporcionan, contrastan con las apariciones de los fantasmas que provocan el terror resultante de la desfamiliarización de ese ambiente familiar y acogedor (Wolfreys, 2002: 5-6).[4] Este contraste que se establece podría analizarse atendiendo a la doble dimensión que David Felton ha asociado con las casas encantadas y que él describe como espacios liminales que encarnan y reflejan la dicotomía naturaleza-cultura, "Even the haunted house itself embodies a liminal quality, as it reflects the ambiguous area between nature and culture. Life and death themselves are both acceptable states for the soul; it is the margin between them, the state of limbo in which restless souls find themselves, that causes problems" (Felton, 1999: 95)

Lynette Carpenter y Wendy K. Colmar han centrado más aún la relación entre los relatos de fantasmas escritos por mujeres y la recurrente alusión a las casas en las que éstos hacen su aparición. Las autoras remontan la tradición, como es lógico, a la literatura gótica en la que, como vimos, las mujeres se convierten en víctimas en

aquellos edificios que habitan. La casa, el lugar femenino por excelencia, la "esfera" que le había sido adjudicada, se convirtió progresivamente en una metáfora de la problemática condición femenina en la que la mujer no estaba totalmente ni a gusto ni a salvo, sino sometida a peligros, incursiones, amenazas y, sobre todo, privaciones: "[I]nhabiting a house, does not guarantee ownership, […] Women's ghost stories, filled with dispossessed women and children, testify that house keeping is hard work for women" (Carpenter y Kolmar, 1991: 14). Estos autores mencionan ejemplos clásicos como "The Shadowy Third" (1916) de Ellen Glasgow, o *The Haunting of Hill House* (1956) de Shirley Jackson; pero podríamos añadir otros ejemplos como "The Mad Lady" (1916) de Harriet Prescott Spofford, o ya entrado el siglo XX "The Shadowy Third" de Elizabeth Bowen" (1941).

En muchas de estas narraciones el énfasis recae, precisamente, en el deseo femenino de retener ese espacio que le ha sido adjudicado. De ahí, que nos encontremos con relatos en los que los fantasmas femeninos vienen a reivindicar ese espacio al que primero fueron relegadas y que, posteriormente, les fue violentamente arrebatado. Es el caso de narraciones como las de E. D. E. N. Southworth, *The Haunted Homestead* (1860); Mary Wilkins Freeman's "The Southwest Chamber" (1903); Amélie Rives, *The Ghost Garden* (1918); Ellen Glasgow, "The Past" (1920); o Elizabeth Bowen, "The Shadowy Third" (1941). En el relato de May Sinclair, "The Token" (1923), por ejemplo, el fantasma de la esposa muerta aparece en la habitación que tanto le gustaba y en la que su marido le había prohibido estar:

> We would sit there for hours at a time without speaking, while he worked and I read or sewed. I never dared to ask him whether he sometimes had, as I had, the sense of Cicely's presence there, in that room which she had so longed to enter, from which she had been so cruelly shut out (1987: 42).

En muchas ocasiones, dentro de estas casas, los fantasmas que se aparecen a las protagonistas acostumbran a presentarse a través de puertas –Margaret Oliphant, "The Open Door" (1881); Edith Wharton, "The Bolted Door" (1908)–, ventanas –Dinah M. Mulock, "The Last House in C-Street" (1857); Margaret Oliphant, "The Library Window. A Store of the Seen and the Unseen" (1896)– y paredes –M. E. Braddon, "The Shadow in the Corner" (1879); Charlotte Perkins Gilman, "The Yellow Wall-Paper" (1891); Mary E. Wilkins-Freeman, "The Shadows on the Wall" (1902), Virginia Woolf, "The Mark on the Wall" (1917).

Se trata de espacios liminales dentro de la casa, a caballo entre el interior y el exterior, que conectan a la mujer con otras realidades, les ofrecen vías de escape y formas de comunicación alternativas a la esfera a la que han sido relegadas.

La representación de los fantasmas en la literatura en lengua inglesa escrita por mujeres a lo largo del siglo XX cambia con respecto a las figuras de espectros que poblaban las narraciones tradicionales. Para algunos críticos la Primera Guerra Mundial supuso un momento especialmente significativo en la evolución del tropo del fantasma y así, tras el conflicto bélico reviven los fantasmas y reaparecen bajo nuevas formulaciones, como han señalado Cox y Gilbert:

The real change in the traditional ghost story came with the upheaval of the First World War, making 1914 an appropriately symbolic termination-point for the Victorian ghost story […] After the Deluge of 1914 the ghost story withered for a time

in the face of greater nightmares; but it was quickly to revive, and indeed achieved a second great flowering, with new themes, new modes of expression, and new images of supernatural violation (1991: xx).

El influyente crítico Edmund Wilson se sorprendía en 1944 ante el hecho de que en la era de la luz eléctrica los fantasmas siguieran haciendo su aparición (Cit. en Cox y Gilbert, 1987: xv). El filósofo deconstructivista Jacques Derrida ha reconocido que los fantasmas no se pueden asociar a épocas del pasado ni a lugares remotos sino que su presencia se ha acentuado y acelerado, si cabe, gracias a las nuevas tecnologías como el cine, la televisión o el teléfono (Cit. en Wolfreys, 2002: 1) –y yo añadiría Internet y la sociedad virtual en la que vivimos. Según Derrida estas tecnologías habitan lo que el filósofo francés denomina "una estructura fantasmal."

Ya a principios de siglo aparecen numerosas escritoras que mantienen en sus relatos características de las narraciones de fantasmas victorianas, como es el caso de Ellen Glasgow. La novedad es que las nuevas profesiones de las protagonistas como puede ser enfermeras ("The Shadowy Third", 1916) o secretarias ("The Past", 1920) ponen en contacto a las narradoras femeninas con otras situaciones, otros hogares y espacios, en los que descubren el sufrimiento femenino bajo la autoridad de figuras masculinas.

Aparecen, además, nuevos espacios asociados a la mujer en los que ésta se topa con sus fantasmas. Es el caso de las calles, por las que ahora ya pueden deambular.[5] Muchas veces su insignificancia en estos espacios públicos las reduce a meros fantasmas, como ocurre en el relato de Virginia Woolf, "The Mysterious Case of Miss V.", de quien se nos dice "[…] in a highly civilised town the civilities of human life are narrowed to the least possible space" y "No party or concert or gallery seemed quite complete unless the familiar grew shadow was part of it; and when, some time ago, she ceased to haunt my path, I knew vaguely that something was missing" (Woolf, 1991: 30-32). En otras ocasiones son los fantasmas del pasado, los traumas de la Guerra, y la soledad, los temores y la desolación en los que quedan sumidas las protagonistas las que las llevan a experimentar encuentros "fantasmales" en medio de la ciudad como ocurre en la narración "The Demon Lover" (1941) de Elizabeth Bowen.

La mujer, sin duda, había conseguido acceder a la esfera pública, pero en esos nuevos espacios surgen otros fantasmas que las atemorizan. Un texto significativo es el de Antonia Fraser, "Who's Been Sitting in My Car?" (1976), en el que una joven divorciada, madre de dos niños pequeños, sufre la aparición de un fantasma en su coche, un Mini, que la amenaza con matar a sus hijos si no se aleja de ellos. El relato deja las puertas abiertas a la interpretación del lector que puede ver a una mujer temerosa de no ser capaz de sacar adelante sola a sus hijos y que, finalmente, ha de pedir ayuda a su ex -marido.

Como reconoce el fantasma femenino que "ronda" el relato de Anne Sexton, "The Ghost" (1978), los fantasmas ya no aparecen necesariamente asociados con casas o habitaciones:

It is her ghost theory. But like many, she has made the perfect mistake; the mistake being that a ghost belongs to a house, a former room, whereas this ghost (and I can only speak for myself for we ghosts are now allowed to converse about how we go about practicing our trade) belongs to my remaining human, to bother her, to enter

the human her, who once was given my name. I could surmise that there are ghosts of houses wading through the attics where once they hoarded their hoard, throwing dishes off shelves, but I am not sure of it. I think the English believe it because their castles were passed on from generation to generation. Indeed, perhaps an American ghost does something quite different, because the people of the present are very mobile, the executives are constantly thrown from city to city, dragging their families with them. (Sexton, 1989: 166)

Ni en la literatura inglesa ni en la americana se limitan los fantasmas a "habitar" casas.[6] Ahora se convierten en "presencias" a través del teléfono como en la novela de Muriel Spark *Memento Mori,* o a través de una máquina de escribir como ocurre en *The Comforters* (1957) también de la escocesa Muriel Spark. Aparecen en lavanderías como en *The Woman Warrior. Memoris of a Girlhood among Ghosts* (1977) escrita por la escritora asioamericana Maxine Hong Kingston, o surgen de la lectura de un libro como ocurre en la reciente *The Red Queen* (2004) de Margaret Drabble:

> We match her, but she does not know that we match. She ignores our intrusion. Why are we summoned to her bedside? We are summoned by the book in her hand baggage. It would appear that she intends to read it on the aeroplane. […] The script pulls us towards her, by the magnet of its 200-year-old message (Drabble, 2004: 169).
>
> In her little, dark green case-on-wheels, the memoir of the Crown Princess is waiting for her. Its author is waiting to speak to her. Its author, long locked in the silence of death, has found another listener. This fitfully sleeping woman is her new victim. The book is a trap, an infection, a time bomb (Ibid: 171)

Una aportación especialmente interesante a esta tradición de los fantasmas en la literatura escrita por mujeres en lengua inglesa, nos la ha proporcionado Alison Lurie, con su colección de relatos *Women and Ghosts* (1998). La escritora, profesora de Literatura Americana en la Universidad de Cornell, prueba ser una gran conocedora de la tradición femenina de relatos de fantasmas. Su propia colección bien puede interpretarse como un homenaje a esta prolífica y brillante tradición. Lurie ha incluido entre sus narraciones, historias en torno a casas encantadas por fantasmas femeninos que han sido desposeídos y reemplazados en el hogar, como es el caso de "Ilse's House," pero también nos presenta nuevos tipos de fantasmas que rondan a la mujer del siglo XX como ocurre, por ejemplo, con los temores que asolan a sus protagonistas femeninas en espacios públicos como pueden ser campus universitarios en los que su posición social y académica está en juego ("Counting Ships"), salas de conferencias en las que las asolan las amenazas a su reconocimiento profesional ("The Double Poet"), o la mismas calles en las que proyectan inseguridades relacionadas con su físico y su apariencia ("Fat People").

Finalmente, apuntaremos que los fantasmas que han rondado a las mujeres –tal y como éstas los han representado en la literatura en lengua inglesa– parecen haber sufrido un proceso de interiorización radical en sus mentes, que ha discurrido paralelo a la conquista femenina de nuevos espacios públicos. De ahí que los fantasmas que surgían en lugares remotos en el tiempo y en el espacio en la literatura gótica, pasando por aquellos espectros que rondaban sus hogares, hayan ido dejando paso a fantasmas

que parecen poblar sus mentes en medio de la multitud y el bullicio.

Rosemary Jackson, en su introducción a la antología editada por Jessica Amanda Salmonson, *What Did Miss Darrington See? An Anthology of Feminist Supernatural Fiction,* ha resumido acertadamente los usos del elemento sobrenatural y los fantasmas en las narraciones femeninas al señalar que "They raise profound questions about the nature of identity, about the limitations surrounding earthy experience, the restrictions of body, mind, *space* and time, the distinction between life and death –profound philosophical, metaphysical, psychological and spiritual questioning" (énfasis mío) (Jackson, 1989: xv-xxxv), y, de forma semejante a como Cixous concebía la posición liminal y, en consecuencia, espectral de la mujer –literal y metafóricamente–, nos remite a los relatos de fantasmas en los que las escritoras proyectaron sus inseguridades en relación con los distintos espacios a los que tímidamente se les fue permitiendo el acceso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIKIN, A. L. y AIKIN, J., "On Romances" y "On the Pleasure Derived from Objects of Terror, with Sir Bertrand, a Fragment." 03/05/1998. 17/12/2002- *18th-Century Gothic Fragments.*
<http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/barbauldessays.html>
BEER, G., "Ghosts" [Review of J. Brigg's *Night Visitors* (1977), *Essays in Criticism,* 28.3] (1978), pp. 259-264.
BRIGGS, J., *Night Visitors. The Rise and Fall of the English Ghost Story,* London, Faber & Faber, 1977.
BROGAN, K., *Cultural Haunting: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature,* Charlottesville & London, University Press of Virginia, 1998.
CARPENTER, L. y KOLMAR, W. K., *Haunting the House of Fiction: Feminist Perspectives on Ghost stories by American Women,* Knoxville, The University of Tennessee Press, 1991.
CIXOUS, H., "The Laugh of the Medusa," en R. R. Warhol y D. P. Herndl (eds.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism,* New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991, pp. 334-349.
COX, M. y GILBERT, R. A. (eds.), *The Oxford Book of English Ghost Stories,* Oxford & New York, Oxford University Press, 1987.
COX, M. y GILBERT, R. A., *Victorian Ghost Stories: An Oxford Anthology,* Oxford, Oxford University Press, 1991.
DA VINCI NICHOLS, N., "Place and Eros in Radcliffe, Lewis, and Bronte", en *The Female Gothic*, Montreal, Eden Press, 1983, pp. 187-206.
DICKERSON, V. D., *Victorian Ghosts in the Noontide: Women Writers and the Supernatural,* Columbia and London, University of Missouri Press, 1996.
DRABBLE, M., *The Red Queen,* London, Viking, 2004.
ESTÉVEZ-SAÁ, M., "Women's Sphere: Woman's Status in Eighteenth-Century England Portrayed by 'The Lost Generation,'" en F. Galván, L. A. Lázaro y L. Sierra (eds.), *Mary Wollstonecraft and Her World,* Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 87-100.
FELTON, D., *Haunted Greece and Rome: Ghost Stories from Classical Antiquity,* Austin,

University of Texas Press, 1999.
GASKELL, E., "The Old Nurse's Story," en R. Dalby (ed.), *The Virago Book of Victorian Ghost Stories,* London, Virago Press, 1988, pp. 5-22.
GULLÓN, R., *Espacio y novela,* Barcelona, Bosch, 1980.
JACKSON, R., "Introduction", en J. A. Salmonson (ed.), *What Did Miss Darrington See? An Anthology of Feminist Supernatural Fiction*, New York, The Feminist Press, 1989, pp. xv-xxxv.
LURIE, A., *Women and Ghosts,* London, Vintage, 1998.
MULHOLLAND, R., "The Haunted Organist of Hurly Burly", *Blackmask Online*, 2002, pp. 1-8. 17/06/02. <http://www.blackmask.com>
OLIPHANT, M., "The Portrait", *Gaslight,* pp. 1-21. 1/01/04. 16/07/02. <http://gaslight.mtroyal.ab.ca/portrait.htm>
PARSONS, D. L., *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity,* Oxford, Oxford University Press, 2000.
RADCLIFFE, A., "On the Supernatural in Poetry", *The New Monthly Magazine*, 1826, pp. 145-52.
RADCLIFFE, A., *The Mysteries of Udolpho,* Oxford & New York, Oxford University Press, 1992.
SEXTON, A., "The Ghost", en J. A. Salmonson (ed.), *What Did Miss Darrinton See? An Anthology of Feminist Supernatural Fiction,* New York, The Feminist Press, 1989, pp. 164-169.
SINCLAIR, M., "The Token," en R. Dalby (ed.), *The Virago Book of Ghost Stories, The Twentieth Century,* London, Virago Press, 1987, p. 42.
WILKINS, M. E., "The Shadows on the Wall," en M. Cox y R.A. Gilbert (eds.), *Victorian Ghost Stories,* pp. 445-458.
WOLFREYS, J., *Victorian Hauntings. Spectrality, the Uncanny and Literature,* Basingstoke, Hampshire, Palgrave, 2002.
WOOLF, V., "The Supernatural in Fiction", en L. Woolf (ed.), *Virginia Woolf. Collected Essays. Vol. I,* London, Chatto and Windus Ltd., 1966, 293-296.
WOOLF, V., "Henry James's Ghost stories," en L. Woolf (ed.), *Virginia Woolf. Collected Essays. Vol.I,* London, Chatto & Windus Ltd., 1966, pp. 286-292.
WOOLF, V., "The Mysterious Case of Miss V", en S. Dick (ed.), *Virginia Woolf: The Complete Shorter Fiction,* London, Grafton, 1991, pp. 30-32.

Notas

[1] Hablamos de "concepción" ya que, por su propia "ontología," los fantasmas dificultan cualquier intento de identificación, definición y delimitación. Como nos recuerda Julian Wolfreys, Jacques Derrida, ya había señalado que el principal problema relacionado con el estudio y el análisis de la espectralidad consiste precisamente en la dificultad de tratar "a concept without a concept": "To speak of the spectral, the ghostly, of haunting in general is to come FACE to FACE with that which plays on the very question of interpretation and identification."

[2] De hecho, existe una cierta controversia crítica en torno a las posibles causas que explicarían esta reconocida atracción femenina tanto en calidad de escritoras como por parte del público lector hacia las narraciones de fantasmas. Se han barajado diversas teorías como las que han propuesto, por ejemplo, Michael Cox y R. A. Gilbert, autores de antologías clásicas en lengua inglesa como *The Oxford Book of English Ghost Stories* (1987) y *Victorian Ghost Stories:*

An Oxford Anthology (1991), quienes han aludido en las introducciones a sus volúmenes, significativamente, a dos posibles explicaciones. En la primera de las antologías, reconocen, en primer lugar, la escasa atención que la crítica ha prestado a la especial atracción de la mujer por las narraciones de fantasmas (xiii) y parecen sugerir una explicación que podríamos considerar de carácter sociológico y feminista: "Perhaps women, being on the margins of society during the nineteenth century, were especially impelled to write about the margins of the visible, for the ghost story [...] deals with power and thus might be expected to appeal to those who felt the absence of self-determination in their own lives" (xiii). COX, Michael y R. A. GILBERT, eds.: *The Oxford Book of English Ghost Stories,* Oxford & New York: Oxford University Press, 1987. En su posterior antología de 1991, Cox and Gilbert han vuelto a señalar que "The reasons why women took to the ghost story so successfully is one of the great unasked critical questions" (xiv) y, en esta ocasión, optan por una teoría de carácter mucho más práctico, de corte socioeconómico, según la cual las mujeres escritoras estarían simplemente acudiendo a un género que atraía especialmente a la audiencia y, en consecuencia, les ofrecía una posibilidad para ganarse la vida como escritoras, y les reportaría beneficios económicos con facilidad: "The monthly magazines required an endless supply of fiction, short and long, and authorship was often the only means of some middle-class women had to meet their financial needs. As ghost stories were consistently in demand it was natural that women, who provided so much fiction for the magazines, should provided these too" (xiv-xv). COX, Michael y R. A. GILBERT, eds.: *Victorian Ghost Stories. An Oxford Anthology,* Oxford & New York: Oxford University Press, 1991. Julia Briggs propuso una interpretación de carácter psicológico bastante esencialista al mencionar que "a taste for romance and sensitivity to mood and atmosphere made [women] well-suited to this particular form" (44). BRIGGS, Julia: *Night Visitors. The Rise and Fall of the English Ghost Story,* London, Faber & Faber, 1977. Más recientemente, Kathleen Brogan ha sido más prudente al asumir que la respuesta a la especial relación entre escritoras y fantasmas en la literatura es múltiple y ha sido tratada de forma diferente por las distintas escritoras. Brogan reconoce, sin embargo, que ciertas asociaciones entre lo fantamagórico y la feminidad tienden a reaparecer y sugiere que "As an absence made present, the ghost can give expression to the ways in which women are rendered invisible in the public sphere" (25). BROGAN, Kathleen: *Cultural Haunting: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature,* Charlottesville & London, University Press of Virginia, 1998.

[3] En un trabajo anterior, en el que revisaba la posición de la mujer en el siglo XVIII, analizando las referencias a los espacios que les eran accesibles, tal y como aparecían descritos en novelas de Eliza Haywood, Lady (Mary) Hamilton, Charlotte Lennox, Mary Brunton, Elizabeth Inchbald, Maria Edgeworth, Fany Burney y Lady Morgan, llegaba a la conclusión de que "[E]ighteenth-century female writers used to present their heroines mainly at home, or at a private building –theatres, operas, balls, etc.– or inside carriages. Whenever they walk in open spaces like gardens or parks they are usually accompanied. And in case we find them walking alone in the streets, their loneliness and the physical and moral perils they undergo reinforce the dismal circumstances in which they usually find themselves" (98) ESTÉVEZ-SAÁ, Margarita: "Women's Sphere: Woman's Status in Eighteenth-Century England Portrayed by 'The Lost Generation,'" en Fernando Galván, Luis Alberto Lázaro y Lina Sierra, eds., *Mary Wollstonecraft and Her World,* Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 87-100.

[4] Julian Wolfreys nos remite a la noción freudiana de "Unheimlich" que conlleva, precisamente, esta combinación de lo extraño y lo familiar: "[…] the German *unheimlich,* meaning literally 'unhomely'. For Freud, that which is unhomely emerges in the homely. Haunting cannot take place without the possibility of its internal eruption and interruption within and as a condition of a familiar, everyday place and space. By the same token, there is no space or place which is not available for the event of haunting.

[5] Deborah L. Parsons (2000) ha reivindicado la posibilidad de referirnos a la figura de la *flâneusse* en la literatura a partir del modernismo, frente a la crítica tradicional que se limitaba a reflexionar sobre el *flâneur*.

[6] Virginia Woolf anunciaba en 1918 nuevos tipos de espectros al señalar que los fantasmas que nos atemorizan ya no son los fantasmas de los muertos, sino aquellos que tienen su morada en nosotros mismos y unos años más tarde, en 1921, precisaba que "we are afraid of something, perhaps, in ourselves" (Woolf, 1966).

LENGUAJE, GÉNERO Y ESPACIOS DE PODER. PUESTA EN ESCENA DEL DISCURSO MÉDICO EN WIT, DE MARGARET EDSON

Marta Fernández Morales
Universidad de las Islas Baleares

A Luis Villaverde,
IN MEMORIAM.

1. INTRODUCCIÓN.

El texto dramático de *Wit*, de Margaret Edson, ganadora del Premio Pulitzer de Teatro en el año 1999, comienza con un aparentemente inofensivo: "¿Qué tal? ¿Cómo estamos hoy?". Las palabras adquieren un nuevo significado a la luz de la acotación de la autora, que sugiere que la protagonista, una profesora universitaria enferma de cáncer de ovarios en fase terminal, declame estas frases con "una familiaridad totalmente falsa" (5).[1] El sarcasmo de Vivian Bearing revelará que las preguntas no tienen que ver con un interés real en su persona; sino que son parte de la dinámica médico-paciente y de una puesta en escena repetida hasta la saciedad.

El marco de la pieza es el Centro Oncológico del Hospital Universitario de una ciudad cualquiera de los Estados Unidos, donde Vivian evoluciona hacia una muerte segura mientras narra hechos relevantes de su vida y su enfermedad directamente al público, en un ejercicio constante de alienación brechtiana. Para Bearing, doctora en literatura y experta en poesía metafísica, se trata de un espacio desconocido y hostil, donde las personas que dominan se expresan en un lenguaje frío y críptico que ella no siempre alcanza a comprender. Y aquí comienza la lucha de ingenios. ("wit", en inglés)

Mediante el análisis del lenguaje de la obra y de las interacciones dialógicas entre los personajes, se tratará de demostrar cómo Margaret Edson construye un espacio de poder marcado por el género a través del discurso médico, representado por los doctores Kelekian y Posner. Vulnerable como enferma y con su cuerpo convertido en un texto que interpretar por unos médicos que la ven como un mero conejillo de indias (desahuciada, ha aceptado someterse a un tratamiento experimental), Bearing se encuentra indefensa como mujer y como profesional de las palabras ante una jerga oscura y un trato paternalista que no está dispuesta a dejar pasar sin presentar batalla.

El marco teórico para este estudio se sostiene sobre dos pilares fundamentales: por un lado, las teorías de Michel Foucault sobre la mirada médica y el biopoder en la medicina moderna; por el otro, el trabajo sobre la relación médico/a-paciente realizado recientemente, entre otros/as, por la filósofa Jacqueline Lagrée, que contempla cuestiones de espacio, interacción dialéctica y poder ejercido a través del lenguaje. Además, se tendrá en cuenta el (escaso) material publicado hasta ahora sobre la obra de Margaret Edson, así como reseñas y críticas de los distintos montajes realizados a partir de su texto.

2. "SÍ, SOY DOCTORA." EL DISCURSO MÉDICO Y LOS ESPACIOS PODER.

Ya se ha dicho que la acción dramática de *Wit* tiene lugar, en su mayor parte, en la unidad de oncología de un hospital universitario. Según lo presenta Edson, es un lugar deshumanizado en el que entran y salen batas blancas, se realizan pruebas sin parar y se lleva a cabo una rutina diaria en la que los y las pacientes no son sino meros elementos de estudio. La Dra. Bearing llega incluso a sugerir "creo que intuyen que ellos también serán célebres cuando aparezca el artículo que, sin duda, van a escribir sobre mí" (46), haciéndose plenamente consciente de su posición como objeto. Hay que recordar que el hospital de Edson no es un servicio de atención a pacientes al uso, orientado a la curación, sino un centro de investigación donde se llevan a cabo tratamientos experimentales bajo la atenta mirada de los médicos-profesores (no aparece ninguna mujer en esta posición en la obra) y de un grupo de ayudantes con mucho afán de aprender *in situ* y muy poca experiencia en el trato con personas enfermas. En este contexto, Vivian Bearing, la única paciente que se nos muestra en la pieza, deja de ser una persona para convertirse, como comenta Jacqueline Lagrée respecto a los entornos de este tipo, "en un problema o en un caso" (2005: 134) que se afrontará a partir de síntomas estandarizados, gráficos y medidas de constantes vitales, y no considerando sus sentimientos o reacciones individualizadas.

Para el análisis del marco escénico de *Wit* y las dinámicas de poder que en él se ponen en marcha, resulta especialmente útil el estudio arqueológico sobre la mirada clínica realizado por Michel Foucault, en el que se describe la práctica médica como una forma de *biopoder*, definido éste como el conjunto de tecnologías desarrolladas a partir de las ciencias y utilizadas para analizar, controlar, regular y definir el cuerpo humano y su comportamiento (Danaher *et al*. 2000: 64). Para Foucault, este poder se ejerce especialmente a través de una mirada médica institucionalizada, que se permite participar en exámenes físicos, cuestionarios y otras formas más invasivas de monitorizar al/la paciente, como son los rayos-X o las exploraciones internas (Danaher *et al*. 2000: 56). El ejercicio de esta vigilancia constante coloca a la persona enferma en una posición vulnerable de falta de control y rendición a un saber no siempre comprensible para ella. En el caso de Vivian, el hospital se percibe claramente como ese lugar preñado de tecnologías del biopoder que escapan a su control. En palabras del crítico teatral Bertie Bregman, el dilema de la protagonista es precisamente el de una inteligencia superior atrapada en un rol carente de poder (1999: 1). A lo largo de su estancia en la clínica, una y otra vez aparecen técnicos anónimos que la reclaman para hacerse pruebas, todo el equipo de investigadores la interroga constantemente sin mostrar la menor empatía, y en el culmen de la humillación, se ve sometida a un examen ginecológico a manos de un ex-alumno ambicioso y con pretensiones de gloria, que equipara la cirugía con la fontanería y confiesa no tener ningún interés por el lado más personal de su trabajo: "Vivian: ¿Y qué hay de los seres humanos? // Jason: Todos tenemos que pasar por ahí" (49).

Acostumbrada a gozar de una posición privilegiada dentro del mundo académico, donde es una catedrática respetada y una profesora temida, en el hospital Bearing experimenta una creciente inseguridad que trata de combatir con sus mejores armas: el ingenio y su formidable capacidad de análisis (Bregman 1999: 1). Así, disecciona

meticulosamente el discurso médico que le rodea desde el momento del diagnóstico, y lo caracteriza como "inquisitivo" (5), "poco evocativo" (39) y en ocasiones absurdamente casual: "A veces me han preguntado '¿Qué tal estamos hoy?' mientras vomitaba en una cubeta de plástico… Otras veces, al salir de una operación de cuatro horas, con un tubo metido en cada orificio de mi cuerpo, alguien preguntaba '¿y qué tal estamos hoy?'" (5). Al recurrir repetidas veces a esta pregunta vacía y habitualmente fuera de lugar, la autora subraya la necesidad de dotar de un significado real las interacciones dialógicas entre personal médico y pacientes, necesitados/as de información y de respeto.

Ante el reto de descifrar el misterio tras la biotecnología y la jerga clínica y de combatir el paternalismo de algunos de sus médicos, Vivian despliega diversas estrategias, todas relacionadas con el deseo de conservar un cierto grado de dominio sobre la situación. Como explica la psicóloga norteamericana Patricia Weenolsen, la pérdida de control es una de las cosas más temibles en el proceso de morir. Los y las moribundas tienen miedo al dolor, a la incapacidad para dominar las funciones del cuerpo, a la pérdida de facultades mentales y a la imposibilidad de moverse o de sentir (Weenolsen 1996: 154). Además, la etiqueta de "paciente terminal" suele llevar aparejada una destrucción de la identidad individual junto con la presunción de pasividad, debilidad y sumisión (Weenolsen 1996: 166). Por eso Vivian, mientras le quedan fuerzas, trata de autoafirmarse a través de la palabra, intentando no dejar de ser la persona sabia y útil que siempre se ha considerado a sí misma, como dejan traslucir sus primeras palabras tras el diagnóstico:

Yo lo sé todo sobre la vida y la muerte. No en vano soy especialista en los "Sonetos Sacros" de John Donne, que exploran la mortalidad con mucha mayor profundidad que cualquier otra obra de la literatura inglesa. Y sé positivamente que soy fuerte. Una profesora exigente. Inflexible. Que nunca se echa atrás ante un reto. (12)

En esta primera escena, haciendo aflorar su espíritu más académico, Vivian apuesta por el aprendizaje: "Debo leer más cosas sobre el cáncer. Artículos, libros… He de recoger bibliografía" (9). En estos momentos iniciales de la acción, cuando aún se encuentra con ánimo, se esfuerza por situarse al mismo nivel que los especialistas que la están tratando en todas sus conversaciones. De esta forma, afirma orgullosa "soy doctora en filosofía y letras" (15), o comenta algunos aspectos de la profesión que tiene en común con el Doctor Kelekian, buscando conexiones significativas para ambos:

Kelekian: Srta. Bearing, es Vd. profesora.

Vivian: Como Vd., Dr. Kelekian. (7)

Vivian: […] "Minuciosidad." Es lo que siempre les digo a mis estudiantes, pero sienten una especial aversión al trabajo.

Kelekian: ¿Los suyos también?

Vivian: Sí, claro. Y cada año que pasa es peor.

Kelekian: Esto no es dermatología… Por amor de Dios, se trata de oncología médica.

Vivian: Mis alumnos leen el texto por encima una vez… ¡Una vez!... Y ya necesitan un descanso.

Kelekian: Mis alumnos parecen estar ciegos.

Vivian: Y los míos sordos. (10)

Además, durante toda la obra Vivian recurre en cuanto puede a las preguntas,

interrogando directamente al personal médico sobre su evolución: "¿Cómo se sabe si [los riñones] han sido afectados?" (47); "mi cáncer no se está curando, ¿verdad?" (56). Dentro de la dinámica del diálogo, las preguntas son una forma de demandar control, ya que establecen el orden de intervención en la conversación, exigen una respuesta concreta, permiten al/la hablante retomar el hilo tras recibir contestación y, sobre todo, son una manera de conseguir información, que siempre implica poder (Ainsworth-Vaughn 1998: 76). Para pacientes como Vivian, participar activamente en los encuentros con el personal médico significa restaurar un mínimo nivel de control, y en consecuencia, atenuar el miedo a lo desconocido, al dolor, a la propia muerte. Según sugiere Nancy Ainsworth en su análisis de la interacción médico/a-paciente, la posición óptima para la persona enferma es la de *co-constructor/a* del discurso sobre su enfermedad (1998: 127), que le permite comprender la situación, ser parte en la toma de decisiones y mantener un dominio razonable sobre su vida y su cuerpo.

Como recuerda Carol Cohen en su análisis del texto de Edson, Vivian Bearing pierde como paciente el poder que una vez tuvo en el aula, y en presencia del equipo médico ya no es "la autoridad" (2005: 5). Para recuperar esa posición recurre a la analepsis, relatando al público algunos episodios pasados de su carrera como catedrática. En ellos se puede ver a una Doctora Bearing sana, estricta y tan poco cercana a su alumnado como los doctores a ella cuando se convierte en paciente. Enferma y débil, Vivian añora la sensación de superioridad intelectual que tenía en la universidad: "Si estuviera dando clase, les dejaría perplejos… Les explicaría con ahínco cualquier ambigüedad, cualquier cambio de significado. Podría extraer tanto de aquellos poemas… Podría tener tanto poder" (42). Mediante el cambio de escenario y de marco temporal evocado por la protagonista, Margaret Edson permite al público acceder a una parte de la vida de ésta hasta entonces invisible: la época en que se movía en su propio espacio, cuando el lenguaje le servía para sus propios propósitos, y no como en el presente de la Vivian enferma, en el que las palabras la han abandonado y, al tratar de explicar su dolor, se ve obligada a confesar: "No sé cómo describirlo" (24). A través de estos *flashbacks*, Edson muestra la caída de la heroína de esta tragedia, alguien que ha descendido de una posición de autoridad a una de dependencia, descubriendo que su dominio de la crítica literaria tiene poco que ver con la realidad del cáncer, que escapa a la interpretación erudita y a los argumentos intelectuales (Cohen 2005: 3).

Derrotada en el cuadrilátero de la sabiduría académica, Vivian se rinde al lenguaje de los sentimientos y al contacto humano. Una vez abandonada toda esperanza de sobrevivir, se resigna a renunciar a su léxico elevado y trata de establecer nuevas relaciones que le permitan dejar el mundo un poco menos sola. Por ejemplo, se inventa excusas para llamar a la enfermera Monahan, la única persona del centro hospitalario que le ha mostrado un poco de compasión: "Quería que entrara a verme, así que tuve que inventarme una pequeña emergencia. Nada demasiado dramático (*Vivian pincha el tubo del gotero y se dispara la alarma*)" (54). Una vez lanzado este significativo grito de auxilio, la profesora se deja mimar a través de las palabras y los gestos. En un cambio radical de registro tras las elevadas batallas dialécticas con los dos médicos, vemos a Vivian conversando con la enfermera: "Susie: […] ¿Qué le sucede, cariño? // Vivian: (*Al público, explicando.*) No piensen Vds. ni por un momento que permito a nadie que me llame "cariño". Pero en estos momentos… no me pareció mal" (54). Un poco más

adelante, tras una crisis especialmente grave en la que la protagonista se hace consciente de la cercanía del momento de su muerte, aparece su último ejercicio consciente de análisis del discurso:

Vivian: Susie…

Susie: ¿Sí?

Vivian: Seguirás cuidándome, ¿verdad?

Susie: Claro que sí, cariño. No tiene Vd. por qué preocuparse. (*Mientras sale Susie, Vivian se sienta en la cama, llena de energía y rabia.*)

Vivian: ¿No me dirán que no ha sido una escena sensiblera? ¿Polos? ¿"Cariño"? No me puedo creer que mi vida se haya convertido en algo tan… rancio.

Pero no puedo hacer nada. No existe otra manera. Hablamos de vida y muerte, y no de forma abstracta. Hablamos de *mi* vida y de *mi* muerte, y mi cerebro empieza a entumecerse, y, además, la pobre Susie nunca fue muy despierta. La verdad es que no se me ocurre ningún otro… tono.

(*Con rapidez*) No hay tiempo ahora para los juegos de palabras, para los vuelos imposibles de la imaginación, para los cambios de significado, para los conceptos metafísicos, para el ingenio.

Y nada resultaría peor que un detallado análisis erudito… Erudición, interpretación, complicación.

(*Más pausada*) No. Éste es el momento de la simplicidad. Es el momento de… me atrevería a decir… de la ternura. (58)

Efectivamente, después de esta confesión, Bearing se entrega por completo al cuidado de la enfermera Monahan y permite por fin el que será el único contacto físico (pruebas y exploraciones aparte) de toda su trayectoria sobre el escenario. Convertida en un cuerpo sin capacidad de acción ni decisión, es masajeada por Susie con un simbólico aceite para bebés inmediatamente antes de la entrada de su antigua profesora de literatura, la Dra. Ashford. Anciana octogenaria, en su breve visita se convierte en una figura materna para Vivian, abrazándola sobre la cama y contándole el cuento infantil "El conejito que escapó" a modo de despedida. Al borde ya del desenlace fatal, Vivian aprende a apreciar estos pequeños gestos de afecto y se rinde, arrullada por una frase de *Hamlet*: "Que legiones de ángeles te acompañen hasta el descanso eterno" (66). Es, como ha destacado la crítica, el clímax de la pieza; el final de un camino humano y muy bien recorrido (Bornfield 2005: 2).

3. "AHORA SÉ LO QUE DEBE SENTIR UN POEMA". LÓGICA DEL SABER VS. LÓGICA DEL CUIDADO.

A lo largo de ese camino, la relación de Vivian con el resto de personajes permite abrir el debate sobre diversas cuestiones a propósito de la ética médica y del poder en el entorno clínico. Por su interacción con los doctores y técnicos que la atienden, cabe plantearse interrogantes sobre los límites del conocimiento: ¿hasta dónde es lícito llegar en nombre de la ciencia? ¿Está por encima el derecho individual del/la paciente a elegir, o el bien común que se obtendría de una investigación exitosa? Vista la aparente solidaridad de género que establecen con Vivian su enfermera y su antigua profesora, pueden surgir preguntas sobre la presencia de mujeres en los escalones más altos de la carrera científica y sobre los efectos de una socialización femenina tendente a cumplir

con una ética del cuidado por encima de su propia ambición profesional.

Sobre el tema de los límites del conocimiento, la propia autora de la pieza teatral se ha manifestado, al describir *Wit* en una entrevista como la historia de una profesora de literatura nada sentimental, su batalla contra el cáncer de ovarios y cómo el estamento médico la trata más como a un conejillo de indias que como a una paciente (Allen 1999: 2). Su personaje, manteniéndose firme en su posición de experta académica, lo presenta de una forma más metafórica cuando dice: "Ahora sé lo que debe sentir un poema" (15), haciéndose consciente de su rol en la dinámica del hospital. Dentro de la rutina de los investigadores, el cuerpo de Vivian se ha convertido en el texto a interpretar. Ellos mismos recurren a la imagen del misterio tras la enfermedad, y admiten que "lo único que hace la investigación es cuantificar las complicaciones del enigma" (63).

Así, los personajes masculinos de *Wit*, a veces estereotipados en exceso, se rigen por una lógica del saber que en ocasiones entra en conflicto con el trato humano. Como explica Josep Mª Comelles en su análisis del hospital contemporáneo, en estos casos "[e]l enfermo no es un ser vivo, es su *representación* en los monitores" (2000: 317). Esto sucede con Vivian, que llega a ser invisible para los médicos incluso en el momento de su muerte: en la última escena, mientras la Doctora Ashford deja a su antigua alumna en compañía de legiones de ángeles, según describe la acotación, "[e]ntra Jason y coge el gráfico sin mirar a Vivian" (66). La profesora no tiene entidad para él como individuo; es un mero objeto de estudio cuya evolución hay que comprobar de vez en cuando por medios técnicos. En palabras de Comelles de nuevo, "dentro [del hospital] se pretende eliminar toda subjetividad, puesto que las decisiones clínicas se basan en la evaluación continua de una serie de parámetros biológicos que limitan el papel de la intuición clínica" (2000: 318).

Uno de los personajes femeninos de la obra cuestiona esta lógica del saber deshumanizado y sin barreras, oponiéndolo al derecho de la persona enferma a decidir sobre su tratamiento y la forma de su muerte. Cuando le plantea a Vivian la opción de firmar unas directrices anticipadas eligiendo si se la debe reanimar o no en caso de paro cardíaco, la enfermera Susie Monahan apunta:

Lo que ellos quieren es salvar vidas, así que, mientras haya vida, todo está bien. No importa que esté Vd. enchufada a un millón de máquinas… Kelekian es un gran investigador y todo eso. Y sus ayudantes, Jason por ejemplo, son muy inteligentes. Para ellos es todo un honor trabajar con él. Pero, ellos… siempre quieren saber más cosas. (57)

La Doctora Bearing, a pesar de sus propias ansias de saber, toma una decisión que antepone a ellas su bienestar y su dignidad personales: "[Si mi corazón deja de latir] Dejemos que siga parado" (57). Aun así, cuando llega el momento, Jason Posner se enfrenta a la enfermera y trata de reanimar a Vivian con el argumento de que "es investigación" (67). Sólo la persistencia de Susie, empeñada en respetar el deseo de la paciente y dejarla descansar tras meses de dolor, logra parar el impulso ambicioso del médico, que se ve obligado a reconocer ante su equipo: "¡Fue un error!" (68). Esta última frase de Posner puede interpretarse, dentro de la línea brechtiana de dramaturgia utilizada por Edson (recordemos que la alienación es uno de los recursos principales de la obra), como un *gestus* que pone en primer plano el tema de la ética médica y los límites de la investigación científica con seres humanos. La frase, que en el original

en inglés reza "*I* made a mistake" (84, énfasis mío), puede leerse como una confesión individual ("ha sido una equivocación mía tratar de reanimar a la paciente") o como un *mea culpa* corporativo, que asumiría el error generalizado de los médicos de su institución de haber tratado a Vivian como un cultivo de laboratorio, o como ella misma describe en el texto con lucidez: "tan sólo el tubo de ensayo, el pedazo de papel en el que se anotan los pequeños gráficos" (46).

Una segunda línea de debate que abre la pieza teatral de Edson mediante la interacción de los personajes y sus funciones en la trama es la del género en la profesión médico-científica. Según lo muestra la autora, el hospital en el que ingresa Vivian es un universo partido en dos mitades por un eje de género: a un lado están los médicos, investigadores y técnicos, todos ellos varones y caracterizados por una ambición y un ansia de conocimiento casi ilimitado, como se ha visto. Al otro, las mujeres: primero, la paciente Bearing, epicentro de la historia y ejemplo de mujer hecha a sí misma, endurecida por la vida y devuelta al mundo de los sentimientos por las circunstancias adversas. Su creadora ha dicho que la obra trata sobre la redención de Vivian, sobre su camino hacia la gracia (Allen 1999: 2). Por otra parte, aparece su mentora, la Doctora Ashford, a quien el público en un primer momento conoce como una catedrática despiadada con su alumnado en uno de los *flashbacks* de Vivian, pero que al final de la pieza resulta ser una madre-abuela entrañable que consuela y acompaña a Bearing en su momento más crítico. Por último, pero fundamental para completar la acción, está la enfermera Susie Monahan: joven, simple, cariñosa y el sostén de Vivian dentro del hospital.

A pesar de que hoy en día la presencia de mujeres en la profesión médica es muy elevada, continúa existiendo un techo de cristal que dificulta la entrada femenina a las altas esferas del mundo científico.[2] Esta situación es probablemente la que Margaret Edson (que creó *Wit* a partir de su propia experiencia como trabajadora en una unidad oncológica) denuncia en su obra, sugiriendo además una cierta deshumanización en la carrera investigadora al uso, un mundo altamente competitivo y en general dominado por varones. Así lo confirma Natalie Angier en su detallado estudio sobre la investigación del cáncer en los Estados Unidos cuando habla del ego de los científicos, de su necesidad de aprobación por parte de sus iguales y de la descarnada carrera hacia el conocimiento, entendida como una sucesión de enigmas por resolver y una búsqueda constante. (1988: xiv)

En el limitado microcosmos de la obra, Susie Monahan da voz y cuerpo a una ocupación de menor prestigio que la de médico-investigador y claramente feminizada a lo largo de su historia. La enfermera representa la ética del cuidado directamente derivada de una socialización femenina tradicional, basada en valores de empatía, sacrificio en beneficio del prójimo y dedicación a las personas más necesitadas o dependientes (menores, pacientes, discapacitados/as, etc.). Según las voces expertas, la segregación por sexos continúa haciéndose notar en la profesión, y los aspectos marcados por el género en el aprendizaje del cuidado siguen siendo evidentes:

Las enfermeras intuyen el valor terapéutico de la sociabilidad, o al menos lo racionalizan […]. Para el personal de enfermería, construida su ideología profesional en torno al cuidado y, por lo tanto, en la experiencia compartida, el horror no puede ser combatido con recursos tan eficaces como los de los médicos, por eso a veces ellas

sollozan, los enfermeros masculinos se apuntan a la condición de "mini-médicos" expertos en curas para evadirse, o algunos se decantan por la violencia, la tortura o el sadismo para no aceptar su fragilidad, su debilidad, su ignorancia y su impotencia. Los médicos están mejor situados para defenderse del horror porque la retórica sobre la que se asienta su práctica tiene una mayor solidez epistemológica al haber renunciado al cuidado y al soporte a cambio de especializarse en el diagnóstico y la terapéutica. (Comelles 2000: 323)

A pesar de su caracterización ligeramente simplista y de ser un personaje con muchos menos matices que Vivian o Jason, Susie se ha convertido para parte de la crítica en la verdadera heroína de la obra: de sus manos llega la redención de la antes amarga Vivian; ella posibilita, literalmente, su descanso eterno. Para Suzanne Gordon, la enfermera es la única que realmente *cuida* de Vivian en el hospital, y siendo aparentemente la menos sabia, es la que comprende lo que hay detrás de la enfermedad y del miedo a morir de sus pacientes (1999: 2). Esta lectura positiva del personaje de Susie, junto con el hecho de colocar a dos mujeres sabias en cargos de peso en el mundo académico, ha permitido apuntar hacia el espíritu feminista de la obra de Edson. Si Gordon destaca particularmente el esfuerzo de la dramaturga por dotar de valor a una profesión tradicionalmente ejercida por las mujeres (1999: 3), Pamela Cooper subraya la perspectiva de género en la puesta en escena del cuerpo que sufre (2002: 25), llegando a analizar el examen pélvico de Vivian a manos de Jason como una violación simbólica, un ejercicio asertivo de establecimiento de poder por parte de su antiguo alumno (2002: 26).

4. CONCLUSIÓN.

En todo caso, según la propia autora y la mayor parte de la crítica, el valor fundamental de *Wit* es que habla de las relaciones entre seres humanos, y en éstas entran en juego, además de la variable siempre transversal del género, todas las ideas que se han presentado en este trabajo: la necesidad de entender la enfermedad a través de un lenguaje claro y directo y de mantener un cierto grado de control sobre la propia vida; las dinámicas de poder entre iguales (profesor-profesora) o entre personas en distintos escalones de una jerarquía (personal médico-ayudantes-personal técnico-pacientes, hombres-mujeres); el debate entre saber y cuidar, curar y reconfortar; la urgencia por esquivar el dolor y retrasar el momento de la muerte, y el deseo de dejar un legado personal o intelectual y de no morir en completa soledad. Todo ello está de plena actualidad hoy en día, cuando se ha abierto la discusión sobre los cuidados paliativos, la dignidad de las personas enfermas en fase terminal y la eutanasia. Por ello, *Wit* continúa siendo un texto de interés para el público de este siglo XXI.

La batalla de Vivian Bearing en esta obra de teatro es la imagen, estetizada y filtrada a través de la ironía, del proceso vital de miles de personas reales en su misma situación, que piden a gritos respeto y serenidad, con su voz cuando la tienen y con las señales de su cuerpo cuando ya no pueden hablar. El dolor y otros síntomas se convierten entonces, como explica Foucault en *El nacimiento de la clínica*, en elementos "que significa[n] la enfermedad como verdad inmediata del síntoma" (1966: 136) y que el personal médico experto debe leer e interpretar, como en un poema. En *Wit* se establece así un paralelismo entre la habilidad de la Dra. Bearing para decodificar las

figuras literarias de John Donne en sus "Sonetos sacros" y la capacidad de los Doctores Kelekian y Posner para leer en su cuerpo la evolución del cáncer. Subrayando esta imagen del cuerpo como texto cargado de enigmas que resolver, Margaret Edson concluye su pieza con un desnudo integral, descrito de la siguiente manera en las acotaciones:

Vivian sale de la cama. Se aleja de la acción, hacia una luz cenital. Se dirige hacia la luz, ansiosa y de forma intencionada. Se quita la gorra y la deja caer. Se quita el brazalete. Se afloja las cintas y una de las batas cae al suelo. Deja caer la otra bata. En ese instante, está desnuda, hermosa, elevando los brazos hacia la luz… Oscuro. (71)

Con este *gestus* de despojarse de los símbolos de su decadencia física, reivindicando y dejando al descubierto su imagen real, Vivian aparece a los ojos del público reestablecida en toda su belleza y su entidad como sujeto, libre de las ataduras literales y simbólicas del hospital. Su trayectoria en la obra ha sido presentada como una lucha por mantener y reforzar su identidad como mujer, como intelectual y como ser humano, pugnando por dominar el lenguaje del entorno, que le resultaba ajeno y hostil. De nuevo la filósofa Jacqueline Lagrée pone las palabras a la tesis que Edson presenta en forma de drama cuando dice que "tratar al otro como una persona es respetar las reglas de su lenguaje" (2005: 33). Incapacitada como interlocutora con los varones en posiciones de mayor poder en la obra, Vivian Bearing se ha visto obligada a simplificar y dar paso a un tipo de comunicación más allá de las palabras para lograr una comunicación real con una igual: la enfermera, paradójicamente, la única en el centro clínico que le habla de tú a tú, y la guardiana de su última voluntad. Cumplido su deseo de no ser reanimada, Vivian muere en paz, arrullada en la distancia por las últimas palabras de su antigua profesora y protegida en la cercanía por las manos solidarias de Susie Monahan. Mientras tanto, Jason Posner, villano de esta trama, se ha quedado en escena, rodeado de reproches por su fatal error. En esa situación, despojado del objeto sobre el que ejercía su control y vigilancia, y sin la protección de su superior, sólo acierta a susurrar "Dios mío" (72), quedándose a un tiempo sin voz, sin autoridad y sin el respeto de sus compañeros en la búsqueda de ese santo grial que es la cura para el cáncer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AINSWORTH-VAUGHN, N. *Claiming Power in Doctor-Patient Talk.* New York: Oxford University Press, 1998.

ALLEN, J. "Pulitzer is wonderful, but teaching is Edson's life. Interview with Margaret Edson." *CNN Book News.* Internet 12 May 2005. <www.cnn.com/books/news/9905/03/margaretedson/>.

ANGIER, N. *Natural Obsessions. Striving to Unlock the Deepest Secrets of the Cancer Cell.* London: Virago, 1988.

BORNFIELD, S. "Artistry is the Soul of Wit." *Las Vegas Weekly* (April 7-13 2005). Internet. 17 May 2005. <www.lasvegasweekly.com/2005/04/07/theater.html>.

BREGMAN, B. "Blame the Scholar, Not the Discipline: *Wit*." *The Lancet* 353.9155 (March 1999). Internet. 16 December 2004. <www.thelancet.com/search/search.isa>.

COHEN, C. "Margaret Edson's *Wit* – An Audience Guide." *Wit Guide*. Internet. 12 May 2005. <http://faculty.smu.edu/tmayo/witguide.htm>.

COMELLES, J.M. "Tecnología, cultura y sociabilidad. Los límites culturales del

hospital contemporáneo." *Medicina y cultura. Estudios entre la antropología y la medicina.* Editores Enrique Perdiguero y Josep Mª Comelles. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2000, pp. 305-51.
COOPER, Pamela. "Violence, Pain, Pleasure: *Wit*." *Peering Behind the Curtain. Disability, Illness, and the Extraordinary Body in Contemporary Theater.* Editors Thomas Fahy and Kimball Knight. New York and London: Routledge, 2002, pp. 24-34.
DANAHER, G., T. Schirato and J. Webb. *Understanding Foucault.* London: Sage, 2000.
EDSON, M. *Wit*. New York: Faber & Faber, 1999.
EDSON, M., *Ingenio*. Traducción de Juan V. Martínez Luciano. Inédita, 2004. [3]
FOUCAULT, M. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica.* México D.F.: Siglo XXI, 1966.
GORDON, S. "Doctors' Brains." *The Nation* (26th July 1999). Internet. 12 May 2005. <www.thenation.com/docprint.mhtml?i=19990726&s=gordon>.
LAGRÉE, J. *El médico, el enfermo y el filósofo*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005.
WEENOLSEN, P. *The Art of Dying*. New York: St. Martin's Press, 1996.

Notas

[1] Todas las citas de la obra se referirán a la traducción de *Wit* realizada por el profesor Juan V. Martínez Luciano, por ahora inédita, y que sirvió de base para el espléndido montaje de Lluís Pasqual, con Rosa María Sardà como Vivian Bearing (2004).

[2] Las últimas estadísticas de la Comisión Europea sobre mujeres en investigación científica son reveladoras en este sentido. Pueden consultarse en:
<http://europa.eu.int/comm/research/science-society/women/wssi/index_en.html>

[3] Puesto que la versión de Martínez Luciano se encuentra inédita, incluyo también como referencia bibliográfica el original en inglés, el único disponible hasta ahora y un referente continuo a la hora de trabajar con el material de Edson para éste y otros trabajos. Agradezco al profesor Martínez Luciano su generosidad al compartir conmigo su traducción al castellano.

LAS CIUDADES DE ZENOBIA

José Antonio García
Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras

Ahora está en piedra, que no petrificada, según la viveza de las esculturas que representan su imagen, la de Zenobia Camprubí, las cuales, situadas en diferentes espacios simbólicos de los pueblos y ciudades que les son propios (Malgrat y Moguer, sobre todo), vienen a evocar momentos esenciales de su trayectoria vital. Pero tan pronto como el año 2006 tome vuelo, y con motivo de la celebración del 50 aniversario de la concesión del Premio Nobel de Literatura a Juan Ramón Jiménez, su marido, las iniciativas en torno a la figura de Zenobia también se multiplicarán, como ya lo estamos observando quienes, por una razón u otra, nos sentimos comprometidos con la Obra - con mayúsculas- de Juan Ramón Jiménez, probablemente el poeta más importante de la Literatura escrita en español durante el siglo XX.

Es muy probable que Juan Ramón sin Zenobia hubiese alcanzado la misma notoriedad, dado su talento creador. Mas a partir de una lírica seguramente diferente, tal como bien explica Manuel Ángel Vázquez Medel en su libro *El poema único*: "el conocimiento de Zenobia transformó en muchos sentidos la vida de Juan Ramón. La influencia del pensamiento de esta admirable mujer, a la vez que independiente y sumisa, de poderosa personalidad y frágil, fue determinante en muchos aspectos en la cosmovisión juanramoniana, como también lo fue en el giro de la obra de nuestro poeta hacia la mayor presencia de la lírica inglesa, antes incluso de su traslado a América".

Hace tan sólo un mes, José Luis Ferris publicaba en el diario *El País* un artículo titulado "Ellas", en el cual se reivindicaba una vez más el papel desempeñado por esas grandes silenciadas de la Historia que sentaron las bases de una sociedad más justa. "Se trata de mujeres - nos aclara el mismo autor- que hicieron época, edificaron un siglo y propiciaron el presente que tenemos" Sin detallar las circunstancias que, en cada caso, envolvieron sus vidas, se hace mención de María Casares, María de Maeztu, Margarita Nelken, Margarita Xirgu, Victoria Kent, Federica Montseny, María Teresa León, María Goyri...y Zenobia Camprubí.

Los espacios nos conforman, ciertamente. Y sus influencias se dejan sentir igual en las conductas individuales que en las colectivas. Es por lo tanto normal considerar que se conviertan en escenarios de representación cultural importantes, nunca ajenos al quehacer de quienes habitan en ellos hasta el punto de convertirse en referentes imprescindibles.

En el caso concreto de Zenobia lo fue la ciudad, sin duda, por más que su nacimiento (1887) se produjera en Malgrat de Mar, localidad costera muy próxima a Gerona, y hasta la que su familia se desplazaba para disfrutar, en la casa propia, del verano mediterráneo. Aparte de esta circunstancias, fueron, sin embargo Madrid,

Nueva York, La Habana, Coral Gables (Miami, La Florida), Maryland, Riverdale y San Juan de Puerto Rico sus espacios principales, contándose también las oportunas y sobresalientes escalas que hiciera con su marido a Uruguay y Argentina .

De la casa natal de Malgrat, las evocaciones de Zenobia tienen que ver, como parece lógico, con las impresiones y sueños de la niñez, que ella deja escritas en trabajos publicados en su madurez. Pero con ser relevante para casi todas las personas su lugar de nacimiento, lo que a nosotros nos interesa de Zenobia, ahora, en el ámbito del presente Congreso, no son sus vivencias infantiles, sino aquéllas otras que la definen como una mujer de su tiempo "comprometida, emprendedora, intelectual y luchadora permanente". Y en este apartado, su relación con las ciudades en las que desarrolló su labor son muy claras.

Hablamos en primer lugar de Madrid, ciudad en la que conoció a Juan Ramón y en la que vivió entre 1916 (tras su matrimonio) y 1936, año de comienzo de la Guerra Civil, en el que la pareja se desplaza a América para no regresar más a España, salvo cuando Zenobia y Juan Ramón hubieron fallecido.

Las ciudades se convierten en verdaderos símbolos de la acción humana y en auténticos testimonios de tales actuaciones. Mucho se ha escrito sobre el trabajo desarrollado por ambos en todos y cada uno de sus lugares de residencia. En Juan Ramón, Madrid resulta esencial en el proceso de creación – y de comprensión- de su obra. Incluso el propio poeta reclama para sí esta ciudad cuando, aun residiendo en Moguer, su pueblo, ve inevitable su regreso al ambiente cultural de ésta última, que echa de menos. En Madrid, la vida de Zenobia se ajusta a una doble actividad: la dedicada al cuidado de las ediciones de los libros de su marido, a quien ayudó también a familiarizarse, según vimos, con la literatura inglesa y con quien tradujo la obra de Tagore. Y de otra parte, la comprometida con una incesante actividad social. Zenobia, reconocida por sus rasgos físicos y vínculos familiares como *la americanita*, fue, anecdóticamente, una de las primeras mujeres que condujo un coche por la capital de España, desde la que se proyectó puntualmente hacia donde de manera ocasional fuese necesario. A destacar asimismo su dedicación a los servicios sociales y a la lucha por la causa de la mujer. Entre sus iniciativas figura la fundación de la Asociación "Enfermeras a domicilio" (1919), para atenciones gratuitas para las familias obreras. Otras colaboraciones suyas tienen que ver con organizaciones similares, tales fueron "El Ropero de Santa Rita", "La Visita Domiciliaria", "El Comité Femenino de Higiene Popular". Y del mismo modo, la fundación del Comité para la Concesión de Becas a Mujeres Españolas en el Extranjero y El Lyceum Club (con María de Maeztu). Por su conocido carácter emprendedor, y valorando el atractivo de la artesanía popular española, puso en marcha servicios de hostelería en pisos amueblados para diplomáticos, con concepción parecida a la de los paradores de turismo actuales. Uno de estos pisos pasó, precisamente, a ser guardería para los niños abandonados a principios de la guerra civil.

De los años que siguen al ya señalado de 1936, la propia Zenobia hace recuento escrito en el volumen 6, número 10 de *Américas*, de Washington, (1954). En dicha publicación aparece un trabajo de Zenobia titulado "Juan Ramón y yo", en el que se recogen las principales vivencias de Zenobia con Juan Ramón en tierras americanas. Ya en sus primeras páginas, Zenobia nos hace ver que su destino estuviera enlazado con

el de América, ya por vínculos familiares (su madre, abuela, bisabuela y tatarabuela fueron puertorriqueñas y su abuelo materno, norteamericano), ya por las razones que empujaron al matrimonio a quedarse definitivamente allí. Y nuevamente en esta etapa, la ciudad, en su envoltura, marca la trayectoria de esta excepcional mujer. No hace falta insistir, aunque bien cierto es que las ciudades no necesiten de reglas visibles para configurar el mapa interior de quienes viven sobre ella. En el caso de Zenobia, San Juan de Puerto Rico, en aquella "islita verde" que ella contemplaba y de la que la enamoraban "el color de su mar y sus colinitas de juguete, inmediatas a la costa". En San Juan de Puerto Rico, como bien sabemos, vinieron a instalarse, finalmente, Zenobia y Juan Ramón, con carácter definitivo. Resulta curioso comprobar cómo un Juan Ramón escolar decide dibujar el mapa de Puerto Rico en un cuaderno de clase, con anotaciones de sus principales accidentes geográficos y núcleos urbanos, original que conserva el poeta y estudioso de la obra de Nobel moguereño, Francisco Garfias.

En la estancia del matrimonio en América tiene también especial relevancia Cuba, adonde Juan Ramón fue invitado por la Sociedad Hispano-Cubana de Cultura a dar conferencias y a editar una antología.

La Habana es para Zenobia el recuerdo de "vida opulenta que, al atardecer, se hacía más suntuosa con el alboroto de grandes cúmulos encendidos, brotados del mar...". A los recuerdos se suman asimismo "aquellas amistades verdaderas que dejamos atrás y que perduran a través de la distancia y, ¡ay!, del silencio. Eran demasiado grandes los problemas y sufrimientos morales que llevábamos con nosotros, durante los dos años largos que permanecimos en Cuba". Y de aquel tramo destaca Zenobia la hospitalidad de la familia Loynaz. Como curiosidad, la radio que esta familia regaló al matrimonio, de la cual se sirvieron tanto para estar informados como para aprender las variantes de pronunciación y acentos de la diversidad hispanoamericana.

En enero de 1939, una vez que el trabajo del poeta en Cuba ha concluido y antes que expirara la validez de sus pasaportes, Juan Ramón y Zenobia sienten la necesidad de trasladarse a Estados Unidos. A New York, primero; después, a Miami (su clima convenía más a Juan Ramón), barrio universitario de Coral Gables; más tarde, a Washington y, tras acabar la II Guerra Mundial, a una casa cercana a la Universidad de Maryland, institución ésta última donde Zenobia ejerció desde 1944 a 1951 como profesora de civilización española. La oficialización de sus documentos en 1948 permite al matrimonio viajar y conocer otros países de la América española, como lo fueron Argentina y Uruguay.

En Buenos Aires, Zenobia se siente feliz. "No hemos puesto todavía un pie en Buenos Aires – dice- y ya sabemos que hemos encontrado allí un segundo hogar". Los comentarios acerca de las intervenciones del poeta van en consonancia con su gran popularidad. "A la salida de un teatro – cuenta Zenobia en el mismo trabajo suyo, ya citado anteriormente - un grupo de jóvenes están esperándole. Una chica se le abalanza y lo toma por el cuello llorando. Juan Ramón la abraza, un tanto perplejo, y le pregunta qué le pasa. La niña no lo suelta, sollozando: ¡Tantos años! ¡Tantos años! ¡ Y encontrarlo al fin! Mirándola, él se pregunta cómo puede hablar de tantos años, hasta que ella le dice que leía a *Platero* en la escuela". El hecho no puede ser más significativo. Porque sirve tanto para que podamos valorar el alcance de la onda juanramoniana como para dejar también en su justo sitio la postura de Zenobia con respecto a su esposo, la cual, y

contra lo que se haya escrito en alguna ocasión, no responde a clichés preestablecidos en la tradicional relación marido-mujer, ni tampoco se aproxima las ideas imperantes en aquella época sobre el uso restrictivo de los espacios urbanos para la mujer. Fue ella, sin duda, una mujer preparadísima, plurilingüe y con grandes conocimientos de historia y de arte. Con buenas dotes también para la escritura, si bien, a una determinada edad –con 27 años- creyó darse cuenta, y así lo expresa, que, "en su caso, sus incursiones en la literatura eran puras veleidades". Prefirió entonces, y de manera voluntaria, dedicarse a la obra de su marido. Y hasta consiguió ese equilibrio que necesitaba para poder desarrollar también la amplia actividad social que se le reconoce. Todas las interpretaciones que se puedan realizar con relación a esta actitud personal de Zenobia debieran inscribirse, pues, en esa compatibilidad que ella, en sus propias palabras, "había encontrado en su vida normal entre Juan Ramón y yo", incluidas las diferencias que igualmente existieron y que nadie discute.

Los últimos años de Juan Ramón y Zenobia, según quedó dicho, transcurren en Puerto Rico. El proceso canceroso que se le presenta a Zenobia no resta, en principio, a sus tareas diarias. En las anotaciones de su Diario no aparecen referencias concretas al mal que padece. Zenobia, como recoge Graciela Palau de Nemes, en *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez* sigue siendo la mujer "que lleva las riendas y sabe manejarlas". Pero la enfermedad, en su curso, la va quemando. Es ingresada en la Clínica Mimiya, de Puerto Rico. El 25 de octubre de 1956 la Academia Sueca otorga a Juan Ramón el Premio Nobel de Literatura. Tres días más tarde muere Zenobia. Juan Ramón sólo la sobrevive 19 meses. Entre sus últimos escritos, un breve texto que dice así:

> A Zenobia de mi alma este último recuerdo de su Juan Ramón, que la amó como a la mujer más completa del mundo, y no pudo hacerla feliz.

EL MITO CLÁSICO COMO ESPACIO CRÍTICO FEMINISTA Y ESPACIO LÍRICO FEMENINO EN LA POESÍA DE ANA ROSSETTI

Daniel García Florindo
Universidad de Córdoba

1. IMPORTANCIA DEL MITO EN LA CRÍTICA FEMINISTA

El pensamiento feminista de este siglo denuncia la posición desfavorable que la mujer ocupa en la mayoría de los mitos de la cultura occidental. Así lo aprecian en su obra diversas autoras que señalan la ausencia o invisibilidad de la mujer en la mitología y su identificación en ella con rasgos negativos o bien inofensivos para el patriarcado.

La polaridad extrema con que los mitos patriarcales presentan a la mujer ha hecho ver la enorme importancia de que éstos sean examinados en profundidad desde el feminismo, una labor de la que Barbara Godard hace eco al considerar el mito un término clave para el discurso feminista (Godard 1991:4). También otras autoras han apoyado esta opinión. Así, en *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism,* Maggie Humm argumenta que el mito fue para las escritoras de los años cuarenta y cincuenta un modo de desafiar las ideas tradicionales de lo femenino y de redefinir la cultura e historia de las mujeres, señalando su importancia como género literario y su valor como representación de unas características masculinas y femeninas ya caducas (Humm 1994:54).

La existencia de una gran diversidad de opiniones dentro del movimiento de la mujer, que ha llevado a consolidar el término "feminismos" en lugar de un único "feminismo", justifica que Godard aluda a dos vertientes claramente diferenciadas en el discurso feminista por su posición frente al mito. Así, por un lado, Godard alude a una tendencia a la que se refiere como creación feminista de mitos ("feminism mythmaking" o "feminist archetypalism"), vinculada a la visión arquetípica de Frye[1] que pretende apropiarse de los mitos patriarcales insertando en ellos a la mujer o bien crear otros nuevos que reivindiquen el poder femenino (Godard 1991:5). rente a esta postura, se encuentra otra que rechaza la utilización de toda forma mítica y que busca únicamente la crítica de los mitos masculinos acerca de la mujer (1991:6). Es la tendencia que Godard denomina "feminist critique of myth", cuyos presupuestos ideológicos se aproximan a las tesis de Barthes[2]

en su percepción del mito como construcción social motivada por fines políticos. Efectivamente, la crítica feminista de mitos pretende, en opinión de Godard:

[...] break into myth in order to bring its ideológica! premises to the reader's attentíon with the aim of defamiliarizing the myth, robbing it of its power by uncovering the valúes that have been masqueradingasfact. [...] (1991:6).

Así, mientras unas autoras[33] recurren a la creación y reconstrucción feminista de mitos, otras buscan exclusivamente la crítica de los existentes, dos estrategias cuyas tensiones Godard explora en su artículo ya mencionado y que sintetiza en las expresiones

"feminism as myth" y "feminism and myth" (1991:6). Aunque Godard apunta como fin común de ambas la desmitificación de los mitos masculinos (1991:8), su postura se encuentra abiertamente a favor de la tendencia crítica frente a la reconstructiva, cuya utilización del género mítico -aún cuando es para transmitir valores diferentes a los patriarcales- la invalida como estrategia feminista, pues contribuye, en su opinión, a reforzar el valor supuestamente "universal" del mito.

2. POSICIÓN DE ANA ROSSETTI ANTE EL MITO: FEMENINA, FEMINISTA Y DE MUJER

Al igual que Godard, también otras críticas han examinado las posiciones feministas respecto a los mitos culturales sobre la mujer. Así, Sharon Keefe Ugalde analiza en uno de sus artículos la obra poética de varias poetas españolas contemporáneas[4] y señala, centrándose en el contexto literario español, dos estrategias empleadas por estas autoras que guardan aspectos en común con las tendencias observadas por Godard. Ugalde identifica estas estrategias bajo los conceptos de "subversión" y "revisión", que ella considera íntimamente ligadas aunque con fines diferentes (Ugalde 1990:118). Así, la subversión tiene para ella un fin destructor consistente en "desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer", mientras que la revisión presenta una finalidad más constructiva caracterizada por el autodescubrimiento de la mujer y la expresión de su identidad (1990:118-19).

La obra *A literature of Their Own* (1977) y las tres fases en la escritura femenina que Elaine Showalter describe en ella (Femenina, Feminista y de la Mujer) son utilizados como referentes por Ugalde al asociarlas a cada una de las estrategias. Así, la subversión aparece vinculada a la fase Feminista, caracterizada por su protesta contra el modelo patriarcal, mientras que la revisión se asocia a la última fase, la de la Mujer, más centrada en la identidad femenina (Ugalde 1990:119) y que representa, por tanto, para Ugalde la plenitud en la literatura de mujeres. Efectivamente, aunque puntualizando que no se trata de una correspondencia estricta ni de unas estrategias limitadoras para cada autora (1990:119), Ugalde considera la revisión como la mejor forma en que la mujer puede relacionarse con el mito[5], pues para ella:

La solución es apropiarse de los mitos -que pueden incluir los dioses y las diosas de la mitología clásica, figuras históricas y cuasihistóricas, cuentos populares, leyendas y la Biblia- y luego corregirlos para expresar el conocimiento femenino de la experiencia femenina. (1990:126).

Sharon Keefe Ugalde, basándose en la explicación que Elaine Showalter reduce a tres momentos principales el desarrollo de la escritura femenina: *la fase femenina,* o de imitación de la tradición patriarcal; la *fase feminista,* o de protesta contra el sistema establecido; y, finalmente, la fase denominada *de la mujer,* en la que la mujer desarrolla un proceso de autodescubrimiento e inicia la lucha por la búsqueda de la propia identidad. Según Keefe Ugalde, la obra de Ana Rossetti entraría dentro de la fase feminista, ya que una de las características principales de la obra de esta poeta es la estrategia destructora de subversión que representa la expresión de una protesta en contra de los modelos y valores establecidos, y que es resultado de esa actitud de rebeldía y de autoafirmación que, como hemos visto, caracteriza a la literatura femenina de esta fase.

Sin embargo, frente a este punto de vista, en este trabajo nos vamos a esforzar

en demostrar el estadio de emancipación que la mujer de Ana Rossetti refleja en sus poemas con respecto al mundo de los hombres, así como la defensa que lleva a cabo de su propia identidad femenina frente a lo que tradicionalmente un mundo dominado por el poder masculino había concebido como paradigma de mujer, y por esta razón consideraremos la obra de Rossetti como más cercana a la fase tercera *de la mujer,* en la que la ésta adquiere ya una personalidad propia y una independencia respecto del enclave masculino, que a la *fase feminista* en la que la mujer se encuentra todavía en proceso de adquisición de su rango, en contraste con el ya consolidado de los hombres. La poesía de Rossetti nos invita a reflexionar sobre su condición *de mujer,* última etapa en la que se consolida la literatura escrita por mujeres en plena autonomía. Para ello, la poeta no ha dudado utilizar la primera fase de esa evolución, la *femenina,* a través del lenguaje ortodoxamente femenino y delicado. Así, la selección léxica que utiliza como puede ser las metáforas florales que tradicionalmente han formado parte de una estética femenina. Rossetti no renuncia a dicha estética, sino que la reutiliza para subvertirla y alcanzar así la plenitud de una escritura de mujer en libertad.

2.1 Posmodernismo lúdico

Uno de los fenómenos típicos de la posmodernidad[6] es la manipulación de textos, lugares, formas, mitos y temas clásicos, proyectados hacia un intenso disfrute y experiencia del presente. Estas alusiones a lo clásico no son sino una "máscara" con que revelar (no esconder) los sentimientos, dudas, ambigüedades y aspiraciones del poeta de hoy. El elemento pagano, suprimido durante siglos por el cristianismo, es lo que a Rossetti le interesa en la primera fase de su producción poética con *Indicios vehementes,* convertido en un plácido hedonismo. Agotado ya este recurso, Rossetti irá más lejos en la segunda etapa con *Devocionario,* donde ya no subvierte los mitos de la antigüedad clásica, sino la vigencia sagrada de la tradición religiosa.

3. LOS MITOS Y LOS TEXTOS

3.1 Los devaneos de Erato (1980)

La producción poética de Ana Rossetti se abre con el libro *Los devaneos de Erato,* publicado en 1979 y que, significativamente, incluye en su título la mención de la musa de la lírica y especialmente de la lírica amorosa, pues ya desde este primer libro se evidencia la vena que vertebrará toda la poesía de la primera etapa de Ana Rossetti: su acendrado erotismo. Ese título permite adivinar también el frecuente recurso al mundo clásico como fuente de motivos, temas e imágenes del que se valdrá la autora para subvertir dicha materia e imaginería mítica que aparece alterada con el fin de parodiar el mundo patriarcal a través del elemento erótico femenino. Así, el referente mitológico principal es la musa inspiradora de la poesía lírica y amorosa, Erato, representada artísticamente con dos tórtolas picoteando a sus pies y a su lado un Amor alado provisto de un arco, un carcaj o una antorcha encendida, coronada de mirto y rosas y llevando en la mano derecha un laúd, instrumento de varias cuerdas inventado por ella, o una flecha que anticipa el contenido de los poemas, composiciones donde el juego sexual y la pasión amorosa que la musa ofrece se ve reforzado por la sustantivación que le antecede, "devaneos", hecho que nos lleva a pensar que el trasunto poético no será el mito en su sentido estricto clásico, sino los coqueteos y el juego que apunta hacia el goce o el placer sexual que deambula por estas composiciones.

3.1.1 París

El libro comienza con el poema "Paris", en el que el mítico personaje y su belleza se convierten en el eje principal sobre el que gira la mirada femenina cargada de deseo y erotismo. Se inaugura así lo que será la presentación habitual de los personajes masculinos cuya belleza es el rasgo sobresaliente, convertidos ahora en meros objetos sexuales y desprovistos de una identidad de su apariencia cándida y blanca, hay que desconfiar. Obviamente, el poema no gira en torno al contenido mítico, pero Himeneo es una imagen muy bien pensada de la nupcialidad, del desposorio, símbolos de la virginidad que va a ser instruida sexualmente a través del gladiolo que, a pesar de su "apariencia tan pura", se introduce en los sueños de las vírgenes provocando su desasosiego y despertándolas "con dura sacudida".

3.1.4 Cibeles

"Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes" es un poema imbuido del ambiente orgiástico que caracterizaba las celebraciones en honor de esta diosa[7], será el tulipán la flor que aparezca con esas connotaciones.

Sobre este poema Rossetti declara lo siguiente (Ugalde 1991:155-156):

En "Cibeles ante la ofrenda de tulipanes", Cibeles es la que está allí, en el Palacio de Comunicaciones. También podría decir, "A los tulipanes del paseo del Prado", pero al hablar de la primavera, es más eficaz poner a Cibeles, que como diosa de la tierra siempre implica fertilidad y renovación. El título además me posibilita la tercera persona. Pues está hablando Cibeles, yo no. Es como lo que se cuenta del neoclásico, que la gente se retrataba desnuda, pero la cara era de una modelo. Es una manera de poner una máscara, o de distanciarme, o de no desnudarme demasiado.

Poemas como estos constituyen la desconstrucción de la teoría lacaniana[8], dado que el falo en este poema, simbolizado mediante la imagen de una flor con evidentes connotaciones sexuales como es el tulipán, pierde toda la autoridad que tradicionalmente se le ha asociado al presentarse en este caso como un objeto que se ofrece a la mujer, cuya autoridad frente al hombre aparece engrandecida al tratarse de una diosa, Cibeles. La carga sexual en el poema es intensa, y está ligada a la potenciación de lo sensorial en el mismo, fundamentalmente a través de referencias visuales como el color o la forma erecta y sonrosada del capullo, o táctiles que describen la tersura del tallo. El poema se hace eco de la expresión del deseo libidinoso de la mujer, y como resultado, presenta la particularidad de situar a la mujer en un papel dominante y activo y, desde una perspectiva puramente fisiológica, manipula la figura masculina: *Desprendida su funda, el capullo /tulipán sonrosado, apretado turbante /enfureció mi sangre con brusca primavera. /Inoculado el sensual delirio, /lubrica mi saliva tu pedúnculo; /el tersísimo tallo que mi mano entroniza.*

3.1.5 Gorgona

También se verá reelaborado en este poemario el mito de la Gorgona en "Murmullos en la habitación de al lado". Aquí el elemento mitológico: "Gorgona seductora" produce una identificación de la cabeza de Gorgona con la cabeza seductora del amante que recorre el cuerpo femenino en sus más recónditos rincones. Esta identificación aparece ya sugerida por sus atributos en versos anteriores y posteriores con referencias a los rizos del pelo de la mujer como víboras y a la mirada terrorífica de la diosa que deja petrificado a quien contempla los ojos. Ojos, los del amante, que

producen el mismo efecto, estableciéndose una perfecta simbiosis entre mito y escena erótica.

3.1.6 Perséfone

También Perséfone aparecerá en este poemario, en la parte ni de "Anónimos que no tuve más remedio que olvidar en la furgoneta de un pianista", pero en un contexto del todo diferente, como mera evocación en una sucesión de bellas metáfora de la música que insisten una y otra vez sobre idea de blancura[9]: "Tu música, un mantel de incansables gaviotas. / Borbotones de cal, hirientes claridades / y el quinto de Perséfone, de pronto almidonado, / anunciando el Levante en las salinas."

3.1.9 Onán

En el poema "Onán" se produce nuevamente una (cosificación del cuerpo masculino, frente a una anonimía total en la identidad sexual del sujeto poético. En este poema el sujeto lírico asiste desde una perspectiva de espectador a un acto de onanismo, y como señala Sylvia Sherno, el ojo de la poeta se convierte en una cámara que va recorriendo y recogiendo cada detalle de la anatomía masculina, deteniéndose en las zonas que más le interesan: ojos, manos, vientre, labios, sienes, espalda, cabeza, cuello, muslos. El recorrido visual sigue una doble línea: ascendente, con una trayectoria visual que recorre la figura del objeto poético desde el vientre hasta la cabeza. Acto seguido se inicia una trayectoria visual descendente desde la cabeza hasta los muslos. Esta doble trayectoria visual quebrada en dos líneas, ascendente y descendente, se convierte en un correlato lingüístico del proceso de adquisición de la autosatisfacción sexual que se recoge en el poema, y simboliza lingüísticamente la consecución y superación del climax erótico que experimenta el objeto sexual del poema. El discurso erótico se mezcla con el religioso para describir un acto masturbatorio que supone, como señala Sylvia Sherno (1995), una parodia de la espiritualidad absoluta. La transposición de lo humano y lo divino en el poema queda reforzada desde el punto de vista estilístico con el contraste de campos semánticos -el de lo seco y el de lo húmedo- que se pueden considerar correlatos de lo espiritual y lo sexual respectivamente, al combinar la autora en el poema la imaginería relativa a la vida eremítica: *desierto, ascéticos ojos, resecos labios,* donde predomina la sensación de aridez, con imágenes como *las fuentes* abismales, *los cauces rotos, el manantial imposible,* y la utilización de verbos como *humedecer, empapar, chupar,* dominadas por la acuosidad y que remiten al ámbito de lo sexual. Como ocurría en la literatura mística, la terminología religiosa se mezcla con la erótica a lo largo de todo el poema, para culminar en los últimos versos con la descripción de una escena puramente fisiológica: *La postrer sacudida echa atrás tu cabeza, / cerrados tus ojos, el cuello en vano aguarda / ser cercenado de un ávido mordisco, /pues el deseo, ya, desciende por tus muslos.*

A través de estos poemas observamos que además de la inversión de la relación tradicional hombre-sujeto/mujer-objeto que presenta al hombre como objeto de deseo, en su poesía Ana Rossetti lleva a cabo otra estrategia subversiva que se basa en la presentación del hombre como objeto contemplado, como ya hemos analizado en el poema "Paris". Esta estrategia plantea una inversión de la tradición literaria y cultural occidental que tiende a situar a la mujer en el punto de mira, y hay que ponerla en relación con la fuerza que el elemento sensorial cobra en sus poemas como elemento transmisor de la expresión liberada del deseo sexual de la mujer.

3.1.11 Artemis

Paradójicamente -en principio-, teniendo en cuenta el exaltado erotismo del poemario, éste se cierra con un "Triunfo de Artemis sobre Volupta", en el que el mito del baño de la diosa virgen que a nadie es permitido contemplar se reelabora. El triunfo de Artemis es tan sólo aparente y está en función de la contraposición entre el erotismo experto ("Sabéis ya en qué precisos/lugares de mi piel Eros se asienta") y el deseo erótico aún no consumado.

3.1.13 Eros

La mezcla de mitos clásicos y cristianos es aún más profunda en "A Sebastián, virgen", poema en el que las flechas sirven para enlazar la imagen clásica de Eros como arquero y la del mártir San Sebastián asaeteado. La representación del santo virgen no pretende levantar nuestro ánimo espiritual, sino irónicamente hacernos compartir los deseos lujuriosos de la voz poética que presenta a un hombre virgen de quien el propio Eros aparece enamorado: "Hermoso maniatado, si Eros de ti / se desenamorara, / su intencionado dardo pudiera desflorarte".

3.1.14 Príapo

Conjugando el erotismo con otro de los motivos recurrentes de la poesía de Rossetti, la parodia, la figura masculina se ridiculiza en el poema "Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales" con la aparición de Príapo que, simbólicamente representará en el poema, además de la fecundidad femenina, el miembro viril porque, según la leyenda, Príapo, representado tradicionalmente con un miembro viril desmesurado, intensificaría aún mas la ridiculización del falo masculino por innecesario y esa defensa y ese goce que debe experimentar la mujer antes de su unión matrimonial a través de la metonimia creada por la aparición del dios.

3.2 Dióscuros (1982)

También el segundo libro de poemas de Ana Rossetti lleva en su título una referencia mitológica: *Dióscuros.* Sin embargo, no aparece ni una sola alusión explícita al mundo clásico. Cabe preguntarse el porqué del título. Es como si Ana Rossetti de alguna manera hubiera querido corregir la tradición antigua que impropiamente llamaba Dióscuros a Castor y Polideuces cuando de los dos tan solo este último era hijo de Zeus. Quienes eran hijos de Zeus y -si con propiedad se hubiese establecido el nombre- hubieran debido ser llamados Dióscuros, eran Polideuces y Helena. Los diez poemas que integran este libro evocan precisamente una estrecha relación entre hermano y hermana, Arma y Louis, con tintes incestuosos a veces, a través de la cual la poeta vuelve de nuevo sus ojos a la infancia y primera adolescencia.

3.3 Indicios vehementes (1985)

Indicios vehementes, aparecido en 1985, recogió los poemarios anteriores y añadió dos nuevas partes "Indicios vehementes" y "Sturm und Drang".

Una ruptura con los mitos clásicos es consciente, pues la propia poetisa dirá en la entrevista con Jesús Fernández Palacios: "Lo que está claro es que hay en *Los devaneos* algo que ya no me funciona estéticamente. Demasiado Apolo Sauróctono. Y todo en esta vida no van a ser curvas praxitélicas habiendo existido un James Dean, por ejemplo."

3.4 Devocionario (1986)

Así pues, no es de extrañar que Devocionario (Rossetti), aparecido en 1986,

ignore el mundo clásico como motivo, pues en él la imaginería poética la integran martirios, éxtasis místicos o santos devotos.

3.5 Yesterday (1988)

Los mitos clásicos reaparecen en *Yesterday* (Rossetti), publicado en 1988 y organizado en cinco grupos de cinco poemas, de los que los dos primeros constituyen una antología de sus libros anteriores, a la que se añaden quince poemas no recogidos en ellos. Próximo a la estética de *Devocionario* se encuentra el grupo de las "5 devociones". En una de ellas, "Turris ebúrnea" se produce -al estilo de lo que ya hemos visto en poemas anteriores- una contaminación de temas clásicos y cristianos. La advocación mariana "torre de marfil" sirve en este caso para desencadenar en la poetisa el recuerdo de Príapo.

3.5.1 Ulises

Entre el grupo de los "5 últimos" se encuentra el que lleva por título "La tua voce come il coro delle sirene di Ulisse m'incatena...", en el que el motivo de la seducción por la voz se elabora por medio del choque cultural tan del gusto de la reciente poesía española entre el ambiente que evoca el título y los objetos que aparecen en el poema, pues la seducción se lleva a cabo en este caso por medio del teléfono.

3.6 Punto umbrío (1995)

Tras un silencio poético de varios años Ana Rossetti ha vuelto a publicar un poemario en 1995, *Punto umbrío,* que se abre con una cita de San Agustín: "He hecho de mí un enigma a vuestros ojos. Esta es mi trágica dolencia." El tono de su poesía se ha transformado: la pasión y el erotismo exaltado han dejado paso a una serena reflexión sobre el paso del tiempo y la posibilidad de compartir las emociones y el amor. El mundo clásico ya no proporciona brillantes imágenes poéticas, pero el espíritu que alentó algunas de sus producciones de mayor hondura imbuye los poemas de Ana Rossetti, y el nombre de Horacio, como estudia Lujan Martínez (1997: 77-88), acude casi sin quererlo al leer algunos de estos poemas.

4. CONCLUSIÓN

Tras haber repasado el estado actual del mito en el discurso femenino y haber analizado el contenido mítico en los texto de Ana Rossetti, podemos concluir que el uso que hace Ana Rossetti de la simbología del mito clásico como recurso para subvertir su valor cultural y sagrado inherente, que representa el orden imperante y, mediante el erotismo y la ironía paródica, reescribe unas formas mitológicas a través de diversos matices y diferentes funcionalidades del mito clásico que va desde la apropiación mítica de la poeta de algún dios, episodio o fabulación, con la revisión de su valor intrínseco, hasta adaptaciones o recreaciones mitológicas que desmitifican el propio mito, acercándolo a problemas o temáticas personales, y utilizándolo paradigmáticamente como alusión simbólica que intensifica la imaginería retórica que envuelve al poema o empleándolo como referencia marginal y complementaria insertada en una nueva significación mitológica posmoderna y lúdica que sincretiza y subvierte la materia mítica hacia la transformación de las relaciones hombre/mujer con el fin de alterar la lógica interna del mundo patriarcal y la reivindicación de la sexualidad femenina, es decir, la reivindicación de su identidad como mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R., *Mitologías,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1997 (1957).
CARBONELL, N. y TORRAS, M., *Feminismos literarios,* Madrid, Arco Libro, 2000.
CIPLIJAUSKAITÉ, B. (ed.), *Novísimos, Postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España.* Madrid, Orígenes, 1990.
DALY, M., *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism.* Londres, The Women's Press, 1991 (1978).
EBERT, T., "Feminismo y postmodernismo de la resistencia. Diferencia-dentro, diference-entre" (Carbonell, N. y Torras, M. 2000).
FRYE, N., *The Anatomy of Criticism,* Princeton, Princeton University Press, 1957.
GODARD, B., "Feminism And / As Myth: Feminist Literary Theory Between Frye and Barthes", *Atlantis,* 16, 2 (1991), pp. 3-21.
HAWTHORN, J., *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory,* Londres, Arnold, 1998 (1997).
HUMM, M., *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism,* Londres, Harvester Wheatsheaf, 1994.
LUJAN MARTÍNEZ, E., "Los devaneos de Erato: El mundo clásico de Ana Rossetti", *Epos,* 13 (1997), pp. 77-88.
MONLEÓN, J. (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad,* Madrid, Akal, 1995.
OSTRIKER, A, "The Thieves of Language. Women Poets and Revisionist Mythmaking".
ROSSETTI, A., *Devocionario: poesía íntima,* Madrid, Visor, 1986.
ROSSETTI, A., *Dióscuros,* Málaga, Jarazmín, 1982.
ROSSETTI, A., *Indicios vehementes,* Madrid, Hiperión, 1985.
ROSSETTI, A, *La ordenación (Retrospectiva 1980-2004),* Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
ROSSETTI, A, *Los devaneos de Erato,* Valencia, Prometeo, 1980.
ROSSETTI, A, *Punto umbrío,* Madrid, Hiparión, 1995.
ROSSETTI, A., *Yesterday,* Madrid, Torremozas, 1988.
SHERNO, S., "Ana Rossetti o el jardín del deseo erótico", (Monleón 1995).
SHOWALTER, E. (ed.): *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory,* Londres, Virago, 1986.
SHOWALTER, E.: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronté to Lessing,* Princeton, Princeton University Press, 1977.
UGALDE, S. K., "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Lúea", (Ciplijauskaité 1990:117-139).
UGALDE, S. K., *Conversaciones y poemas: La nueva poesía española en castellano,* Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1991.

Notas

[1] Northrop Frye desarrolla en *The Anatomy of Criticism* (1957) una teoría que parte del New Criticism y que atribuye a la literatura un carácter arquetípico (Humm 1994:55). Adaptando la teoría de los arquetipos de Karl Jung, Frye pretende interpretar las funciones literarias como funciones míticas e inicia su estudio en un mundo del mito que considera originado en el deseo humano (Godard 1991:8). Es la naturaleza constante de éste último lo que le lleva a ignorar el

factor histórico y adoptar una perspectiva cíclica o, como se la ha denominado, "transhistórica", que vincula el mito a poderes divinos (Godard 1991: 8-9). Esta visión ahistórica del mito se relaciona directamente con su utilización de doctrinas arcaicas como las teorías de Ptolomeo y con su alta valoración de las mitologías clásicas y bíblicas, que representan para él todos los principios de la literatura (Humm 1994:55). Su vinculación de los arquetipos a la literatura se hace obvia en la definición que ofrece de ellos, basada en una perspectiva literaria centrada en la poesía, pues concibe al arquetipo como "a symbol which connects one poem with another and there by helps to unify and intégrate our literary experience" (Frye 1957:102). En *The Anatomy of Criticism,* Frye pretende además ofrecer un sistema de clasificación que incluiría no sólo mitos, sino también otras figuras literarias como símbolos e incluso géneros literarios (Godard 1991:9), una tarea que aproxima sus teorías a la tradición crítica patriarcal y que parece enlazar, una vez más, con el pensamiento de la Antigüedad Clásica.

[2] En su *obra Mitologías* (1957), el teórico francés Roland Barthes propone una visión semiótica del mito, según la cual éste se define básicamente como forma, en oposición a la tesis de Frye, y se incluye por tanto dentro de la semiología (Barthes 1997:201): "el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma" (1997:199). El papel de la historia en el desarrollo de los mitos es fundamental para Barthes y aproxima su teoría a la sociedad actual. Efectivamente, Jeremy Hawthorn considera el gran logro de Barthes el hecho de haber vinculado los mitos al mundo contemporáneo, de haber hecho consciente al público europeo de su papel en los fundamentos de la vida cotidiana occidental. (1998:147). Para Barthes los mitos no son eternos, sino que se originan siempre en un momento histórico, y, por tanto, surgen y desaparecen con los diferentes períodos de la historia (Barthes 1997:200). En consecuencia, el mito no procede de la naturaleza, sino que es algo motivado y nunca "natural", siendo su función precisamente la de deformar un concepto hasta "naturalizarlo" (Barthes 1997:218-222). Es lo que Barthes define como "el principio mismo del mito: él transforma la historia en naturaleza" (1997:222-223). Frente a una realidad que es siempre política, el mito constituye "un habla despolitizada" por cuanto que en él todo vestigio histórico, toda huella de su construcción se pierden (1997:238), aparentando una claridad y simplicidad sólo presentes en lo no humano, en lo natural:

El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación sino de la comprobación [...] Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, es otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas. (Barthes 1997:238-39).

[3] Entre las autoras que con su obra más han respaldado la revisión y construcción feminista de mitos se encuentra Mary Daly, cuya contribución ha sido particularmente importante en el ámbito del discurso cristiano. Daly, autora de varios controvertidos ensayos, en *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism* (1978) aboga por la inversión de los mitos patriarcales y su sustitución por versiones feministas. Para Maggie Humm, *Gyn/Ecology* constituye una obra clave en la crítica de mitos donde Daly pretende demostrar la capacidad de este género para descodificar la literatura y la cultura (Humm 1994:65). Daly combate los mitos patriarcales mostrando una cultura femenina alternativa opuesta a ellos, tarea que realiza indagando en las fuentes míticas de las mujeres y ofreciendo un matriarcado pre-histórico anterior al patriarcado, aunque sin evidencia histórica (1994:66). Su estrategia de sustituir e invertir los mitos masculinos, aunque muy criticadas por algunos sectores, enlaza con las posturas comentadas de Ostriker y Ugalde,

y con la creación feminista de mitos apuntada por Godard, aunque los conceptos y perspectivas empleados por cada una de ellas no presentan entre sí una equivalencia exacta.

[4] Nos referimos a su artículo "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca", donde se exponen y contrastan los rasgos poéticos más destacados de las cuatro autoras aludidas en el título, cuyas obras ejemplifican las tesis que Ugalde propone.

[5] También la crítica norteamericana Alicia Ostriker propone una tesis parecida cuando utiliza el concepto de "revisionist mythmaking" (creación revisionista de mitos) como una estrategia feminista que permite redefinir a las mujeres y su cultura (Ostriker 1986:316). En "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking", Ostriker recurre a la imagen de que las escritoras deben "robar" el lenguaje, tradicionalmente masculino y, por tanto, inapropiado para narrar las experiencias femeninas (1986:315), y se centra en la aportación de diversas poetas contemporáneas que en su obra transforman el significado de mitos y símbolos patriarcales hasta dotarlos de valores más positivos para la mujer (1986:316). La labor de estas autoras consiste, por tanto, en reconstruir unos mitos iniciales para construir sobre ellos otros nuevos en los que la mujer se sienta incluida (1986:316), una tarea en la que presentan unos rasgos y unas técnicas comunes que Ostriker examina. La definición que Ostriker ofrece de la creación revisionista de mitos deja claro el importante papel que esta crítica le atribuye no sólo en el marco del pensamiento feminista, sino también desde una perspectiva más amplia como motor del cambio cultural:

Whenever a poet employs a figure or store previously accepted and defined by a culture, the poet is using myth, and the potencial is always present that the use will be revisionist: that is, the figure or tale will be appropiated for altered ends, the old vessel filled with new wine, initially satisfying the thirst of me individual poet but ultímately making cultural change possible. (1986:317).

[6] Durante toda la década de 1980, las teorías feministas del posmodernismo plantearon una agenda política en la cual la prioridad principal fue desestabilizar, a través de prácticas de escritura subversivas, las relaciones normativas y totalizantes entre el significado y el significante, entre los sujetos humanos y sus identidades. Hacia finales de esa década, la distancia entre las teóricas feministas de la academia y las bases era más amplia que nunca. La mayoría de las activistas feministas no sólo veían como inaccesible la escritura teórica, sino que, además, muchas de las prácticas políticas celebradas por las académicas, como la imitación, la parodia o el pastiche, les parecían absurdas e irrelevantes. Por cierto, el "posmodernismo lúdico", término de Teresa Ebert (2000), parecía desmantelar la "política" y el "feminismo" en su totalidad. A finales de la década de 1980 y principios de la de 1990, un estimulante grupo de teóricas feministas, que incluía a Teresa Ebert, Norma Alarcón, Evelyn Brooks-Higgenbotham, Donna Haraway y Chandra Sandoval, intentó superar esta *impasse,* reescribiendo las teorías posmodernas, en términos accesibles y que permitieran al mismo tiempo el análisis de estructuras sociales de gran escala "totalidades" globales como el patriarcado, el racismo y el capitalismo. El "posmodernismo de la resistencia" que ha resultado de sus esfuerzos no va en detrimento de la desconstrucción, que considera a esta una intervención necesaria en la política cultural patriarcal, aunque insuficiente en sí misma para realizar el proyecto emancipatorio del feminismo. Las grandes tareas de la década de 1990 han sido la rearticulación de las ideas del posmodernismo lúdico en una teoría del lenguaje en la cual la significación sea producto de la lucha social, y la reflexión teórica sobre el posicionamiento altamente diferenciado de las "mujeres", especialmente en la medida en que ese posicionamiento informa prácticas sociales, como la división cada vez más especializada del trabajo en el capitalismo de las multinacionales, la formación racial y la formación de los estados coloniales y poscoloniales.

[7] Lujan Martínez en su artículo (1997) nos recuerda los versos de Ovidio, *Fastos* IV 345-346: "ipsa sedens plaustro porta est inuecta Capena: / sparguntur iunctae flore recente boues". ["Sentada

en su carro pasa por la puerta Capena: / una lluvia de flores frescas cae sobre la yunta de vacas"]. Para citar a continuación los de Ana Rossetti: "Alta flor tuya erguida en los oscuros parques; / oh, lacérame tú, vulnerada derríbame / con la boca repleta de tu húmeda seda"

[8] Toda cultura humana y toda la vida en sociedad forman parte del orden Simbólico y están, por lo tanto, dominadas por el falo, que se convierte en símbolo de autoridad y de imposición de lo masculino sobre lo femenino. La importancia adscrita a la figura del falo expone a Lacan a la seria acusación de falogocentrismo.

[9] Recordemos que en las *Cerialia,* celebradas, según se deduce de Ovidio *Amores* III 10.45, para conmemorar el regreso de Perséfone sobre la tierra, eran blancos los vestidos que llevan las mujeres romanas, como el propio Ovidio nos ha transmitido en sus *Fastos* IV 619-620: *alba decent Cererem; vestís Cerialibus albas/ sumite* ["El color blanco es apropiado para Ceres; poneos vestidos blancos para la fiestas Ceriales"].

GÉNERO Y ESPIRITUALIDAD

Isabel Gómez Acebo
Universidad Pontificia de Comillas

I. INTRODUCCIÓN

A lo largo de los siglos la espiritualidad de las distintas religiones fue instrumentada y dirigida por las elites sociales y religiosas de los lugares en los que cada credo se desarrollaba. Estas personas incluían una variedad de segmentos sociales como sacerdotes, ascetas, monjes, yoguis, hombres y mujeres piadosos, shamanes que eran los que podían dedicar tiempo y gozaban de aptitudes para profundizar en el mundo del espíritu.

Podemos encontrar dentro de todas las religiones unos caminos privilegiados para alcanzar grandes metas espirituales y que se pueden dividir en dos grandes grupos: aquellos que priman la retirada del mundo pues consideran que las realidades temporales impiden un desarrollo de su espíritu y los que intentan alcanzar esas metas dentro del diario vivir. Tanto unos como otros han sido los líderes que han marcado los caminos por los que debía de andar la espiritualidad.

Aunque en teoría varones y mujeres tienen la posibilidad de alcanzar las mismas cumbres una simple mirada nos basta para descubrir que los valores espirituales no son neutrales en lo que respecta al género. Las estructuras patriarcales y el marco androcéntrico han tenido demasiado que decir silenciando opciones de las minorías, que podían haber sido válidas, pero que, en la mayoría de los casos, fueron tachadas de irrelevantes o lo que es peor de heréticas. Entre estas opciones se encontraban con frecuencia las femeninas.

En lo que respecta a las mujeres los modelos masculinos de santidad centrados en la renuncia del cuerpo han resultado fatales. Consiguieron despertar un desprecio generalizado al nuestro, causante de grandes dosis de misoginia y sexismo. Un desprecio que acabaron abrazando las mismas mujeres y que les impidió ver la importancia del cuerpo en la espiritualidad y en la noción del mismo Dios.

No es novedad reconocer que la espiritualidad se ha visto desde un prisma dual y antagónico en el que la materia se enfrentaba con el espíritu. Las mujeres por sus capacidades reproductivas se identificaban con la primera y el varón con el segundo por lo que sus caminos espirituales nunca podían competir con los de sus compañeros. A nivel religioso lo sagrado acabó siendo masculino mientras que lo imperfecto y creado se hizo femenino.

Pero junto a estas nociones negativas aparecen otras que resultan contradictorias pues el mundo femenino en su faceta maternal, creativa, inteligente y compasiva adquiere una gran relevancia. Tan es así, que un acercamiento a este mundo emocional femenino es necesario para que los varones alcancen las metas espirituales que se han impuesto. Un ejemplo claro es toda la imaginería que utiliza la mística española y que

habla de las bodas entre Dios y el alma en donde ésta hace el papel de esposa mientras que en otros casos es Dios el que hace de madre. Esto nos indica que existen unos hitos en el inconsciente colectivo siempre presentes, a pesar de todos los esfuerzos por erradicarlos, en los que las mujeres tienen un papel especial.

Esta pequeña introducción nos lleva a declarar que las mujeres han luchado durante siglos en situaciones conflictivas y sorteando muchos obstáculos para seguir su camino espiritual. Cuanto mas alejados en el tiempo menos conocemos sus intuiciones espirituales pues los textos que nos han llegado representan las ideas de la elite ortodoxa. Incluso los textos hagiográficos sobre sus vidas están escritos por varones que encomian sus virtudes y manera de pensar en la medida que siguen las pautas vigentes.

El camino femenino no es ni mejor ni peor que otros. Hoy se ofrece a todos los que quieran probar sus fuentes con la ilusión de que encuentren sus aguas saludables. El propósito de estas líneas es conducirnos primero por los obstáculos y su fundamentación que han impedido que floreciera una vía propia para ofrecer al final las pistas de una espiritualidad que ha alcanzado la mayoría de edad recientemente y que nos llega con rostro de mujer.

II LOS OBSTÁCULOS

2.1. Ascetas e iluminados

Tradicionalmente los distintos credos han presentado a sus fieles dos caminos de santidad y de acercamiento a Dios que designamos con los vocablos de ascetismo e iluminismo. Aunque en teoría son dos vías distintas en muchos casos se unen pues a un periodo de ascetismo le puede seguir uno de iluminación. A los que se han adentrado por estas sendas les debemos en gran parte todas las consignas espirituales de aquí el interés por conocer la forma en que han influido en el mundo femenino.

2.2. El ascetismo

El ascetismo es una práctica que supone la renuncia de una serie de actos físicos como la abstinencia de comida, de bebida, de sueño, de relaciones sexuales, de la posesión de bienes...pues se considera que esa negación es beneficiosa para acercarse a Dios. Estas prácticas se pueden limitar en el tiempo a unos días o pueden realizarse durante toda la vida. Las personas que intentan seguir este camino pueden vivir en comunidad, ser mendigos o itinerantes o incluso apartarse radicalmente del mundo como los eremitas. Hinduistas, budistas y cristianos tiene en gran consideración estas prácticas mientras que otros, como parsis o protestantes las consideran irrelevantes.

No ha sido fácil para las mujeres seguir este camino especialmente en las culturas donde la maternidad las definía como personas. Sólo como vírgenes o tras haber parido varios hijos y haber entrado en años se las autorizaba a retirarse del mundo. Este retiro tenía que hacerse en reclusión y se les negaba la vida mendicante o itinerante en virtud de los obstáculos que ello suponía para nuestro sexo. Dado que todas las religiones no han seguido el mismo itinerario respecto a las mujeres las voy a tratar particularmente.

2.2.1 El budismo

En teoría en el budismo las mujeres se podían hacer monjas como los varones algo que en la práctica no era tan fácil. Buda ya mostró reluctancia a fundar conventos femeninos. Textos del *Manual de Disciplina* ponen en su boca las razones: sería el final del mundo familiar. Tuvo que ser una tía suya, Mahaprajapati, la que consiguió tras

numerosos ruegos que accediera a sus pretensiones. Una vez fundados estos conventos las monjas tenían que someterse a 8 reglas que las hacían totalmente dependientes de los de los varones. Quedan pocos textos sobre la espiritualidad de estas mujeres pues sólo contamos con referencias a las normas que se comprometían a seguir en su vida monástica y unos himnos, *Therigatha* o Canciones de las hermanas, en los que celebran su llegada a la iluminación (Paul, D.Y., 1985: 77-105). Posiblemente su dependencia del sector masculino sería castrante de una espiritualidad propia.

2.2.2 El hinduismo

En el hinduismo la renuncia que supone la vía ascética prepara el alma, *atman*, para la unión con el Alma Universal, *Brahman – Atman.* La disciplina que supone, el yoga, se presenta difícil para el varón joven que precisa estudiar y liderar una familia e imposible para las mujeres cuya misión es cuidar de sus maridos y engendrar hijos, a ser posible varones. Con el tiempo el esposo adquirió el rango de Dios para su mujer de tal manera que el mismo vocablo, *pati*, hace referencia a ambas categorías. Esta devoción llevada al extremo exigía que se inmolaran vivas, *sati,* en la pira levantada para su marido difunto (M.Daly, 1978: 117). Las *Leyes de Manu* y las grandes gestas femeninas del *Ramayana* impulsan a las mujeres a esta devoción esponsal.

Con este marco no nos puede extrañar que haya habido muy pocas mujeres que hayan abrazado un ascetismo monacal fuera de sus familias. Una de las excepciones es Satguru Swami Sri Jnananda Saravasti una mujer de nuestros días reconocida como guru dentro de un gran ascetismo.

2.2.3 El Islam

En el Islam no hay tanta tradición ascética. En su credo varones y mujeres son aconsejados para no incurrir en lujos y practicar el ayuno durante el Ramadán además de otras maneras de abstención en el camino hacia la Meca. Pero aparte de estos momentos puntuales no hay otros que impulsen la vida ascética. La única excepción se encuentra en la tradición sufí que florece entre los siglos VIII y XIII que considera la necesidad de una vida material limitada para llegar a las cumbres del espíritu. Entre sus seguidores tenemos a una mujer que alcanzó gran fama Rabi'ah al – Adawiyyah (801 d. C.) (M.Smith,1996).

2.2.4 El Judaísmo

Lo mismo podemos decir del judaísmo más interesado en impulsar una vida matrimonial que otras alternativas. Filón menciona una comunidad ascética en el siglo I llamada los Terapeutas en los que había grupos de mujeres junto a los varones pero no conocemos mucho más sobre sus vidas.

2.2.5 El Cristianismo

En los comienzos del cristianismo florecieron los eremitas del desierto que luego se juntaron en comunidades. Las abadesas de algunos de estos conventos se convirtieron en auténticas guías espirituales con una influencia que abarcaba a las comunidades masculinas. Desgraciadamente muchas de estas mujeres creyeron que la verdadera santidad para su sexo era asemejarse lo más posible a un varón. Por eso nos encontramos con frases para nosotros sorprendentes. Son ya famosas las palabras de una madre del desierto, Amma Sarra, que en el siglo IV dijo para expresar su autoridad sobre un grupo de eremitas varones: "Soy un varón, *ego eimi aner*, y vosotros sois mujeres".

La idea que preside la frase es que las mujeres pueden alcanzar las mismas cimas

de espiritualidad que los varones en la medida de que sean capaces de prescindir del todo de sus condicionamientos biológicos que tienen que ver con la reproducción. El cuerpo incapaz de concebir se convertía en el símbolo de una humanidad regenerada que recupera la condición previa al pecado de nuestros primeros padres. Nada nuevo podían aportar estas mujeres a la espiritualidad de los varones ya que era ésta la que intentaban alcanzar.

Las órdenes religiosas femeninas continuaron floreciendo a lo largo de los siglos. Ya no estaban mediatizadas por este deseo de ser varones y son gracias a los escritos de estas mujeres que nos podemos asomar a una espiritualidad femenina propia. Curiosamente salvo los grupos radicales como los Shakers, el protestantismo, no ha cultivado una línea ascética ni para pastores ni para laicos.

2.3 El mundo de la iluminación

El conocimiento de los textos sagrados ha sido una vía reconocida por todas las religiones como vehículo perfecto para alcanzar las grandes metas del espíritu. Aquellos que poseían esos conocimientos tenían una posibilidad doble pues a la par de conseguir la propia santidad se podían convertir en maestros espirituales de sus compañeros de camino.

No es casualidad que la mayoría de los credos haya vedado sus libros sagrados a las mujeres. La Biblia en el cristianismo, la Torah en el judaísmo, el Corán en el mundo musulmán, los Vedas en el hinduismo y los textos de Confucio en las religiones chinas. Los pretextos eran dispares pero parece que muchos se basaban en el intento inútil de alimentar nuestras mentes con conocimientos para los que no estamos preparadas. Esa traba impuesta no era inocente pues apartadas de la cultura era fácil afirmar que nuestra incapacidad, además de teórica, era manifiesta. La ignorancia para los que gobiernan tiene un valor añadido y es que al subordinado la falta de conocimientos le impide salir al paso de la lectura de unos textos sagrados que proclaman la necesidad de su subordinación (Gómez Acebo, 2003). Esta ignorancia generalizada se corrige en los tiempos modernos pero tampoco todos los credos han seguido un camino uniforme de aquí mi interés de tratarlos de nuevo por separado

2.3.1 El Hinduismo

En la vida de los bramanes el conocimiento de los Vedas (1500 – 500 a.C.)[1] era prioritario para obtener la salvación que consistía en romper la cadena de las encarnaciones, el *samsara.* La enseñanza se llevaba a cabo en el hogar de los maestros que daban alojamiento a sus alumnos lo que ya suponía un problema difícilmente resoluble para las mujeres. Esta disparidad fue creando un abismo entre los conocimientos femeninos y masculinos que sirvió a su vez para declarar a las mujeres incapaces mentalmente de alcanzar estas metas de iluminación.

Pero siempre han existido excepciones. Algunas mujeres aparecen en los Upanishads pronunciando discursos iluminadores como Maitreyi y Gargi. La lista de mujeres santas es muy larga y sus devotos numerosos. Curiosamente la mayoría de sus relatos se caracteriza por enfrentarse al ordenamiento social que prescribía su casamiento algo parecido a lo que sucedió entre mujeres cristianas. Al escoger un camino de iniciación espiritual consiguieron lo que perseguían que era la unión mística con Dios.

En la India moderna los temas femeninos cedieron ante los esfuerzos por lograr

la independencia del país. Con todo para movilizar a las mujeres líderes se echó mano de las leyendas y símbolos hindúes. En Bengala una de estas mujeres recordó la batalla de las diosas *devis* contra los demonios, asuras para recordarles que ellas encarnaban el principio de la energía femenina, *shaktis* y que debían obrar en consecuencia. Hoy mientras los varones se han occidentalizado y abandonado sus credos originarios son las mujeres las que siguen conservando sus creencias.

2.3.2 El Budismo

El budismo himalayo del Tibet ha tenido y tiene muchos conventos femeninos en los que alguno alberga a 1000 monjas. Pero su educación es muy deficitaria pues las famosas universidades tibetanas les están vedadas en razón de su sexo. Donde las mujeres budistas alcanzaron importancia intelectual fue en Nepal de donde tenemos textos de meditación y canciones que demuestran su profundidad espiritual.

En general y en la medida que nos acercamos a nuestros días nos encontramos con un esfuerzo generalizado del budismo para mejorar los niveles educativos de sus mujeres. El empuje definitivo ha venido de la mano de los occidentales convertidos que se han enfrentado con los viejos modos sexistas. A partir de 1980 el número de mujeres que se han incorporado a conventos es numeroso lo que ha permitido que aparezcan algunas como maestras Zen. Éstas organizan cursos de meditación y retiros bajo su dirección. Algunas mantienen las líneas generales del budismo pero otras cuestionan los viejos mitos mientras que exploran nuevas realidades (S.Boucher, 1993).

2.3.3 El judaísmo

El judaísmo se considera una de las religiones más patriarcales pues sus mujeres están excluidas de los momentos centrales de su religión y Yahveh se simboliza en masculino. Pero los descubrimientos que se han llevado a cabo en este siglo nos han permitido ver que las mujeres contribuyeron a la formación del judaísmo con más intensidad de lo imaginado hasta ahora (Bernadette Brooten J., 1986: 22-30, y 1982). Fueron aceptadas como líderes carismáticos, consiguieron puestos importantes en las sinagogas de algunas ciudades y compusieron parte de los cantos e himnos que se utilizaban en el culto.

Aunque el mundo de la Torah y del Talmud les fue vedado tenemos la excepción de una mujer exegeta en el siglo I. Se llamaba Beruria, hija y esposa de rabino, a la que los más renombrados escolares venían a consultar tal era su fama. También tenemos constancia de la existencia de mujeres que en la E. Media predicaron en la sinagoga a otras mujeres y que escribieron textos espirituales pero éstos no se han conservado por su autoría femenina.

Los tiempos modernos, como en otras religiones, han abierto grandes posibilidades para el estudio y la participación en el culto a las mujeres judías. Un protagonismo muy desigual entre las sectas reformistas y las ortodoxas ya que las primeras les han dado acceso al rabinato con las consabidas posibilidades de predicar, enseñar y aconsejar. Desde 1970 contamos con comentarios numerosos a la Biblia, libros de oraciones (Grossman, y Haut, (ed), 1992) rituales y formulaciones teológicas que están entrando a formar parte del pensamiento judío religioso.

2.3.4 El Catolicismo

He dejado para el final de este recorrido el mundo cristiano con el que estamos más familiarizados y cuyas claves prácticamente conocemos todos. A pesar de los

intentos igualatorios de su fundador, Jesús de Nazaret, pronto los Padres de la Iglesia escribieron famosas diatribas contra las mujeres que demuestran la poca estima que tenían a nuestro sexo. Una visión despreciativa que, como en casi todo el Mediterráneo, iba acompañada de una serie de limitaciones que virtualmente reducían a las mujeres al hogar con todas las consecuencias que para la educación conllevaba.

Su participación en el culto estaba prohibida ya que no podían hablar en público "Las mujeres cállense en las asambleas; que no les está permitido tomar la palabra" 1 Cor 14,34. Incluso el protagonismo femenino por antonomasia en el catolicismo que es María de Nazaret se presenta como mujer silenciosa a pesar de que pronuncia más palabras que muchos apóstoles en el NT. Palabras auténticamente revolucionarias que no se corresponden con ese modelo que preconizaba su entorno (Gómez Acebo, 1999).

Desde los primeros tiempos de la Iglesia podemos distinguir varios tipos de mujeres que se distinguieron por su liderazgo espiritual. El primero es el de las que predicaron en las primeras décadas y que Pablo menciona en sus cartas y Lucas en los Hechos de los Apóstoles. Mujeres que desafiaron viajes peligrosos con tal de expandir la palabra de Cristo.

Tras ellas las Madres del desierto que participaron de un movimiento cenobítico que fue bastante igualitario y que les permitió un conocimiento profundo de las Escrituras Sagradas. Su vida ascética más su bagaje cultural les permitió desempeñar un auténtico liderazgo espiritual en el siglo IV sobre varones y mujeres. Conocemos muchos de sus nombres, Macrina, Melania, Paula... pero desgraciadamente no se han conservado sus escritos (Muñoz, 1998: 21-77).

Otro grupo de mujeres cristianas que impresiona por la fuerza de su liderazgo lo componen las mártires. A mediados del siglo II nació un nuevo género literario que son los escritos sobre los mártires que nos han dado la posibilidad de conocer sus reflexiones y posturas. En la persecución de los mártires de Lyon bajo Marco Aurelio en los años 177- 178 d. C. aparece Blandina, una mujer de cuerpo frágil que se convierte en la auténtica líder de sus compañeros a los que conforta ante la muerte inminente. Junto a ella, Perpetua, Felicidad, Cuartilosia y tantas otras que reflejan las actas y que actúan como maestras, líderes espirituales y ejemplos para todos los fieles (Torres, 2005: 171- 209).

Por último, creo que debemos mencionar a las diaconisas que ejercieron variedad de servicios y ministerios dentro de la Iglesia: predicación, enseñanza, profecía, caridad, culto... Un ministerio que desaparece en Occidente con la reforma gregoriana en el siglo XI y que en Oriente perdura hasta el XIV.

En la Edad Media se produce un fuerte movimiento de liderazgo espiritual femenino en muchos sectores tanto ortodoxos como cismáticos. En el siglo XII las seguidoras de Pedro Valdés, conocidas como valdenses, son condenadas por predicar por los pueblos. Las del movimiento cátaro del mismo periodo van más allá pues confieren el bautismo y confortan a los moribundos con los últimos ritos. La predicación ambulante de ambos grupos se puede considerar como precursora del movimiento mendicante posterior. De esta misma época son dos mujeres Rosa de Viterbo y Umiltá de Faenza que predicaron en público siendo consideradas por todos como profetas.

En el siglo XIV y en el movimiento de las beguinas ya nos encontramos

con mujeres escritoras que tuvieron gran influencia en su tiempo. Este es el caso de Marquerite de Porete con su *Espejo de almas sencillas* o de Beatriz de Nazaret con su tratado *De Divina Charitate* que es uno de los ensayos más antiguos sobre la ascensión de las almas hacia la unión.

En general a partir de este momento las mujeres que entraban en el convento o las que pertenecían a las clases acomodadas eran las únicas que tenían alguna posibilidad de acceder a una educación religiosa con un cierto nivel. Tendríamos que referirnos a una historia de la Iglesia para recoger todos los escritos espirituales de las mujeres de la E. Media hasta nuestros días (Beverly Mayne Kienzle y Pamela J. Walker (ed) 1998).

Pero aunque se incrementa el número también crece el peso de la sospecha. Un manual de 1486 el *Malleus Maleficarum*, el martillo de las brujas, ya indicaba en su título la tendencia a considerar brujas a las mujeres. Especialmente en Inglaterra, Alemania y en algunas partes de Estados Unidos murieron en la hoguera condenadas por brujas muchas más mujeres que varones (Brian Levack, 1995). Pero esto nos hace entrar en el protestantismo pues fueron algunos de sus credos los que más brujas condenaron.

2.3.5 El protestantismo

El protestantismo no cambió la condición de la mujer a la que consideraba solamente en su función de madre. Como decía Lutero si mueren al parir no importa pues para ello fueron creadas. Su lugar era el hogar donde debían estar como los cuadros pegadas a la pared que es otra frase del reformador.

Pero dentro de esta confesión nacieron una serie de movimientos marginales donde las mujeres tuvieron un gran protagonismo religioso y espiritual que sirvió de ejemplo para todas las generaciones posteriores.

Una de las primeras mujeres innovadoras, Ann Lee, nace en la secta de los "Shakers" (cuya traducción es los que hacen temblar) que es una rama de los cuáqueros. Se traslada a los Estados Unidos en 1775 donde funda la *Millenial Church* que considera que el milenio ya ha llegado pues Cristo se ha manifestado en la mujer que era lo que faltaba. Saca unas consecuencias vitales para nuestro tema pues desde estas premisas considera que cuando lo masculino se ha ido que es Jesús el gobierno pasa a la mujer. A Ann Lee le correspondía liderar a todos sus hijos espirituales. A partir de aquí hace un desarrollo feminista del poder espiritual de la mujer que no morirá.

Es curioso el caso de otra mujer Mary Baker muerta en Boston el año 1910. Funda *Christian Science* que es una Iglesia que nace con la intención de expandir un nuevo mensaje cristiano por todo el mundo y que cuenta con un numeroso grupo de científicos en sus filas. El núcleo fundamental de la obra que dirige es la curación por la fe (J.Bosch, 2000: 132-146).

Al protestantismo le debemos también la explosión inicial del movimiento feminista que contagió al mundo religioso aunque con un cierto retraso. Fue la Segunda Guerra Mundial la que promovió el trabajo de las mujeres cuando los hombres marcharon a la guerra. Un momento que coincide con la ordenación de pastoras en algunas de sus confesiones y con el acceso a las cátedras de teología de las universidades públicas. El número de mujeres estudiando y liderando la espiritualidad de sus comunidades ha ido desde entonces en aumento. Una actitud que también con cierto retraso ha empezado a darse en el catolicismo y en las otras religiones sobre todo dentro del mundo occidental. Esto es lo que nos lleva a preguntarnos lo que han aportado las

mujeres a la espiritualidad en el pasado y lo que aportan hoy a la imagen de Dios.

III. LAS PROPUESTAS DE LAS MUJERES

Creo que ha quedado ampliamente demostrado que no es fácil descubrir los aportes que las mujeres han hecho a la espiritualidad de los credos en los que se han formado. Sin cultura y sin liderazgo espiritual muchas referencias se han perdido y otras se han modificado para hacerlas conformarse con un patrón de pensamiento establecido. En la medida que avanzan los siglos también crecen los textos de mujeres y estos obstáculos se van corrigiendo.[2]

Una primera observación obligada es dejar claro que las mujeres se han educado religiosamente en un mundo cultural hecho por varones con lo que han tenido que utilizar sus claves para expresar su pensamiento. A esto hay que añadir la fuerza de todos los grandes santos del pasado, en su mayoría varones, que han influido en sus personas. La construcción de visiones alternativas tardan mucho tiempo en cuajar y nosotras estamos al comienzo de un camino nuevo.

Posiblemente fueron las mujeres que vivieron en los márgenes, como los ejemplos protestantes a los que he aludido, las más innovadoras. Si quedan pocos rastros de las ortodoxas no podemos esperar mucha información sobre las que se salieron del sistema.

Son los últimos siglos y sobre todo las últimas décadas, los que, por la cantidad de documentación que nos aportan, nos permiten descubrir algunas ideas generales coincidentes. Estas giran en torno a una serie de parámetros que empiezan por delimitar la imagen del Dios en el que creen y que no tiene las cualidades con que se le ha adornado a lo largo de los siglos. Junto a la imagen también aparecen nuevos modos, formas, mediaciones y ritos que se utilizan para relacionarse con ese Dios

3.1 Un Dios que se parece a nosotras

Decía Platón en el Timeo que "descubrir al Hacedor y padre de este mundo es una ardua tarea y cuando lo habéis encontrado es imposible hablar de él ante el pueblo". Pero si siempre es difícil mucho más cuando se trata de hacerlo en femenino. Los credos politeístas han tenido siempre en sus panteones una serie de diosas que reflejaban la forma y manera de ser de las mujeres. Estas diosas eran especialmente veneradas como protectoras, una protección en la que entraba con fuerza todo el mundo de la fertilidad y de la maternidad.

Pero junto a la protección, muchas veces, aparecen sus personas en el origen de la maldad como es el caso de Kali en el hinduismo. Pues hay una tendencia en todas las civilizaciones a colocar el origen, la causa y el desarrollo del mal en las mujeres lo que también se refleja en los diversos panteones.

En el monoteísmo hubo que buscar otros caminos. Las musulmanas y las judías acuden a las tumbas de sus santas mujeres que cumplen la misma función que las diosas en otros credos. Algo semejante pasa en el catolicismo donde se venera a la santa por excelencia que es María de Nazaret.

Pero paralelamente a los atributos con que se embellece a un Dios varón nos empezamos a encontrar con que las mujeres de los credos del libro (cristianismo, judaísmo e islamismo) añaden otros cualidades o incluso ponen en duda las tradicionales. Un fenómeno que se lleva a cabo sobre todo en occidente. En el AT ya había aparecido

Yahveh luciendo algún atributo materno (Cfr. Gómez Acebo, 2004) y en la E. Media es el propio Cristo el que se reviste de madre para consolar a sus fieles (Bynum Walker, 1982).

No es lo mismo hablar de Dios en femenino que en masculino pues nuestro inconsciente colectivo ha dividido las cualidades del ser humano en dos grupos que se corresponden con nuestros dos sexos. Así podemos decir que los varones están más próximos a la exigencia, a la ley, al juicio, a la vida pública, al mundo exterior. En cambio, las figuras femeninas nos acercan al campo privado, a los recintos cerrados, al cobijo, a la noche, a la ternura y al resguardo. Frente al sol prima la luz lunar y frente al cielo y la trascendencia, la tierra y la inmanencia.

En el campo cristiano el propio Santo Tomás decía que se utilizaban varios tipos de lenguaje para hablar de Dios. El metafórico que incluía cuerpos concretos como roca, montaña, fuente – en otros credos serían: vaca, árboles, lechuzas - y el relacional que hablaba de su contacto con las criaturas. Dentro de este mundo relacional maternidad y paternidad se llevan la palma pues apuntan a los orígenes de la vida, uno de los referentes de sentido más importantes de las religiones.

Los seres humanos cuando hablan de Dios se están haciendo eco del mundo en el que viven. Así las culturas agrícolas veneran al dios de la fertilidad mientras que las guerreras se relacionan con un general que les facilita la victoria. No nos puede extrañar, que en el momento de la revolución femenina, nuestro mundo tímidamente empiece a definir a Dios con los atributos de una mujer.

3.1.1La Gran Madre

Una de las primeras intuiciones de los hombres sobre Dios era considerarla como la Gran Madre de cuyo seno nace todo lo creado y que hermanaba a las criaturas. Dicen los psicólogos que los hombres tenemos conciencia de los 9 meses que hemos pasado en el seno materno y que en nuestro inconsciente guardamos un grato recuerdo. Recordamos el calor, el cobijo y la falta de sufrimiento de tal manera que en nuestro momentos de dolor soñamos con volver a ese lugar de origen.

El seno de Dios y el ataúd se acaban igualando de tal manera que muchos hombres religiosos comprenden la muerte como la vuelta al lugar de donde provienen. El Paraíso final es entonces una réplica del origen pero con una conciencia más plena y la sensación añadida de haberlo ganado. En muchas culturas los muertos se entierran en postura fetal pues se espera que se produzca un renacimiento (Mircea Eliade, 1981: 352).

Si Dios es la madre de todo, las criaturas somos hermanas. Con el atractivo añadido de que el hijo primogénito, que es el ser humano, debe proteger al resto de sus hermanos menores lo que incluye la preocupación por una naturaleza cada vez más polucionada. Esta visión de Dios viene acompañada por una serie de estudios que se conocen como Teología Ecofeminista (R.M.Radford Ruether 1992).

Hablar de esta manera, de la Gran Madre, conlleva también una serie de cambios en algunas de las maneras de describir a Dios.

3.1.2 La inmanencia

El horror a la materia, como contrapuesta al espíritu, de la mayoría de las confesiones religiosas es el culpable de que los dioses se hayan alejado de los humanos. Un alejamiento que ha obligado a buscar mediaciones interpuestas que acorten las

distancias pues con frecuencia hablan de su lugar de habitación a cien años luz de la tierra. Los dioses son trascendentes frente a la inmanencia del mundo creado.

Un Dios femenino y materno no se puede ver alejado sino todo lo contrario. Su persona se aloja en lo más profundo del universo al que inspira desde ese lugar central. Una filósofa francesa lo llama el Trascendental Sensible[3] pues al fin y al cabo sólo podemos contemplar a Dios en el mundo secular que se hace por ello sagrado. Con la ventaja añadida de que ese Dios no impulsa el deseo en las personas de abandonar este mundo sino todo lo contrario. Eso es lo que Albert Camus achacaba a muchas personas. "Si hay un pecado contra la vida, no es tanto quizá desesperar de ella, como el esperar otra vida y sustraerse a la implacable grandeza de ésta".[4]

El camino espiritual que conduce a Dios no supone ascender los escalones de una pirámide sino todo lo contrario. Hay que bajar para sumergirse en ese Dios de las profundidades. Los detractores de la teología feminista consideran que se ha dado un paso atrás volviendo a concepciones de Dios más impersonales pues no aciertan a ver más allá del útero sin pensar que éstos no existen descabezados. También consideran que esta reflexión es panteísta pues identifica a Dios con el mundo lo que no es cierto. Dios se aloja en el mundo al que impulsa pero es también algo más que el mundo, un algo que nosotros desconocemos. Incluso se puede ver que su trascendencia está en la profundidad terrenal en la que se aloja y a la que nosotros nuca podemos llegar..

3.3.3Un Dios que sufre

Los dioses alejados del mundo no sufren con la suerte de lo creado una impasibilidad que la filosofía griega consideraba era obligatoria para su perfección. Instalados en su Olimpo les resultaban indiferentes las penalidades de los seres humanos en el mundo. Pero un Dios que se parece a nosotras y que es madre no puede ver con indiferencia el curso de la historia. Sólo el que ama sabe lo mal que lo pasan las personas cuando ven el sufrimiento de sus seres queridos.

Las mujeres hemos adoptado esta teoría que nació a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Fueron los rabinos judíos y el teólogo cristiana Moltmann los primeros en elaborar la idea de que Dios sufrió con la cruz de Jesús y con el holocausto del pueblo israelita.[5] Sinceramente creo que es en la capacidad de sufrir donde se puede medir la capacidad de amar. Si Dios es incapaz de sufrir es más pobre en sus sentimientos que los seres humanos que sabemos las dos cosas: sufrir y amar.

Ver a Dios sufriendo por los suyos invita a combatir todos los focos de actividad que dañan a los seres humanos. Cuando el dolor no se puede evitar esta visión invita a aceptar el misterio desde una resignación activa junto a un Dios, que no tiene poder para suprimirlo, pero que tiene capacidad infinita de compasión para acompañarlo.

3.1.4 Un Dios débil

No me parece que las mujeres jamás hubiéramos hablado de un Dios Todopoderoso que es una intuición que le corresponde al Dios supremo de todos los panteones. Quizás porque casi nunca hemos conseguido el poder no hemos puesto en esa cualidad nuestras esperanzas. Ya decía Freud que el beneficio de la religión era inmolar al hombre proponiendo contra la angustia una omnipotencia. A mi modo de ver esto no resuelve el problema sino que lo agrava. Pues ¿cómo es posible que si Dios puede acabar con el sufrimiento no lo haga?

Especialmente debe de ser propenso el cristianismo a esta renuncia a categorías

poderosas ya que su fundador nació en una familia galilea modesta y murió en la cruz que era la pena de muerte más deshonrosa que practicaba el Imperio Romano dentro de sus fronteras. Es precisamente esta auto humillación de Dios la que le permite entrar en diálogo con los seres humanos ya que ha tenido que bajar mil escalones para ponerse a su altura.

Que las mujeres preconicemos un Dios débil que camina a nuestro lado no quiere decir que no creamos llegado el momento de participar en plano de igualdad con los varones para regir los destinos del mundo. No se trata de buscar el poder por el poder sino de colocar nuestros valores humanos al servicio de la comunidad lo que creemos irá en beneficio de todos.

Pero hay que reconocer que el acceso al poder en el mundo religioso no está resultando fácil en ninguna confesión religiosa. Dentro de las religiones orientales es el budismo el que ha facilitado el camino para las mujeres y de hecho se encuentran entre sus filas bastantes maestras tanto en el Chan chino como en el Zen japonés.. En el hinduismo los oficiantes siguen siendo varones pero curiosamente mientras los indios se dedican a la informática son ellas las que defienden los viejos usos discriminatorios contra los usos occidentales. Por ello, continúan vistiendo saris y estudiando los grandes valores de su pueblo. Cuando ya no haya varones interesados en oficiar los ritos hindúes serán ellas las que den un paso al frente

Lo que va a pasar en el mundo chino es una incógnita. La religión no tiene mucho atractivo para las mujeres pues durante los años de Mao se la culpó del matrimonio de niñas y de los pies vendados. La consideración femenina tampoco ha subido pues la doctrina del hijo único está desnivelando la balanza entre los sexos. Los dioses "que valen la pena" siguen siendo masculinos.

Entre las religiones del libro hay muchas diferencias. Es impensable a la corta en el islamismo que las mujeres puedan convertirse en líderes religiosos. Algo parecido pasa con el mundo ortodoxo que hace muchas declaraciones como la celebrada en Rodas en 1988 para dialogar sobre el papel de las mujeres en su iglesia. En ella, se declararon contrarias al cristianismo las discriminaciones por razón del sexo, hijas del pecado humano y contrarias a la verdadera naturaleza de la Iglesia de Cristo. También se pidió la restauración del diaconado femenino pero de las palabras no se ha pasado a los hechos. Lo mismo se puede decir del catolicismo que no ha dado ni un paso para introducir a las mujeres en el gobierno de la Iglesia.

Son las confesiones protestantes las que más han contribuido a nivel religioso a facilitar a las mujeres el accesos a cátedras y luego a la condición de pastoras. No nos puede por ello extrañar que la mayoría de las mujeres que están al frente de estas nuevas ideas sobre Dios pertenezcan a estos credos.

3.2 Un lenguaje que lo suscriba

Las mujeres son conscientes de que no bastan las reflexiones filosóficas para cambiar una sociedad pues hay que dar más pasos que la hagan visible. Para Saussure la comunidad construye un código de signos que permiten la comunicación entre sus miembros y que es el lenguaje pero su cometido va más allá pues al mismo tiempo que nombra también planifica la realidad. Hoy sabemos que la composición del lenguaje ha sido otro de los triunfos que han caído en manos de los varones (Spender, 1990). Por ello, presenta como ideal todo el sistema de valores masculino mientras que tiende

a ridiculizar el femenino.

En la revista *Catholic Citizen,* se recogen las experiencias de dos mujeres que se pasearon por Roma con una insignia en la solapa en la que se leía: Dios no es varón (2000 – 2 pp. 13 y 14). Las personas con las que se cruzaron sonreían pues, la verdad es que a pesar de todas las afirmaciones que sostienen que el Dios cristiano no tiene sexo la cristiandad lo ha convertido en un varón sin prácticamente darse cuenta. Pienso que en otros credos monoteístas habría la misma reacción pues lo que empezó siendo analogía se convirtió al cabo del tiempo en literalidad.

De todo esto se infiere que la lengua contribuye a perpetuar un sistema, que contribuye a afianzar la desigualdad porque influye a su vez en la comunidad que lo ha creado (Gómez Acebo, 2000). Si es necesario un cambio de lenguajes dentro de la sociedad civil mucho más en los credos monoteístas donde la figura de Dios siempre se ha expresado en masculino, una imagen que refrenda sus valores. En los Estados Unidos, una sociedad pionera de estas causas ya no es extraño asistir a celebraciones religiosas donde Dios es referido unas veces en masculino y otras en femenino en ritos cristianos y judíos.

El nuevo lenguaje religioso tiene que recuperar el amor a la materia ya que Dios la habita. Con esto borramos del lenguaje las categorías contrapuestas de profano y sagrado que tanta dificultad han causado para gozar de la vida.

3.3.Un rito que lo impulse

Posiblemente como reacción a la consideración negativa que la sociedad ha hecho de las mujeres al considerarlas mas cuerpos que los varones éstas quieren celebrar a un Dios en femenino utilizando el cuerpo en sus ritos. La idea que prima es poner la materia al servicio de la espiritualidad pues no son dos nociones contrapuestas sino las dos caras de la misma moneda (Navarro Puerto, 1996). Una entidad a la que abrimos las puertas de los sentidos de par en par para que fluyan los sentimientos y poder saborear a Dios, oír a Dios, sentir a Dios, ver a Dios y gozar con Dios. En la vida espiritual han tenido mejor prensa la vista y el oído con lo que tenemos que recuperar olor, sabor y tacto. Son los sentidos que conectan con la primera fase de la vida y que nos llevan directamente a la madre. Y como colofón de muchos ritos la comida pues supone la nutrición necesaria para que no muera la vida que tiene que ser compartida. Una comida en las que siempre han tenido protagonismo las mujeres y cuyas recetas circulan sin trabas.

Dice una psicóloga que la psique de las mujeres “nos empuja a relacionarnos, a juntarnos, a colocarnos en el centro, a tender nuestras manos, a dejarnos llevar por determinados sentimientos, cosas y personas, antes que dedicarnos a pensar o teorizar” (A.Belford Ulanov, 1971: 155). De aquí que las liturgias femeninas den mucha importancia a las posturas. La colocación de las manos unidas en señal de fraternidad, abiertas en demanda de bienes o bendiciones, alzadas alabando a Dios. Coros y danzas también ha sido cosas de mujeres por eso hay que dejar los pies libres de ataduras para bailar al ritmo que Dios marca. Las mujeres rezan en círculo pues de esa manera no se marcan las jerarquías. Se hacen gestos de sanación, besos de fraternidad, ofertas de paz en cuanto bienestar profundo, abrazos de reconciliación. Todo esto acompañado de elementos que susciten la atracción de los sentidos: música, flores, perfume…Los ritos femeninos tienen recelo ante la noción de sacrificio que sólo se comprende en la medida

que sirva para el avance del otro y no como una simple negación de si mismo.

Ni que decir tiene que se van formando liturgias que quieren festejar los momentos claves de la vida de las mujeres. Nace una espiritualidad de la adolescencia, del embarazo, del nacimiento de los hijos, del acceso a un puesto de trabajo, de la menopausia, de la viudedad, de los cumpleaños sonados. Se trata de llevar toda la vida al culto para celebrar junto a Dios sus momentos significativos.

No priman los espacios sagrados pues todo espacio lo es. Las liturgias femeninas buscan el aire libre y traer los elementos del cosmos a la memoria. A Dios se le invoca como Fuente de agua eterna, como Rocío de la mañana, como Fuego ardiente, como Brisa fresca, como Tierra fecunda… Es el Dios de la vida del que hablan los místicos capaces de ver a Dios en todas partes (gómez Acebo, 1999).

3.3 La recuperación de la diosa

Dentro de estos movimientos ha habido un grupo de mujeres que se ha dedicado a estudiar el mundo de las diosas tanto las que siguen vigentes como las que cedieron en la antigüedad su protagonismo a los dioses varones. Su estudio también ha cogido un nombre específico pues se llama Thealogy, ciencia de la Diosa, frente a Theology, ciencia sobre Dios que es el título tradicional.

A este grupo le debemos el descubrimiento de figuras muy ignoradas de los panteones antiguos y que no sólo se relacionaban con el cobijo y la ternura sino que también aparecían como las inventoras de la escritura o las gobernantes de las ciudades. Las oraciones en su honor y diversos himnos también han contribuido a la espiritualidad de varones y mujeres respecto a la divinidad en femenino.[6]

IV. A MODO DE CONCLUSIÓN

La andadura femenina por estos campos no lleva mucho tiempo. Es cierto que siempre han existido mujeres orantes y pensantes que han intentado aportar nuevas categorías a las tradicionales nacidas en el seno de los varones. La desaparición de sus escritos o de su pensamiento sólo nos han permitido acceder a un porcentaje muy pequeño de mujeres lo que nos impide sacar conclusiones generalizadas. Además las mujeres educadas en las mismas claves que los varones acaba interiorizando la masculinidad divina con lo que se anulan todas las intuiciones específicas que puede hacer nuestro sexo a la divinidad. Ha sido sólo gracias a la eclosión del pensamiento femenino religioso a partir de mediados del siglo pasado que nos encontramos con el suficiente material que nos permita hablar de Dios desde otras categorías.

No debemos engañarnos pues las trabas siguen existiendo. Ortodoxos y progresistas están de acuerdo en promover imágenes femeninas para Dios en la medida que refuerzan los viejos patrones de comportamiento femenino. Hay recelo para utilizar vocablos e imágenes que se salen de los canales de la tradición. Y hay recelo para hablar de un Dios inmanente pues la materia sigue siendo para muchos la cárcel del alma.

Las confesiones protestantes que han ordenado a pastoras tienden a darles los peores puestos y la Iglesia Católica reprime y silencia a las mujeres que cuestionan la negatividad de la ordenación femenina. No hay ningún empeño que las mujeres accedan al mundo del conocimiento que les da poder y potestad para rebatir el pensamiento tradicional. Dice el Diccionario de la Lengua que el miedo “es un recelo o aprensión que uno tiene de que le suceda una cosa contraria a lo que desea”. No hay deseo de

que las mujeres se erijan en autoridades religiosas pues se temen sus consecuencias ¿Pérdida de poder para los varones?¿Nuevas categorías de pensamiento que ponen en entredicho las antiguas?¿Nuevos roles sociales que afectan a la familia?¿Temor a lo diferente? Posiblemente una mezcla de todo ello que es la causante de que las trabas sigan vivas y coleando.

Será el tiempo el que depure y determine el protagonismo femenino y las partes de estas ofertas que son válidas y que se utilizarán en el futuro. De cualquier manera creo que el empeño ha sido importante y va en beneficio de Dios y de las mujeres. El primero porque enriquece sus valores con los que el inconsciente colectivo coloca en las mujeres y nosotras porque la posibilidad de adorar a un Dios que se nos parece facilita la complicidad y nos sube la autoestima algo del lo que muchas mujeres estamos necesitadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSCH, J., "Mujeres y religiosidad marginal", pp. 132-146 en Isabel Gómez – Acebo, *Mujeres y ¿sectas? Ayer y Hoy,* Desclée, Bilbao, 2000.
BOUCHER, S., *Turning the Wheel: American Women Creating the New Buddhism*, Beacon Press Boston, Cambridge, 1993.
BROOTEN J. B., "Jewish Women's History in the Roman Period: a Task for Christian Theology" HTR 79 (1986) 22-30; *Women Leaders in the Ancient Synagogue: Inscriptional Evidence and Background Issues,* Scholars Press, Atlanta, 1982.
DALY, M., *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism,* Boston, 1978.
GÓMEZ ACEBO, , I., *Dios también es madre,* San Pablo, Madrid, 1994.
GÓMEZ ACEBO, I. (ed.), *María, mujer mediterránea*, Desclée, Bilbao, 1999.
GÓMEZ ACEBO, I., *Del cosmos a Dios. Orar con los elementos,* Desclée, Bilbao, 1999.
GÓMEZ ACEBO, I., "Lenguaje y feminismo", *Sal Terrae,* diciembre de 2000
GÓMEZ ACEBO, I., *Denominadores comunes sobre la mujer en las grandes religiones*, en el Congreso Género y religión que tuvo lugar en Granada 3-7 septiembre del 2003.
GROSSMAN S. Y RIKVA HAUT (ed), *Daugthers of the King. Women at the Synagogue,* The Jewish Publication, Filadelfia 1992.
KENSKY, T. F., *In the Wake of the Goddesses: Women, Culture and Biblical transformation of Pagan myth*, Free Press, N. York, 1992.
KING URSULA (ed), *Women in World's Religions. Past and present,* Paragon House, N. York, 1987.
LEVACK, B. *The Witch – Hunt in Early Modern Europe*, Longman, N. York, 1995.
MAYNE KIENZLE B. Y PAMELA J. WALKER (ed), *Women Preachers and Prophets through Two Millenia of Christianity*, University of California Press, Londres, 1998.
MUÑOZ A*, Beatas y santas neo castellanas: ambivalencias de la religión y políticas correctoras del poder*, Madrid, 1995.
MUÑOZ A*., Las mujeres en el cristianismo medieval,* Madrid, 1989.
MUÑOZ, M. J., "Presencia testimonial de las mujeres en la Iglesia s.I-IV" pp. 21-77 en Isabel Gómez Acebo (ed), *Mujeres que se atrevieron*, Desclée, Bilbao, 1998.
NAVARRO, M. *Para comprender el cuerpo de la mujer,* Verbo Divino, Estella 1996.
PARMENTIER ELISABETH, *Les filles prodigues. Défis des théologies féministes,* Labor

et Fides, Ginebra, 1998.
PAUL, D. Y., "The nun" en *Women in Buddhism. Images of the Feminine in the Mayhayana Tradition*, University of California Press, Londres, 1985.
RANFT, P., *A Woman's Way. The Forgotten History of Women Spiritual Directors*, Palgrave, N. York, 2000.
RUETHER ROSE MARY RADFORD, *Gaia and God. An Ecofeminist Theology of Earth Healing*, Harper San Francisco, N. York, 1992.
SHARMA ARVIND (ed), *Religion and Women*, State University of N.York Press, N. York, 1994.
SMITH, M., *Rabia the Mystic and her Fellow Saints in Islam,* Kazi Pub. Inc., N. Delhi 1996.
Spender, D. *Man made Language*, Pandora Press, Londres, 1990.
TORRES, J., "El protagonismo de las primeras mártires cristianas" pp.171- 209, en Isabel Gómez Acebo, *La mujer en los orígenes del cristianismo,* Desclée, Bilbao, 2005.
WALKER C. B., *Jesus as mother. Studies in the Spirituality of the High Middles Ages,* University of California Press, Londres, 1982.

Notas

[1] Los Vedas están compuestos por los Samhitas y sus apéndices

[2] La lista de mujeres que han ejercido un auténtico gobierno espiritual en cada momento histórico ha quedado muy bien reflejada en la obra de P.Ranft, *A Woman's Way. The Forgotten History of Women Spiritual Directors*, N. York, Palgrave, 2000

[3] Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference,* Cornwell University Press, p.124

[4] La cita es de *Un verano en Árgel.*

[5] Ya un clásico es la obra de J. Moltmann, *The Crucified God*, Londres, SCM Press, de la que hay traducción española aunque está agotada. En la misma línea está el libro de K.Kitamori, *Teología del dolor de Dios*, Salamanca, Sígueme, 1975

[6] Son numerosas las obras de este colectivo. Quiero hacer mención especial de T.Frymer Kensky, *In the Wake of the Goddesses: Women, Culture and Biblical trasnformation of Pagan Myth*, N. York, Free Press, 1992 sumerióloga, asirióloga y biblista que ofrece en su libro los grandes mitos de la antigüedad en los que participan las diosas

PERCEPCIÓN DE CIUDADES Y ESPACIOS ITALIANOS EN EMILIA PARDO BAZÁN

Mercedes González de Sande
Universidad de Bérgamo

En la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla en España una corriente de italianismo que en muchos aspectos se asemeja a la simbiosis cultural italo-española que se llevó a cabo en los siglos XVI y XVII. Los intelectuales españoles, agrupados en torno a la generación realista, entre los que podemos citar personalidades de la talla de Emilio Castelar (1876), Marcelino Menéndez y Pelayo (1942), Juan Valera (1855), Emilia Pardo Bazán, Pedro Antonio de Alarcón (1861), Vicente Blasco Ibáñez (1979), etc., realizarán un acercamiento a Italia de una intensidad tal que abrirá el camino para unas profundas interrelaciones que continuarán después los escritores de la generación del noventa y ocho y posteriores y abrirá las puertas a un conocimiento concreto y cercano de las realidad italiana contemporánea. Todos ellos viajarán a Italia; la mayoría escribirá un diario de sus viajes, así como ensayos o novelas basados en su percepción de Italia y de su cultura, al mismo tiempo que servirán de propagandistas de ellas en España.

Todos ellos tienen en común el practicar una escritura en la que se pretende describir y captar la realidad en sus rasgos más objetivos y actuales, aunque siempre esa realidad se matice por la percepción individual del escritor.

El caso de la condesa Emilia Pardo Bazán, nacida en La Coruña en 1851, es paradigmático de la actitud de una escritora que se enfrenta a la realidad para transformarla a través de dos líneas de escritura: una, la ensayística de crítica literaria, histórica, política, de arte, etc. y, otra, la de creación, cultivando los diversos géneros literarios y ello lo hace basándose en una amplia gama de conocimientos adquiridos a través de sus amplias lecturas y de una gran experiencia personal. Viajera infatigable (González Herrán, 2000), aprovecha sus peregrinajes por casi toda Europa para contrastar paisajes, conocer nuevos personajes y formarse una visión propia del mundo, tamizada por su acendrado catolicismo, como pocas mujeres de su época lograron:

No sólo publica sus libros, densos y apretados, sino que a diario escribe crónicas y cuentos, dirige revistas, pronuncia discursos, da conferencias, explica lecciones o estrena obras dramáticas, o sostiene polémicas al mismo tiempo que estudia o lee el último libro español o extranjero, quedándole vagar todavía para recorrer Europa entera, menos Rusia, y para conllevar sus obligaciones sociales. (Correa 1952: 51)

Su acercamiento a Italia se produce por primera vez, quizá, hacia 1873, pues de esa fecha son unos *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, que quedarán inéditos (González Herrán, 1999), en los que hace mención a los más de cuatro meses que pasó viajando por España, Francia, Suiza, Austria e Italia –donde la escritora destacará la visita a algunas ciudades de la Italia del norte, entre ellas, Milán, Venecia, Verona y Trieste, que describirá minuciosamente en los aspectos que consideró más característicos

de éstas.

En 1882 publica su libro *San Francisco de Asís* y años después decide emprender un viaje de peregrinaje a Italia, en el que aprovecharía para entregar personalmente el libro al Papa León XIII y obtener de él la aprobación del contenido del mismo, como señalará posteriormente en un libro-diario de viaje titulado *Mi romería* de 1888.

Por lo que se refiere a la literatura italiana, Emilia Pardo Bazán se convierte en una de las mejores propagandistas de ella en España[1], junto a su amigo Marcelino Menéndez y Pelayo. Desde San Francisco de Asís hasta D'Annunzio por sus muchas obras desfilan los literatos italianos más destacados como Dante, Petrarca, Boccaccio, Pulci, Maquiavelo, Tasso, Marino, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Verga, Capuano, D'Annunzio... y su siempre querido Giacomo Leopardi, cuyos poemas se vanagloria de poder recitar de memoria. Pero junto a ellos otros más secundarios como Jacopone da Todi, Giacomino da Verona, Cesare Lombroso, Vittorio Pica, Farina, Silvio Pellico, Dante Gabriel Rosetti. Y a todos los leyó casi siempre en italiano porque no confía en las traducciones.

Pardo Bazán es una atenta observadora de la realidad y su capacidad de percibir los matices le posibilita plasmar su visión de los lugares de Italia que visita no sólo en descripciones insertas en sus ensayos o diarios, sino también en obras de creación literaria a través de las voces de sus personajes, como es el caso de Benito Palermo:

Dediqué unos meses a registrar la hermosa Italia, pasando mucho en Roma y consagrando temporaditas a Florencia, Nápoles, Sicilia, Malta y Córcega. Y engolosinado ya –Italia será siempre un paraíso- propúseme realizar al año siguiente otro delicioso viaje. (Pardo Bazán 1973: 1660)

Doña Emilia busca en la "hermosa" Italia, "siempre un paraíso", los aspectos más característicos que le dan una personalidad única en el conjunto de las naciones europeas. Busca conocer su historia, especialmente el papel que Roma cristianizada cumplió en el desarrollo de la civilización europea, el de la familia de los Medicis en la proyección de la cultura durante el Renacimiento y el esfuerzo llevado a cabo por los intelectuales para realizar la unidad de Italia.

El arte italiano es juzgado y visto casi siempre en comparación con el español. Así, contrasta la ausencia de músicos importantes en España con la abundancia en Italia, haciendo desfilar por sus obras figuras como Verdi, Rossini, Puccini, Arrigo Boito, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini y tenores como Ernesto Ettore, la Patti, la Cavalieri, etc. Los pintores del Renacimiento italiano le atraen por su personalidad polifacética y baste ahora para señalar el alto concepto que tiene de la pintura sus siguientes afirmaciones:

Al par florecían letras, artes y ciencias. En Italia señaladamente resplandecía el arte con una clara luz que acaso no será eclipsada jamás. No registra la pintura era tan gloriosa como aquella en que reinaron sus dos príncipes: Rafael de Urbino y Miguel Ángel, asistidos de sus tenientes Correggio, Veronese, Tiziano, Tintoretto, Julio Romano, Perugino, Daniel de Voltena y tantos otros de la dorada pléyade que son cada cual un maestro, una escuela, un milagro de colorido o de diseño. La exuberante vitalidad artística se desbordaba: en los platos, faenzas y mayólicas de Lucas de la Robia, en las ánforas y copas animadas por el cincel de Cellini; en los primores tipográficos de Aldo Manucio, en los grabados y estampas... (Pardo Bazán 1895: 117)

Numerosas y variadas son las menciones que en sus obras hace de Italia en general, o de de las ciudades italianas en particular, en especial de Roma, atraída por su glorioso pasado histórico y su vínculo con el cristianismo[2], pero también de otras representativas ciudades italianas, como Florencia[3], Venecia[4], Parma[5], Palermo[6], Nápoles[7], Trieste[8], Milán, Asís, Verona, …

Sin embargo, para no extendernos demasiado en el presente trabajo, he preferido detenerme en la ya citada *Mi romería*, por ser ésta, a mi parecer, la obra que mejor representa el tema que lo encabeza, es decir, la percepción de ciudades y espacios italianos en Emilia Pardo Bazán, al estar dedicada, en la mayoría de sus páginas, a su estancia en Italia.

La obra es una recopilación de artículos y escritos a modo de diario sobre sus impresiones en las diferentes etapas de su viaje por Italia, y no sólo, con motivo de una peregrinación, o romería, a Roma con ocasión del jubileo sacerdotal del papa León XIII, iniciada en diciembre de 1887; viaje que emprendería animada no sólo por su ferviente catolicismo, sino también en calidad de corresponsal del diario madrileño "El Imparcial", donde publicará periódicamente tales artículos, en el período comprendido entre el 19 de diciembre de 1887 al 27 de febrero de 1888. De este modo explica cómo fue redactando sus impresiones sobre el viaje:

sobre la mesa de la fonda o de algún cafetín de estación ferroviaria, mientras no servían la taza de dudoso brebaje o no llegaba el esperado tren. Por primera vez de mi vida he escrito así, machacando el hierro hecho ascua, sin meditar ni consultar obra alguna. Confesión que explica los defectos y también el solo atractivo de mis crónicas, que por su misma franqueza y rapidez han conseguido hacerse leer de todo el mundo, ayudadas en este empeño por la extraordinaria publicidad de *El Imparcial*, donde vieron la luz[9]. (p. 6)

Emprende su viaje formativo, pues así lo definirá ella misma, con el entusiasmo propio de su profunda fe cristiana, con "júbilo y esperanza" (p. 18), ansiando su llegada a Roma, cuna del cristianismo y madre del mundo latino, donde finalmente tendrá ocasión de conocer al Papa:

Salgamos, pues, con el corazón satisfecho, la mente excitada y la alegría propia de nuestra fe en el rostro; éste es un hermoso día. Vamos á Italia y á Roma, á la cuna del mundo latino y al centro de nuestra vida espiritual. (p. 18)

Como buena observadora, describe minuciosamente las etapas de su viaje, desde los espacios por los que irán transcurriendo las etapas de éste, anécdotas, impresiones personales, las diferentes fisonomías de las personas con las que se irá encontrando, aspectos culinarios, etc., intentando no perder ninguno de los detalles más representativos de su experiencia, pues, como ella misma afirma en sus artículos:

Lo que, según entiendo, presta singular encanto a la expedición que realizo, es que hay en ella una idea informante, y esta idea, no ya por ser la que rige mi entendimiento y llena mi corazón, sino por ser idea tan sólo, bastaría para desterrar la prosa y la insufrible indiferencia de esos viajes al moderno uso, donde cada viajero parece que sólo se ocupa en estudiar el mejor modo de aislarse y meterse en la concha… (p. 21)

La primera etapa italiana de su peregrinación, que no casualmente titula "Viaje de recreo… espiritual", es Ventimiglia, por donde pasarán el 22 de diciembre de 1887.

Aunque no se detiene en la descripción de dicha ciudad, sí hace alusiones al paisaje itálico que comienzan a advertir desde antes de pisar tierra italiana:

Desde Marsella el camino es una hermosura. Millares de pálidos olivos salpican la bien cultivada campiña; á nuestra derecha la azul extensión del Mediterráneo se duerme con gemido acariciador en brazos de las curvas ensenadas que festonean la costa. Cabos atrevidos guarnecen, como adorno de obscuro terciopelo, aquella faldamenta celeste sobre la cual flota un encaje de espuma. Ya el paisaje y el mar y el cielo murmuran á nuestro oído la palabra mágica, el cántico latino… ¡Italia! ¡Italia! (pp. 43-44)

Paisaje que volverá a contemplar a su regreso a España, invadida por una profunda sensación de paz, después de haber cumplido su cometido espiritual:

La impresión del regreso en mi alma es la de una restauradora paz y una cordialidad infinita de la naturaleza. Hace un tiempo primaveral delicioso; (…) y los ojos se deslumbran con el riquísimo azul del Mediterráneo y el verde y oro de los naranjales, que nunca se acaban. (p. 166)

Su paso por Génova, en la que estuvieron detenidos unas ocho o nueve horas, lo describe a modo de incursión rememorativa en el artículo dedicado a Roma. Con cierta desilusión expresa las sensaciones que le transmite la ciudad ligur, que, quizá por la temperatura polar y gélida de aquel momento, le resulta fría y sobria, en claro contraste con la cálida idea que en España se tiene de Italia:

Nada riñe tanto con la idea de molicie y suavidad que la gente concibe al pensar en Italia, como esa Génova, llena por el nombre casi español, y esencialmente latino, de *Cristoforo Colombo*. Rodeada de un anfiteatro de montañas que la nieve no sólo corona, sino reviste por completo descendiendo hasta la ladera en que se agrupan las primeras casas de la ciudad; ostentando orgullosa sus edificios y sus monumentos de mármol, Génova tiene la severidad de los grandes monasterios: es suntuosa y helada (pp. 49-50).

Al pasar por el cementerio genovés, le impresiona la gran ostentación que éste presenta, claro reflejo del espíritu materialista de un pueblo comerciante como ha sido Génova a lo largo de la historia, muy en contraste con la fe cristiana de la autora[10], aunque para contrarrestar su crítica alaba la habilidad de los genoveses en el arte de labrar el mármol:

Magnífico cementerio, vasto rectángulo en cuyas galerías vive un pueblo de estatuas: las de los genoveses opulentos que se permiten el lujo de que un escultor labre su busto ó su efigie entera al pie del nicho ó urna donde reposan las cenizas del hermano, el padre, el esposo ó el hijo amado. Porque es de notar que en vez de la estatua del difunto, suele ponerse en los mausoleos genoveses la del pariente que los costea. De tamaño natural, esculpidas en mármol blanco y puro, con riqueza de detalles y con minuciosidad realista, vistiendo el traje moderno, estas efigies, con el frío que corre, parecen genoveses y genovesas de leche garrapiñada; además tienen el defecto de toda escultura nueva: semejan de alcorza. Sin embargo, no se puede negar que el arte de labrar el mármol está aquí á prodigiosa altura en cuanto al procedimiento, á la habilidad de la ejecución, no digo otra cosa, -y que el cementerio pregona la riqueza y aficiones artísticas de este antiguo emporio del comercio italiano (pp. 50-51).

La etapa que analiza más detenidamente y con mayor devoción, por la evidente finalidad espiritual de su viaje, es su estancia en Roma, la "Ciudad Eterna", a la que llega

el 24 de diciembre de 1887, día de Noche Buena.

Al llegar a Roma, "ciudad que deseaba mucho conocer" (p. 53), como ella misma afirma en su diario, sin detenerse ni un momento a descansar de su largo viaje, se encamina entusiasmada por las calles de la ciudad, tanto era su afán por conocerla.

Gracias a la mediación de la embajada de España, el primer lugar que decide visitar es la Exposición de los regalos ofrecidos por católicos de todo el mundo al Papa León XIII con motivo de su jubileo sacerdotal, ubicada en el Vaticano. De entre todos los mostradores le llamará su atención, precisamente, el italiano, que le sorprende por su gran gusto y refinamiento, pero sobre todo porque deja entrever, a través de la finura y cuidadosa elección de las ofrendas, el afecto de los italianos hacia el Papa, hecho razonable, teniendo en cuenta la convivencia secular entre éstos. El mostrador italiano revelaba:

…una delicadeza especial, una filial ternura para el Papa, que le hace preferir los objetos más á propósito para que León XIII los use y tenga, adivinando la coquetería pontificia y adelantándose á ella amorosamente. (p. 56)

Por otra parte, como ella misma afirma, el vínculo entre Italia y el Papado es innegable, como innegable es el significativo papel que Italia ha jugado, y juega, gracias a éste en la historia de la humanidad. El Papado, nos dirá la escritora:

es la virtualidad histórica que Italia posee. Por el Papado conserva acción sobre el mundo entero, y es todavía, espiritualmente señora del orbe (p. 78).

Asimismo, asegura que en la ciudad de Roma, en particular, el vínculo con el Papado, siempre omnipresente, es aún más fuerte e innegable y su presencia se respira por doquier:

El Papa llena á Roma: oculto, retraído, invisible, envuelto en la dorada aureola que le forma el amor y el tributo de la cristiandad entera, él es el alma de la ciudad. No le vemos, como no vemos el aire que alimenta nuestra vida ni la sangre que la sostiene; pero le respiramos. Es inaccesible, y sin embargo le sentimos en derredor nuestro, influyendo en nuestro albedrío con acción psíquica inexplicable (p. 75).

Pese a ello, manifestará su perplejidad y una cierta desilusión ante la escasa devoción católica que se respira por la ciudad que representa la cuna del cristianismo, particularmente en una fecha tan especial para los cristianos como el 24 de diciembre, lo cual le hace sentir una profunda nostalgia de su tierra española, cuya fe permanece, contradictoriamente, más inalterable a pesar de los tiempos:

En nada se advierte que sea Noche-Buena sino en unos cantos montañeses y melancólicos, algo parecidos á la siciliana de *Roberto el Diablo*, que salen de una especie de taberna. Por lo demás, Roma está alegre porque ya ha cesado la lluvia y brillan en el cielo las estrellas y la luz eléctrica en el *Corso*; pero es la alegría de una ciudad moderna, suntuosa, donde nadie se acuerda del Niño que tiembla de frío entre las pajas del *Presepio*…Allá habrá estado solito *Gesú bambino* la tarde toda en su urna dorada de *Santa Maria la Maggiore*, y allá estará en este momento sin que nadie se arrodille á adorarle sino la blanca estatua orante de Pío IX, que eleva su rostro extático hacia la santa cuna…[…] Bajando lentamente la escalinata de la *Trinità dei Monti*, y mirando desde el atrio la perspectiva de Roma, mi corazón se vuelve hacia España y su fiesta de Noche Buena, tan cariñosa, tan religiosa todavía. Parece que mi pensamiento desanda lo andado y cualquiera diría que no he venido voluntariamente y que esta congoja es la

del desterrado y del prisionero. ¿Me habrán recordado también los míos? (pp. 59-60).

La capital italiana ofrece a Emilia Pardo Bazán un extremo deleite, "el goce de la fantasía y el grado supremo de la emoción artística, sublimada por la religiosa", un compendio entre arte, historia y espiritualidad inigualables. Roma, según nuestra escritora, es un fiel reflejo y, quizá, el más representativo, de los períodos más gloriosos de la humanidad; en ella está contenida toda la antigüedad "que adivinó y presintió bajo el velo del símbolo y de la forma plástica todo lo que después realizaron la historia y el tiempo" (p. 63). En Roma, afirma, se respira un "ambiente singular, el más oxigenado del mundo entero, donde flotan como esencias de embriagador aroma los recuerdos de tantas edades, los efluvios históricos" (p. 89).

Se deleitará, en particular, con la contemplación de los templos romanos, máxima representación del catolicismo y la espiritualidad cristiana, en los que están reflejadas las etapas más gloriosas de la historia de la humanidad. Con tal entusiasmo expresará las agradables sensaciones que éstos transmiten en su ánimo:

Un estado de alma en que no se advierte más que serena alegría, plenitud vital que duplica el goce de existir, de pensar y de entender, eso me producen á mí los soberbios templos de Roma, donde la profusión de oro, plata, bronce, malaquita, cornalina, jaspes y alabastros, la majestad arquitectónica, el aparato de las esculturas, parece que comunican al vivir humano cierta magnificencia y nobleza propia de las grandes épocas históricas paganas, cierto vigoroso júbilo que nos acerca al estado olímpico de los semidioses (pp. 83-84).

Del mismo modo, al expresarse sobre Italia en general afirma lo siguiente:

A Italia, la maga del arte, estaba reservado dar cuerpo al atrevido mito de la antigüedad, obteniendo las voces angelicales […] llamadas a resonar bajo las bóvedas de mármol, jaspe y mosaico de oro de los templos más grandiosos que la cristiandad posee (p. 63).

En *Mi romería*, describirá con detalle y con la emotividad propia de su gran devoción cristiana las impresiones y sensaciones experimentadas a su paso por algunas de las más significativas iglesias romanas, además de hacer un breve repaso histórico de cada una de ellas, en su afán de informar de la manera más exhaustiva posible a sus lectores. Entre ellas, destaca la emotiva descripción de la iglesia española de San Juan de Letrán, por todo lo que ésta representa para la cristiandad, y cuya suntuosidad, a su parecer, al igual que la de la mayoría de los templos italianos, contrasta con la austeridad de las iglesias españolas:

…la iglesia española […] es lo más opuesto que puede concebir la imaginación á los templos italianos en general, y en particular á éste, cabeza de todos los de la cristiandad, sede del patriarcado de Roma, donde Pedro, en vez de la tiara, ciñe la mitra episcopal, y en lugar de las llaves empuña el báculo, cayado de los pastores de almas.

El templo, en su traza arquitectónica, en su ornato y disposición interior, en su carácter, refleja con exactitud la fase del catolicismo que le erige. Es un pedazo del alma humana hecha piedra; es el sentimiento religioso cuajado en estalactitas, cuya forma habla elocuentemente y canta con expresión superior á la de la estrofa del poeta (p. 63).

Asimismo, acompañada por el sonido de un coro angelical, expresa las sensaciones, el sumo goce que la beata observación de cada uno de los espacios de este

templo, provoca en su ánimo:

El esplendor de la basílica redobla la impresión de tan sublime música. San Juan de Letrán es un salón. En las naves reina una atmósfera templada, dulce, igual, la atmósfera de los grandes templos de Roma […]; la gente discurre […] sin ese temor que inspiran las iglesias góticas, tranquila, con el alma abierta al placer del canto y á la admiración de la majestad del monumento; es una fiesta, no de los sentidos, pero del sentido artístico, en el que el oído y la vista, recreándose inefablemente, puestos de acuerdo, infunden una beatitud misteriosa, algo de lo que debe ser el paraíso según le conciben los místicos de la escuela colorista… (p. 67).

Otro aspecto que le entusiasmará y le inquietará de la capital italiana es la constante dualidad histórica entre lo pagano y lo espiritual que en ella se presencia, contraste que percibe de manera más clara al contemplar las ruinas del período clásico frente a ciertos espacios de la cristiandad. Como prueba de ello, Emilia Pardo Bazán establece una comparación entre el lujo y la magnificencia de los sepulcros paganos de la Vía Apia, frente a la sobriedad y el tetricismo del cementerio de los Capuchinos, o la austeridad de la iglesia de Santa Maria della Concezione:

En esta Roma, donde parece que á la vuelta de tantos siglos aún continúan luchando Cristo y Jove; en esta Roma bifronte como el antiguo Jano, en que se pueden visitar con pocos minutos de intervalo los salones testigos de las orgías imperiales y las Catacumbas, rellenas de huesos de confesores de la fe; en esta ciudad de los grandes contrastes históricos, quizás no se presente ninguno tan marcado como el que ayer me ofreció la casualidad, enlazando mi excursión á la Vía Apia con mi visita al cementerio de los Capuchinos (p. 108).

A continuación, describirá minuciosamente dichos lugares, rememorando el momento histórico que éstos representan, a la vez que pone de relieve el profundo contraste entre la concepción de la muerte para cristianos y paganos, el contraste entre lo divino y lo terrenal, representado en ambos cementerios, respectivamente. Y así se expresará al describir los sepulcros de la Vía Apia:

¡los monumentos de la Vía Apia son sepulcros! Aquí es donde las familias ilustres de Roma conservan las cenizas de sus muertos […] He ahí la muerte antigua, la muerte clásica, la muerte coronada de flores, el regreso al seno de la naturaleza madre (pp. 109-110).

en contraposición con el cementerio de los Capuchinos, del que sostiene lo siguiente:

…el alto sentido social y político que ostentaron en Italia los Menores, revistió en los capuchinos un tinte ascético y sombrío, una exaltación ideal que les hizo prendarse de la muerte como de una esposa amada, y convertir la tumba en puente para comunicarse con el cielo. […] La escuela de la muerte natural, el gusano que se convierte en perla al tocarle manos santas, el Lázaro que ha de resucitar al oír la voz redentora, eso es el cementerio subterráneo de los Capuchinos (pp. 110-111).

para concluir su confrontación afirmando:

Dos sociedades, dos civilizaciones, dos creencias que entienden de modo tan opuesto el misterio del *más allá*, no podían convivir ni un instante. Tenían que luchar sin tregua hasta que una de ellas desapareciese de la faz del orbe (p. 116).

Por otra parte, contemplando las ruinas de Roma, Emilia Pardo Bazán no

podrá evitar una resignada melancolía, al contrastar el glorioso pasado que ya ha perecido, sofocado por las posteriores y desastrosas etapas históricas. En Roma, según la escritora, es inevitable rememorar una amplia serie de "capas geológicas sobrepuestas que desasosiegan el ánimo, desorientan, imponen el contraste, la antítesis, y, al fin y al cabo, entristecen por la contemplación de las grandezas fenecidas y de las vicisitudes y grandezas históricas" (p. 138).

Pero no todo serán observaciones sobre el arte, la religiosidad o la historia contenidas en Roma; también dedicará un espacio a la contemplación curiosa y atenta de las diferentes fisonomías que pululan por las calles de la ciudad, como buena observadora de la realidad, según ella misma afirma, "á caza de notitas de ésas que graban en la imaginación la fisonomía de una ciudad mejor aún que sus monumentos célebres". Y de este modo describirá las tipologías más características y representativas que va encontrando a su paso por la ciudad eterna:

Ayer, con la hermosa mañana de Natividad que nos sonreía, pudimos encontrar detrás de cada esquina *ciocciaras* y *contadinos*, y ver en las gradas de *Santa Trinitá dei Monti* el pintoresco grupo de los modelos que se sitúan allí en espera de pintor que los alquile; y diez pasos más adelante, en el marco de una puerta, se nos apareció, como luminosa visión de la edad clásica, un mancebo aldeano que tenía exactamente los correctísimos lineamentos, los graciosos bucles y el tono acaramelado de un busto antiguo de Antinoo (p. 61).

Su estancia en Roma será, sin duda, la más significativa y satisfactoria de su viaje, y a ella le dedicará el mayor número de páginas de su obra. El entusiasmo con el que recorrió sus calles y monumentos, conoció a sus gentes, revivió el pasado histórico, y, sobre todo, realizó su contenido espiritual, se refleja constantemente, incluso en capítulos dedicados a otros argumentos. Sin embargo, esa satisfacción que refleja con tanta asiduidad, encierra una especie de vacío por colmar en su interior, una sensación de que aún le queda mucho por conocer en Roma, a cuyos encantos ha de regresar. Y de este modo se expresará a su regreso a España:

Allá, en las márgenes del Tíber, dejamos en prenda una porción importantísima de nuestro ser, aquélla con que percibimos el ritmo de la historia y del arte y conseguimos, con ayuda de la imaginación, vivir en los siglos muertos. De Roma me queda en el paladar como el dejo de un licor divino, del cual sólo me dieron á probar unas gotas; y tan luego como me sea posible, allá volveré a apurar la copa, -la copa de ágata, la copa en que van bebiendo por turno poetas, historiadores, artistas, sin agotarla jamás (pp. 171-172).

La etapa siguiente de su viaje será la visita a Florencia, en la que, con pesar, permanecerá un solo día. La ciudad de Miguel Ángel y de otros tantos ilustres intelectuales, la dejará maravillada por la magnificencia de su arte, compendio de los más representativos períodos de la historia italiana, en especial del Renacimiento y la importante labor de la familia de los Medici a favor de la promoción del arte.

Para Emilia Pardo Bazán, Florencia no es la cuna, sino el emporio del arte italiano, cuna de grandes artistas de talla universal, como Dante, Maquiavelo, Miguel Ángel o Galileo, entre otros muchos, así como de la lengua toscana, que obtuvo en Italia la misma hegemonía que la castellana en España. A diferencia de Roma, cuya contemplación en ocasiones le provocaba cierto desasosiego ante la rememoración del

glorioso pasado y la impotencia de no poder recuperarlo, en Florencia todo es sumo y grandioso y provoca en ella un estado de extremo bienestar y armonía, unido a cierta ansiedad por no poder prolongar tal situación por más tiempo (de hecho, manifestará su intención de volver a ella). Con este pesar describirá tal grandiosidad:

Pasar un día en Florencia la bien empedrada, y pasarlo así, queriendo verlo todo, aunque sea al vuelo, es darse una indigestión de arte, quedarse aplastado bajo el peso de tantas magnificencias, y desesperarse ante la imposibilidad de entender lo visto, de asimilarse algún jugo. Florencia requiere quince o veinte días de religiosa contemplación, y creo que ninguna ciudad puede estampar en el espíritu del artista huella más seria y educadora. Porque Florencia es una afirmación categórica, robusta, inteligible desde el primer instante; una armonía perfecta, una cadena de esmalte y rubíes, en que ni un solo anillo falta. […] En Florencia –la ciudad más monumental y más rica en obras de arte que acaso adorna al mundo- no encuentra el viajero una sola ruina, y, por consiguiente, no le asalta esa *morbidezza* lírica y ensoñadora, complicada y llena de pesimismo, que causan los desmoronados torreones, los derruidos claustros, las celdas vacías y desiertas; al contrario, experimenta un sano sentimiento de equilibrio, reposo y admiración desinteresada y perfecta, totalmente clásico: el sentimiento que debe experimentar el escultor cuando caen al suelo los paños que cubren á un modelo ideal de belleza (pp. 137-138).

Reanudará su viaje hacia la Italia del norte con el principal propósito de detenerse en Venecia para entrevistar al duque de Madrid, Don Carlos de Borbón y Este, biznieto de Carlos IV, cuya figura y todo lo que ésta representa la escritora admira profundamente. Pero antes de llegar a Venecia se detendrá a visitar dos lugares muy acordes con su profunda fe cristiana: en primer lugar, la basílica de San Antonio de Padua, "el santo por antonomasia, aquél cuya memoria y culto se conservan tan vivos aún" (p. 147). En esta basílica, que describirá minuciosamente, lo que más le impresionará son las dos reliquias que en ella se conservan con tanta devoción: la lengua y los dientes del santo, que también describirá con detalle.

Durante un breve paseo por la ciudad de Padua, de la cual afirma que le transmitirá una positiva sensación de apacibilidad, "una tranquilidad reparadora" (p. 152), Emilia Pardo Bazán se detiene en la observación de una, según su parecer, ridícula estatua de Víctor Manuel, que para ella simboliza la antítesis a la suntuosidad y esplendor del grandioso arte italiano de épocas pasadas, y con las siguientes palabras lamentará el fin de aquellas gloriosas manifestaciones artísticas:

… encontramos una ridícula estatua de Víctor Manuel: la facha más cómica que han visto ojos humanos. Desde Donatello, que fundía en bronce la encantadora figurita ecuestre del general veneciano que campea en el atrio de San Antonio, hasta el autor del mamarracho que estamos viendo, ¡qué calvario han recorrido las artes en Italia! Miremos siempre hacia atrás; el pasado se ríe del presente (p. 153).

Por último, visitará antes de su estancia en Venecia el santuario de Loreto, que, como los demás lugares que visita, describe minuciosamente, relacionando siempre cada espacio, cada sitio recorrido, con su legado histórico y las sensaciones que estos lugares le transmiten. De este modo, en su descripción, recordará el origen del santuario, que se remonta a la fundación del cristianismo, haciendo una rememoración histórica de éste a lo largo de los siglos. Por otra parte, lo que más le llamará la atención en él son las

inmensas riquezas y la ostentosidad que muestra el santuario, especialmente, la Virgen de Loreto, que contrastan fuertemente con la pobreza del contexto en que el santuario tuvo origen:

Hoy el interior de la santa casa ofrece aspecto sumamente interesante. Por fuera el arte la vistió de ricos relieves de mármol; dentro, se ve la pobreza y desnudez de los humildes muros, que iluminan infinitas lámparas de bronce –las de plata se las llevó Napoleón, que solía arramblar con todo lo que hallaba á mano. –Y entre el marco de estas paredes parduzcas, de oriental sabor; en el fondo de la casita, al resplandor de las luces, se ve algo que deslumbra y ciega, algo semejante á un ídolo asiático, una Virgen de negro rostro incrustada en una funda de forma de campana, donde, sin exageración alguna, no hay ni el espacio de un dedo que no esté cubierto de piedras preciosas […] y parece la obscura casita de los viejos muros caverna encantada de *Las mil y una noches* que oculta y cela tesoro riquísimo (p. 160).

Al salir de Loreto, de camino a Venecia, contempla con nostalgia en lo alto de una colina, llegando incluso a emocionarse, Recanati, el pueblo natal de Giacomo Leopardi, uno de los escritores italianos que ella más admira y estima. Así describirá ese emotivo momento:

Cuando salíamos de Loreto, volví tristemente la cabeza hacia Recanati. Allí, en una colina que casi veíamos y que dista de Loreto hora y media de coche, está la villa natal de Jacobo Leopardi, el *natio borgo selvaggio* en que el gran poeta que supo envolver la desesperación moderna en el noble *peplum* del dolor antiguo y clásico, pasó su niñez solitaria y parte de su amarga juventud. ¡Recanati! Para los que no hemos perdido el cariño á la poesía lírica, á pesar de la reciente defensa que de ella hizo Núñez de Arce, ese pueblecillo está en el mapa (p. 163).

No se detendrá en amplias descripciones sobre la ciudad de Venecia, pues su visita estaba finalizada esencialmente a entrevistar a don Carlos, y, por otra parte, porque ya la había visitado en el viaje anterior que mencionamos al principio del presente trabajo, y que recogerá en sus *Apuntes de un viaje*…

Podemos, sin embargo, individuar algunas de las impresiones que le transmitirá dicha ciudad, a la que define "la reina del Adriático […] en cuyos canales flotan la nostalgia y la leyenda", mientras emana romanticismo (p. 204), precisamente cuando explica el objetivo de su estancia en Venecia:

El objeto de mi viaje á Venecia no era admirar la soñada ciudad de las lagunas, con su doble collar de palacios y la inmortal poesía de sus calles de agua y sus góndolas finas y curvas como el puñal de Otelo. Conocía ya á la dogaresa: la había visto en su teatral esplendor, alumbrada por millares de fuegos artificiales y por guirnaldas de los clásicos farolillos, arrullada por serenatas melodiosísimas, y había oído de noche, a la luz de la luna, en el Gran Canal, la barcarola de *I due Foscari*, que entonaban a voces solas los gondoleros. Mi propósito al recorrer una vez más la Italia del Norte fue saludar y tratar á don Carlos de Borbón, duque de Madrid (p. 179).

El cometido esencialmente espiritual de su viaje justifica el hecho de que en sus páginas abunden los comentarios sobre los más variados aspectos relacionados con la cristiandad y que se detenga, particularmente, en la descripción de lugares de culto de la fe católica. Sin embargo, también dedicará un relativo espacio a sus observaciones personales sobre otros aspectos referentes a Italia en general, entre ellos, el carácter

de los italianos, del que resalta, por ejemplo, su ansia de dinero, en especial de los napolitanos, expresándose de la siguiente manera:

Escandaliza también á mis compatriotas el modo de ser de los italianos, y dicen que no se ha visto gente más pedigüeña y hambrona.

Aquí piden dinero por enseñar una calle, por levantar el pestillo de una puerta, por mudar de sitio una silla, por el hecho de que uno se vuelva y les mire á la cara. Verdad es que con unos cuantos perros chicos de Víctor Manuel se contentan, y aun llenan al dador de gracias y bendiciones (p. 156).

O la frialdad y poco espíritu fraternal que nota hacia los romeros españoles por parte del pueblo italiano, en particular el romano, contradictoriamente falto, a su parecer, de la profunda devoción católica que caracteriza a los españoles:

…esta fría indiferencia de la Roma ultramontana nos pareció mayor aún cuando empezamos á buscar y á tratar personajes de los que privadamente llamábamos *nuestros*. Ni una palabra calurosa, ni una muestra de simpatía que compensase tantas penalidades y molestias, ni casi una esperanza firme de poder tocar las vestiduras sacrosantas del vicario de Dios, faro de nuestros espíritus, por cuya luz venimos atraídos desde tan lejos. Mucha sonrisa, mucho afable rostro, mucha frase melosa –como siempre es meloso lo que se dice en italiano; -pero nada de eso que tanto nos cautiva á los españoles, raza de corazón caliente, que por un halago sincero, por una demostración de confianza, se apega hasta morir como murió la guardia de Sartorio (p. 71).

Del mismo modo, tratará con frecuencia ciertos aspectos sobre la historia de Italia, desde los orígenes hasta el momento en el que escribe, expresando, en ocasiones, sus opiniones al respecto. Así, por ejemplo, alabará la formación de la unidad italiana, así como el ferviente anhelo que muchos de los intelectuales italianos que más admira tuvieron por constituirse en una única nación, contrastando tal actitud con la desastrosa situación de la España de sus tiempos. Sin embargo, recriminará a Italia el hecho de que tal unidad hubiera estado en manos de los Saboya, pues, según ella, dicho papel habría debido corresponder al Papado:

Sí; por muy pintoresca que se presente la Italia antigua, con sus monarquías, principados, ducados, señorías y repúblicas homeopáticas, no cabe negar que fué justo y alto el anhelo de reunir los dispersos trozos del Estado latino é identificar políticamente lo que la naturaleza y la geografía dispusieron para formar el organismo de una patria magna. […] Y así como confieso que entiendo muy bien la aspiración italiana, la aspiración de Leopardi y Monti, de los patriotas, á expulsar al extranjero, á constituirse en nación grande y seria, no puedo alcanzar que esta misión del cielo tocase á una dinastía, á la casa de Saboya. Para mí, el papel de unificar á Italia correspondía al Papado; bastantes patriotas ilustres lo creyeron también: ese era el bello sueño de Gioberti, la esperanza que tiñó de rosa los albores del pontificado de Pío IX. […] Quien posee las almas, debe poseer el territorio: toda idea aspira á tomar cuerpo y á traducirse en hechos, y el catolicismo atesora vigor suficiente para comunicárselo á una patria fuerte y gloriosa (pp. 77-78).

Tampoco pasa por alto la descripción de algunos hábitos culinarios, de los que reproduzco los siguientes fragmentos:

En la mesa familiar, presidida por la bella Genina Manzini, mientras los criados servían, después del faisán cazado por manos reales, las curiosidades culinarias italianas,

las ostras en dulce de Tarento, los higos empedrados de almendras de Calabria, el enorme bollo de Navidad, que en Italia reemplaza á nuestro mazapán clásico (p. 73).

Me aseguran que en la *Trattoria delle Venete* dan la colación de pescado, con platos nacionales, característicos, y con vinos de Italia. Allá nos dirigimos á disipar un poco esta nube interior, á olvidar que estamos lejos y solos. Nos sirven, en efecto, *macarrón* con queso de Palermo, truchas del Tíber, anguila asada, turrón, malvasía espumante de Asti, y nos vamos a recorrer las calles de Roma… (pp. 58-59).

Para concluir, destacaré también algunos comentarios que la escritora refleja en su diario sobre otras ciudades italianas que no visita en este viaje, entre ellas Milán, ciudad austera y sobria, a pesar de su indiscutible elegancia que la reviste, a la que recurre como símil para expresar su estado de ánimo tras la visita al Papa:

En mí sólo ha durado algunas horas la visita del ángel. Busco aquellos sentimientos, y ya no los encuentro; escucho el golpear de mi corazón, y parece como si de nuevo se hubiese revestido la chapa de plomo, ó por mejor decir, la coraza de Milán, damasquinada, incrustada de oro, con elegantes relieves, pero helada y recia (p. 90).

O Asís, cuya basílica anhela visitar, pues sólo de este modo podría completar su viaje espiritual por Italia:

¡Cuándo me será dado visitarla, hollar el suelo donde se apoyaron los pies descalzos del humano Serafín, y sentir cómo asciende á los ojos el rocío del corazón que no puede derramarse, refrigerante y consolador, bajo estas bóvedas soberbias! (p. 68).

Como conclusión a nuestro estudio, podemos afirmar que de su recorrido por Italia, en general, Emilia Pardo Bazán obtuvo una grata y calurosa impresión, que confirmó cuanto por el país itálico ya sentía, a la vez que reforzó sus vínculos afectivos hacia éste, al que ansiará volver nuevamente, pese a todo, como expresa al final de su diario:

Por lo demás, aunque nos desuellen fondistas y cicerones, Italia es tan hermosa, que allá volveremos de coronilla así nos lo permita el tiempo (p. 164).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLASCO IBÁÑEZ, V., *En el país del arte* (1895) y González Martín, V., *Ensayos de literatura comparada. La cultura italiana en V. Blasco Ibáñez y R. Pérez de Ayala*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1979.

CASTELAR, E., *Recuerdos de Italia* (1876) y *Fra Filippo Lippi* (1879).

CORREA CALDERÓN, E., *La Pardo Bazán en su época*, en Entrambasaguas, J., *El centenario de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 1952.

De Alarcón, P.A., *De Madrid a Nápoles* (1861).

GONZÁLEZ HERRÁN, J.M, *Andanzas e visions de Dona Emilia (a literatura de viaxes de Pardo Bazán)*, en "Revista Galega do Ensino", n. 27, Santiago de Compostela, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, mayo 2000, pp. 37-62.

GONZÁLEZ HERRÁN, J.M., *Un inédito de Emilia Pardo Bazán: "Apuntes de un viaje. De España a Ginebra (1873)"*, en *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 177-183.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Cartas de Italia*, en "Estudios y discursos de crítica histórica y literaria", Madrid, Edición Nacional, 1942.

PARDO BAZÁN, E., *Belcebú*, en *Obras Completas*, T. I, Madrid, Aguilar, 1973.
PARDO BAZÁN, E., *Benito Palermo*, en *Obras Completas. Cuentos dramáticos*, Madrid, Aguilar, 1973.
PARDO BAZÁN, E., *Cuentos de amor*, en *Obras Completas*, T. I, Madrid, Aguilar, 1973.
PARDO BAZÁN, E., *Cuentos de épocas pasadas*, en *Obras Completas,* T. III, Madrid, Aguilar, 1973.
PARDO BAZÁN, E., *Cuentos de humor y tristeza*, en *Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar, 1973.
PARDO BAZÁN, E., *Cuentos de Navidad y Reyes*, en *Obras Completas*, T. I, Madrid, Aguilar, 1973.
PARDO BAZÁN, E., *Cuentros sacroprofanos*, en *Obras Completas*, T. I, Madrid, Aguilar, 1973.
PARDO BAZÁN, E., *La Navidad del Papa*, en *Obras Completas*, T.I , Madrid, Aguilar, 1973.
PARDO BAZÁN, E., *Mi romería* (Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1888.
PARDO BAZÁN, E., *Santa Oliva de Palermo*, en *Otros Cuentos*, Madrid, Aguilar, 1947.
PARDO BAZÁN, E., *Travesura pontificia*, en *Obras Completas*, T. I, Madrid, Aguilar, 1973.
PARDO BAZÁN, E., *Un drama,* en *Cuentos Nuevos*, Madrid, Aguilar, 1947.
PARDO BAZÁN, *Los poetas épicos cristianos*, Madrid, Agustín Barrial, s.a., 1895.
PARDO BAZÁN,, E., *Cuentos de la vida moderna*, en *Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar, 1973.
VALERA, J., *Sobre los cantos de Leopardi* (1855).

Notas

[1] Es curioso señalar cómo un poco más tarde, a comienzos del siglo XX, será otra mujer escritora, Carmen de Burgos "Colombine", la que difundirá aspectos importantes de la literatura italiana en España a través de su biografía de Giacomo Leopardi.

[2] Reproduzco algunas de las menciones que en sus obras hace de la capital italiana: "En la noche del 24 de diciembre cuando ya la grave campana de Santángelo se prepara a herir doce veces el aire, y la carroza pontifical, sin escolta, sin aparato, se detiene al pie de la escalinata de la Basílica de Trinità dei Monti, donde la gente quiere presenciar la plegaria del Papa ante la cuna del Gesú Bambino" (en *La Navidad del Papa*, p. 1469); "...con su inmenso tablero de mosaico, donde se desplegaban en semicírculo el panteón, el Coliseo, la columnata de Bernini, el acqua Paola, la Mole Adriana y demás monumentos universalmente célebres de Roma" (en *Cuentros sacroprofanos*, p. 1510); "Bajo el manto de estrellas de una noche espléndida y glacial, Roma se extiende, mostrando a trechos la mancha de sombra de sus misteriosos jardines de cipreses y laureles secundarios....envolviendo como un sudario el cadáver de la Historia" (en *Cuentos de Navidad y Reyes*, p. 1710); "...explicaba el viejo los esplendores, verbigracia: de Roma, el Coliseo, las Termas, el Vaticano, el Foro..." (en *Cuentos de amor*, p. 1404); "Allí se aprende a imitar... Ambiente europeo no ha vuelto a respirarse allí desde el s. XVIII. Convencionalismos, la eterna ciocciara la cabeza de estudio melenuda, rehacer a Serra y sus paisajes melancólicos de malaria, con paludismos verdes y un ara rota, con gran alarde de modernidad" (en *La Quimera*, p. 921); "El Panteón, el Coliseo, la Columnata de Bernini, el Acqua Paola, la Mole Adriana, y demás monumentos universalmente célebres de Roma" (en *Travesura pontificia*, p. 1295); "En Roma

se sabe cuanto ocurre por el mundo, y se murmura todavía de los sucedido en el palacio real, al morir la Reina doña María Luisa. Sepa su merced que se coló allí una italiana, hija y sobrina de italianos, y con ella entró, no sólo la muerte sino también la brujería...De Italia...viene este arte maldito de los hechiceros...Y con la droga de Italia se sazonan los platos y se componen los filtros que han de atontar y barajar el seso" (en *Belcebú*, p. 1125).

[3] Así, por ejemplo, en su obra *La Quimera* afirma lo siguiente: "Todo por él... Con él, a las Mecas del arte: París, Florencia, Amberes...Los medios de estudiar, de combatir, de vencer... Su triunfo, debido a mí; su gloria, obra mía..." (p. 885).

[4] "...y por esa maña que tienen los hombres de acción para aplicarse al comercio que también es actividad y combate –actitud que demostraron históricamente ciertos estados tan sobresalientes en el tráfico como en la guerra: Venecia por ejemplo" (en "Un drama", *Cuentos Nuevos*, p. 1277); "Era una de esas tardes de luz rubia y como esmaltada de tono rosados y ardientes, que sólo existen en Toledo y, más irisados, en Venecia" (en *Cuentos de épocas pasadas*, p. 174).

[5] "Esencias de heno cortado y de brisas de violetas de Parma impregnaban su piel satinada y flexible" (en *Cuentos de la vida moderna*, p. 115). Asimismo, en otras ocasiones Pardo Bazán hablará de Parma mencionándonos las violetas, como en *Los tres arcos de Cirilo*, o en su obra *Cuentos de épocas pasadas* nos habla de sus príncipes, por citar algunos ejemplos.

[6] De Palermo afirma Emilia Pardo Bazán que fue una ciudad ansiada por pueblos diversos como vándalos, ostrogodos, árabes, españoles y franceses. Nos habla de la toma de dicha ciudad por Genserico y la quema de la misma, merced a la abundancia de pez y azufre abundantes en la zona. Reproduzco, como ejemplo indicativo al respecto, una de las apreciaciones de la escritora sobre la ciudad siciliana: "De las primeras ciudades que en Italia acometieron los vándalos fue la semiafricana Palermo, en Sicilia. La Felice –así suele Palermo ser nombrada- tuvo sino de invadida" ("Santa Oliva de Palermo", en *Otros Cuentos*, p. 1815).

[7] "Hay, a la entrada del golfo de Nápoles, una isla celestial. Encierra en su seno una gruta donde todo es azul" (en *Cuentos de humor y tristeza*, p. 249).

[8] "Trieste me es querido y lo saludo con afección, porque encierra dos recuerdos gloriosos, tristes, caros a España: una Reina y una tumba: la reina es doña María Teresa de Braganza, princesa de Beira, segunda mujer de Carlos V; la tumba es la de Carlos VI, conde de Montemolín. Debo saludos a la primera y rezar en la segunda" (*Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, en González Herrán, J.M 1999: 181).

[9] Todas las citas que reproduzco de *Mi romería* están tomadas de la edición de 1888, que señalo en las referencias bibliográficas; por ello, como única referencia al respecto, me limitaré a señalar el número de página entre paréntesis al final de cada una de ellas, remitiendo a la bibliografía final.

[10] Pues, como ella misma afirmaba en su obra: "…se debe tener el corazón ligero y no pensar tan sólo en el bienestar material, sino en el goce del espíritu, digno de los sibaritas del alma." (p. 52)

LAS FIGURAS FEMENINAS EN LA LITERATURA MERIDIONAL ITALIANA: RETRATO DE LA MUJER SICILIANA EN LA NOVELÍSTICA DE LEONARDO SCIASCIA

Estela González de Sande
Universidad de Extremadura

La mujer ha jugado un papel relevante en la historia de Sicilia y en la multitud de cambios que ésta sufre a lo largo del siglo XX. Ha sido la mujer la que ha conseguido no sólo sacar adelante a sus hijos, sino también a toda la región siciliana. Existen muchos testimonios que lo corroboran, la mujer tuvo que asumir el papel que históricamente se le había atribuido al hombre en diferentes ocasiones: en la guerra de Libia de 1911, en la I Guerra Mundial a la que Italia se incorpora en 1915 y en la época fascista, a partir de 1922, en la que las pretensiones de expansión colonial de Mussolini llevaron al ejército italiano y a gran número de soldados voluntarios a la guerra de Etiopía en 1935, a la Guerra Civil española como apoyo al Régimen franquista en 1936, a la guerra balcánica y la conquista de Albania en 1939 y a la II Guerra Mundial que pondría fin su veinteñal mandato. En una época marcada por la escasez de recursos, las crisis sociales, políticas y económicas herencia del fascismo y de esas guerras, una época en la que los hombres campesinos y mineros sicilianos se veían obligados a alistarse en las tropas voluntarias movidos por la miseria y el hambre, tuvo que ser la mujer la que, en silencio y alejada de la esfera pública, desarrollara el trabajo propio y el del hombre que partía a la guerra. Esos hombres abandonaban sus pueblos y sus casas, pero no las dejaban vacías, allí quedaban las mujeres sicilianas, cuyos rostros curtidos y cuerpos endurecidos se encargaban de todo tipo de labores, manteniendo de esta manera la región siciliana.

"Il paese tranquillo era animato dal lavoro delle donne (…) Oltre al lavoro della casalinga , molte donne erano impegnate in vari mestieri. Nel periodo della guerra di Libia, e poi del Primo conflitto mondiale, venendo a mancare la forza lavoro perché gli uomini erano inviati al fronte, le donne le sostituivano per mantenere la famiglia.

Molti erano i mestieri in cui risultavano impegnate: dalla fornaia alla lavandaia, dalla sarta alla ricamatrice, dalla bottegaia alla calzettaia, alla scopaia e non mancava chi esercitasse medicina spicciola tradizionale" (Mimma Aloisi 1999: 9).

Los avatares de la historia han querido que el trabajo de estas mujeres no caiga en el olvido y es por ese motivo por el que encontramos muchos artículos o trabajos de investigación dirigidos a recuperar la memoria histórica y la labor de las mujeres.

Sin embargo no sólo en la ensayística y en la historiografía encontramos la memoria de las muchas mujeres que han intervenido en el proceso de desarrollo y progreso de Italia, sino también en la literatura, ya sea a través de las voces femeninas que en los últimos años se han multiplicado o a través de las figuras femeninas que encontramos en las obras de escritores de gran prestigio dentro de la literatura italiana del siglo XX.

Con esta aportación me propongo abordar precisamente este último tema, el de las figuras femeninas dentro de la literatura italiana, en concreto dentro de la literatura siciliana. Figuras femeninas con un halo de ficción y realidad que nos desvelan el carácter, la personalidad, la fisionomía, las costumbres, las creencias, la educación y las inquietudes de la mujer siciliana del siglo XX.

Figuras femeninas, sea como protagonistas o como personajes secundarios, encontramos en la literatura de Giovanni Verga, de Luigi Pirandello, de Vitaliano Brancati, de Elio Vittorini, de Giuseppe Bonaviri y de Leonardo Sciascia entre otros muchos. Todos ellos escritores sicilianos muy cercanos a la mujer siciliana, cuya realidad plasman en sus páginas. Y no nos equivocamos si afirmamos que en muchos casos la mujer que describen se aproxima de una manera fidedigna a la realidad puesto que los rasgos de sus mujeres, sus costumbres o incluso su carácter se asemeja en todos los autores citados, desde Verga de finales de siglo XIX hasta Bonaviri, escritor de la literatura italiana actual.

De sus novelas extraemos por ejemplo la tradición siciliana de los matrimonios de conveniencia que se extiende a toda la zona meridional italiana. Verga concierta en *I Malavoglia* el matrimonio de Mena, la nieta del padrón 'Ntoni, con Brasi, hijo del padrón Cipolla, a pesar de que la joven no esté de acuerdo: "Nella vita del paese si intrecciano relazioni amorose, interessi economici, politiche matrimoniali"(Verga 1994: 175).

En la historia de Sicilia encontramos presente esta política matrimonial hasta bien avanzado el siglo XX. El hombre o incluso el padre del futuro marido, pedía la mano de una mujer. Esta propuesta debía ser aceptada por la familia de dicha mujer y no por ella misma. "Enrica Leonardi fu richiesta in matrimonio" (Brancati: p.87) narra Brancati en su relato *Paese di Montagna*. Pirandello en *I vecchi e i giovani* aborda también el tema de la política matrimonial, la familia de Daniella pretende que ésta espose a Ninì. Dirá Sciascia en *Il mare colore del vino* que las asperezas entre dos pueblos sicilianos, Racalmuto y Grotte, se liman a través de los matrimonios concertados entre los habitantes de ambos pueblos.

"A mutare i rapporti tra i due paesi, ad addolcire e spegnere le rivalità, hanno di certo contribuito, con le nuove forme di vita, i frequenti matrimoni tra racalmutesi e grottesi; matrimoni, in gran parte, laboriosamente meditati e combinati da terze persone." (Sciascia 1996: 13)

De esta manera Concettina, con deiciséis años, hija de Raimondo tendrá que aceptar su matrimonio con Don Nicola.

Y en la *Zia d'America*, relato incluido en la obra *Gli zii di Sicilia* de Sciascia, la tía de América acuerda el matrimonio de su hija con el cuñado de su hermana, a pesar de que éste sobrepase bastante la edad de la joven: "Intanto mia zia ordiva una sua trama. Aveva già accennato a mia madre che voleva, trovando un buon partito, sposare sua figlia a uno del paese."(Sciascia 1992: 60)

Rasgos comunes de las mujeres descritas por los escritores sicilianos serán la astucia, la capacidad de adaptación a cualquier tipo de situación, las arraigadas creencias religiosas impuestas por la educación de su época, una educación que, con la llegada del fascismo, se fundamentó en la más estricta doctrina católica. El temor a Dios, el nombramiento y las referencias a Santos y Vírgenes se sucede de la voz de los personajes

femeninos. Lucia, la protagonista del *Sogno di Lucia* de Vitaliano Brancati invoca en momentos de dificultad y temor a la Madonna degli Angeli (Vitaliano 1994: 232), en *La Strega e il capitano* de Sciascia a lo largo de toda la obra se suceden las menciones a Dios y a la doctrina católica en contraposición a la brujería, la joven de *Reversibilità* de *Il mare colore del vino* viste de negro como voto a San Calogero, etc. etc.

Las supersticiones, dentro del tema de la religión, serán constantes en el pensamiento femenino.

Otro rasgo característico de la mujer siciliana será el ansia de modernidad y progreso en una tierra cuya población a principios de siglo estaba compuesta por un 58% de analfabetos y que hasta los años 20 no conoce la luz eléctrica y las fuentes públicas para el suministro del agua corriente.

Dentro de las figuras femeninas de la literatura siciliana encontramos mujeres que abandonan Sicilia en busca de un porvenir mejor en Suiza o en América y mujeres que, estando en sus respectivos pueblos o ciudades, se rebelan a su tiempo y se despojan de sus vestimentas tradicionales o fuman o beben o salen solas a la calle. Cosas que hoy en día son normales, pero que en la época fascista italiana suponían una auténtica revolución. La enseñanza secundaria era casi exclusiva de los hombres, así como las reuniones públicas, la política, los encuentros en cafés y tabernas, y los lujos como el tabaco o el alcohol. El fascismo llevó a cabo una política anti-feminista en lo que se refiere a las libertades de la mujer, relegando a ésta a un segundo plano cuyo papel para la sociedad y para la patria era el de madre-ama de casa, mujer dedicada a la maternidad en la oscuridad, fuera de la esfera pública.

Es por este motivo por el que las mujeres que aparecen en la literatura muestran el verdadero sentimiento de la mujer escondida en casa. El ansia de modernidad, de desarrollo espiritual y moral, de valoración pública se manifiesta en muchas de las obras de los sicilianos.

"A me la vita piace: mi piacciono le belle cose, i bei vestiti… E mi piacerebbe darmi il rosso alle labbra, e provare a fumare."(Sciascia 1996: 43)

El sentimiento de la joven de *Il Mare colore del vino*, se reproduce nuevamente en Maria Grazia, mujer de Francesco Munafò y madre del protagonista de *Candido ovvero un sogno fatto* in Sicilia.

"Maria Grazia aveva ventiquattro anni e una gran voglia di essere amata, di amare, di divertirsi, di vedere il mondo" (Sciascia 1990: 20)

La represión de la mujer se dulcifica con la caída del fascismo en el año 43. Los últimos años del siglo XX se caracterizarán por la inclusión de la mujer en la vida pública. En el transcurso de pocos años encontramos cargos públicos ocupados por mujeres: maestras, enfermeras, farmacéuticas, administrativas, etc. A partir de los años 60 llega a Sicilia el gas, como nuevo combustible de uso doméstico. La mujer intentará insertarse en todo tipo de actividad profesional obviando las diferencias de género. El siguiente paso será la creación de las primeras asociaciones feministas en defensa de los derechos de la mujer y de ahí hasta las dos últimas décadas del siglo XX en la cual la mujer se ha distinguido por su gran compromiso político, social, económico y cultural.

El feminismo que se delinea en la literatura del siglo XX será un fenómeno en continua evolución, partiendo de la mujer tradicional, sensata, paciente, ama de casa,

madre incondicional, cristiana católica hasta llegar a la mujer inquieta, progresista, rebelde y moderna.

Leonardo Sciascia contempla unas veces con nostalgia y otras con admiración a los diversos tipos de mujeres. A través de la obra del escritor siciliano podemos conocer al prototipo de "donna siciliana" del siglo XX y la evolución de ésta con el paso de los años, pues Sciascia es un autor que no descarta ningún tipo de figura femenina. En su narrativa nos topamos con el estereotipo de mujer ama de casa, madre e hija, pero también con la mujer corrupta, traidora, curiosa o lujuriosa. Ningún personaje femenino queda exento de descripción y todos encuentran un hueco en las páginas del escritor: campesinas, aristócratas, monjas, brujas, prostitutas, bailarinas, mendigas… Independientemente de su condición social o profesión las mujeres de sus novelas gozarán de una representación objetiva que el narrador realiza a través de la voz del resto de personajes.

Las descripciones serán ideales y reales, desde la mujer-ángel rescatada de la tradición literaria a la mujer degradada a lo carnal, atendiendo a los sentidos, descrita como mero objeto de placer.

Podemos hablar por tanto de mujeres y afirmaciones contrapuestas. El Profesor Laurana, en *A ciascuno il suo* describe a Luisa Roscio como un ángel o una criatura divina:

"Restò poi a guardarla mentre si allontanava nella piazza piena di palme e d'azzurro: stupenda, innocente, coraggiosa creatura. E quasi gli veniva da piangere"(Sciascia 1988: 129)

Luisa Roscio será co-protagonista, junto con Laurana, de la novela.

Como protagonista principal aparece en la novela *1912+1*, la Condesa Maria Tiepolo, juzgada por el supuesto asesinato de Polimanti, un sargento a las órdenes de su marido, el Capitán Carlo Ferruccio Oggioni. En el juicio se hacen referencias a la mujer como "il sesso gentile" (Sciascia 1986: 39), representando el pudor y la gazmoñería de la época, principios de siglo, criticada e ironizada por el narrador.

En la misma novela, Polimanti, la victima de Maria Tiepolo habla de una "dolce creatura" haciendo referencia a una mujer desconocida para el resto de personajes.

Mujeres angelicales serán también Concettina en *Il mare colore del vino*, o la mujer del profesor Micciché: "mia moglie è un angelo"(Sciascia 1996: 33)

La mujer como protagonista de la novela no es una novedad, como tampoco lo es la visión de ésta como una criatura divina, inocente o celestial. Podríamos citar muchas obras de la literatura meridional de autores "menores" y "mayores" en las que se coloca en primer plano la voz y las vicisitudes de una mujer, es el caso, por ejemplo, de *Erica e i suoi fratelli* de Elio Vittorini, obra en la que la joven Erica se presenta como símbolo de humildad e inocencia y que, en las primeras páginas, se describe como un ser casi celestial.

"La donna angelicata" de los poetas stilnovistas y ahora de Sciascia será la intermediaria entre Dios y el hombre y se equiparará en más de una ocasión con la muerte.

Sin embargo no todas las mujeres son ángeles o criaturas espirituales ni todas las mujeres son protagonistas. Otras, en cambio, son personajes secundarios que el autor presenta como hilo conductor de la trama. Estas figuras no destacan por su

belleza, sino por su personalidad, por su carácter y por su pragmatismo. En ocasiones son precisamente estas mujeres las que encarnan la sensualidad y los placeres carnales impregnando las páginas del escritor de un sutil erotismo. Y es que para Sciascia unas y otras mujeres tiene mucho en común, ya que el elemento vital o erotismo actúa en un plano paralelo al elemento cristiano:

Degradata da persona ad oggetto di piacere(e s'intende d'onore) la donna, il siciliano ha una particolare morale sessuale e un particolare comportamento erotico: la morale del possesso esclusivo e un comportamento che, riconoscendo nella donna una vita soltanto istintiva, tende a soddisfarne i sensi per ridurre il margine d'apprensione, di insicurezza, relativamente alle sue azioni. È un comportamento di tipo *primatistico* (…) e si compone di elementi puramente vitali (…) e di elementi dottrinali di estrazione cristiana che si configurano in una specie di stilnovismo patologico. Questi due elementi, l'elemento vitale e l'elemento cristiano, agiscono anch'essi dialetticamente, nel duplice ed inverso movimento dell'esaltazione e della disgregazione. (…) È, in definitiva, questo del siciliano rispetto al sesso, un atteggiamento religioso. Come per saturazione, un atteggiamento originariamente pagano si rovescia, non diremo nella sessuofobia cristiana, ma indubbiamente in una concezione della donna che attinge alla dottrina cristiana e cattolica"(Sciascia 1996: 31).

Si avanzamos en la lectura de *Pirandello e la Sicilia*, comprobamos que la idea del amor carnal ligado a la religión no es una idea original de Sciascia, sino que Brancati o Tommasi di Lampedusa también señalaron esta teoría en su narrativa.

A esta visión carnal y cristiana de la mujer, añade el escritor siciliano la concepción de la mujer como contemplación de la muerte, algo de lo que ya se había hecho eco en otras novelas.

"…come la robba, nel ritmo dell'accumulazione, rende oggettivo il crescere della morte dentro di noi, la donna, nel puro accadere erotico, ci travalica in una specie di contemplazione della morte." (Sciascia 1996: 32).

Las figuras femeninas que destacan por su carácter o por su personalidad son muchas en la novelística de Sciascia, desde la tía de América de la novela *Gli zii di Sicilia*, publicada en 1958 hasta la condesa Maria Tiepolo de la obra *1912+1*, publicada en el año 87.

En las obras publicadas entre 1958 y 1987 encontramos otros personajes femeninos dotados de una fuerte personalidad, como Maria Dolores en el Antimonio, Caterina Medici en *La strega e il capitano*, la Señora Roccella en *Una storia Semplice*, etc.

La tía de América es una siciliana emigrante a América donde posee una casa y un pequeño negocio. El narrador es su sobrino que la describe como una mujer posesiva, ambiciosa, autoritaria con el marido y con los hijos, muy poco afectuosa, falsa en sus convicciones y materialista. Lo único que comparte con las mujeres sicilianas de su pueblo es la moral católica, el temor a Dios, aunque de una manera banal y superficial. Se contrapone a la figura de la hermana, madre del protagonista, protectora, paciente, tierna, humilde y honrada. Es muy frecuente en la narrativa de Sciascia la confrontación entre la tradición, la mujer "antigua" y la modernidad, la mujer "progresista".

"mia zia che taglia la strada come la piora di un motoscafo, mia madre stanca e silenziosa" (Ambroise 1987: 211).

El carácter de la tía de América se manifiesta en el autoritarismo de sus palabras y su comportamiento hacia el marido.

"Mia zia dice al marito di badare ai bagagli, mio padre si offrì di accompagnarlo ma mia zia disse < se la sbriga lui> lo disse in modo che credetti avessero da poco litigato, invece vidi poi che questo era sempre l'atteggiamento che mia zia pigliava col marito" (Sciascia 1992: 49).

En ocasiones no es el amor lo que rige las relaciones matrimoniales descritas por el autor, sino los intereses económicos o políticos o la simple comodidad. La tía de América no muestra en ningún momento algún tipo de afecto hacia el marido. Ocurre lo mismo con el matrimonio del protagonista del relato *l'Antimonio* que, a su vuelta de la Guerra Civil española, lo único que preocupa a su mujer es el dinero ganado.

"Mia moglie non diceva niente, il libretto della banca, con le diecimila lire che era riuscita a risparmiare, le pareva compensasse tutto, la guerra la mano perduta la repulsione che lei sentiva a guardarmi il moncherino o a sentirsi toccata; la sentivo vibrare, come di un brivido, quando la toccavo. Non c'era stato mai amore tra noi.(...) in lei immaginavo malizia e finzione; e la sua animazione quando diceva del libretto di banca, e di quel che si poteva fare con i soldi risparmiati, io condannavo come avidità, meschina gioia di donna che soltanto il denaro ama" (Sciascia 1992: 237).

Es en el Antimonio donde aparece la figura de María Dolores, en este caso una española que el protagonista conoce durante su estancia en España, combatiendo con las Tropas Voluntarias italianas a favor del franquismo. Nos interesa este personaje por la caracterización psicológica que el autor hace de él. Representa a la mujer dañada en su orgullo y en sus convicciones, la mujer rencorosa y vengativa, la mujer independiente y altiva que no manifiesta amor por el hombre, resultando así más atractiva.

María Dolores reside en Zaragoza donde los republicanos han fusilado a su padre, el odio hacia el comunismo y el ansia de venganza la hace amar a Mussolini y honrarlo teniendo relaciones con los soldados italianos enviados por él. Entre éstos estará el protagonista que se siente embrujado por el odio de la joven. Sciascia presenta un nuevo tipo de mujer, muy diferente a las mujeres que, en Sicilia, mantenían relaciones con soldados americanos o ingleses, empujadas únicamente por la pobreza y la miseria. A María Dolores le mueve su ideología y su extraña concepción de la venganza.

"Maria Dolores era piena di odio, voleva che si amazzassero tutti quelli che combattevano per la Repubblica, per vendicare suo padre e per esser certa che il marito non la scampasse (…)andava a letto con gli italiani come per darle piacere anche a Mussolini. Io non sarei riuscito a fare amicizia con un uomo spagnolo come lei pieno d'odio; con una donna era cosa diversa, il suo odio diventava per me un fatto d'amore; e non perché dall'odio degli altri le nascesse amore per me, ma proprio perché odiava mi piaceva, per quel suo fare magia dell'odio, per quel suo essere un po' strega. Il piacere dell'amore è molto complicato: ed è più grande quando c'è nella donna oscura dannazione, un certo di maligno mistero nel suo essere" (Sciascia 1992: 205).

El personaje de Maria Dolores rompe con la narración de los sucesos trágicos de la guerra y logra impregnar un carácter lírico en la prosa del siciliano.

Encontramos en la narrativa sciasciana mujeres que se prostituyen camufladas entre las mujeres "tradicionales". En *La zia d'America* el protagonista narra despectivamente cómo algunas mujeres de su pueblo mantenían relaciones con los

soldados que se instalaban en Sicilia.

"i soldati cercavano donne, le portavano nei caffé e bevevano; tiravano dalle tasche dei pantaloni manciate di soldi, le buttavano sul tavolo e bevevano dalle bottiglie. Si tiravano le donne sulle gambe e bevevano. Erano donne laide e sudicie, di sconcertante bruttezza; una ce n'era che chiamavano in paese <bicicletta>, camminava come uno che pedalasse in salita, a me sembrava piuttosto un granchio: quelli se la tiravano sulle ginocchia, passava da un soldato all'altro, le incrollavano la bottiglia alla bocca e lei ciondolava fradicia, gemeva oscene parole. I soldati ridevano, poi come un sacco la gettavano sulla jeep, la portavano via" (Sciascia 1992: 23).

Es evidente el machismo en la representación de estas mujeres. La "donna siciliana" - muchas veces casada- no podía permitirse ciertos lujos como por ejemplo conquistar a los soldados en los cafés o tener algún tipo de relación extra-matrimonial con ellos. Esto suponía ser tachada de "sucia"- como dice nuestro joven narrador.

"Qualcuno procurava ai soldati incontri con donne più *ritirate*, quelle che non sarebbero mai andate nei caffè, che temevano l'occhio della gente e particolarmente quello già diffidente delle suocere; donne che avevano il marito fuori. Per queste donne i soldati venivano a sera inoltrata: e per far vuoto il paese, ché non si venisse a sapere che in certe case si ricevevano uomini a quell'ora, i soldati si mettevano in piazza a tramare una fitta sparatoria" (Sciascia 1992: 23).

El machismo se manifiesta también en la obra *La Strega e il capitano*, en la que aparece como protagonista otra figura de fuerte carácter que se distingue de la que hemos denominado mujer tradicional. La protagonista es Caterina Medici, sirvienta del Senador Luigi Melzi, mujer acusada de brujería en el siglo XVII por la Inquisición. El libro narra el proceso inquisitorio de Caterina que culmina con la condena a tortura y muerte en la hoguera para la acusada. Una prueba de machismo la encontramos en las palabras del narrador que achaca la desventura de la bruja a su naturaleza "caliente":

"Tante delle sventure che travolsero la sua vita si può intravedere le venissero dall'essere <tanto calda di natura>: il che con alquanta difficoltà si accetta oggi possa essere una donna, e figuriamoci nel XVII secolo, e nella condizione di Caterina" (lSciascia 1986: 35).

Aparece descrita como "il ritratto della stessa bruttezza"(Sciascia 1986: 15). Dirá el narrador que la fealdad había sido siempre un atributo de las brujas.

A través de las palabras groseras y muy poco afectuosas de los personajes se delinea el perfil de Caterina.

"La qualità di questa donna è tale, per essere d'età di circa cinquant'anni, sporca e di bruttissima fisionomia, che non soltanto io con l'età che mi trovo ad avere e con l'austerità che tutti mi conoscono, ma nemmeno un qualsiasi giovane libidinoso la guarderebbe, e sicuramente la disprezzerebbe" (Sciascia 1986: 51).

Maria Tiepolo es otro personaje particular y, junto a Caterina Medici, una de las pocas figuras femeninas que Sciascia coloca en primer plano, como protagonistas de sus novelas. En *1912+1* será una Condesa descendiente de la familia Tiepolo que supuestamente asesina a su amante Polimanti. En la obra se entrelazan muchos temas: el honor, el papel de la mujer en la sociedad, la curiosidad, el matrimonio, los celos, los engaños amorosos, el adulterio, la moral católica, etc.

La obra se abre con el asesinato y al igual que en *La strega e il capitano*, la

trama se desarrolla con un juicio. La condesa luchará por defender su honor alegando defensa propia ante los supuestos ataques intimatorios de Polimanti. Sin embargo los jueces y la sociedad en general no creen en su inocencia, ya que existen pruebas que la inculpan demostrando que entre ella y el sargento que trabajaba bajo las órdenes de su marido pudo haber existido una relación. Esta novela consta de un importante valor documental sobre las tradiciones, costumbres y pensamientos de la sociedad de principios de siglo.

"Direi agli italiani che tra una bella donna e un uomo per mesi sotto lo stesso tetto e spessissimo soli, in ordine agli istinti e ai sentimenti altro non è passato che un colpo di rivoltella, esploso dalla donna per difendersi dall'uomo, è una preterizione, una contraddizione in termini" (Sciascia 1986: 28).

De esta manera se hacía eco de la noticia un periódico de la época, desconfiando en todo momento de la declaración de inocencia de la condesa. Destaca Sciascia la repercusión que el adulterio tenía en 1913, dirá que incluso las mujeres adúlteras despreciaban y condenaban el adulterio del resto de mujeres.

Un rasgo característico de la mujer será la maldad. Maldad contra su mismo sexo. Sciascia y no sólo éste, sino también Vittorini, Brancati o Verga resaltan la condición curiosa de la mujer que es afín a todas, a las prostitutas o a las honestas, a las campesinas y a las aristócratas. Las vecinas de Erica, en *Erica e i suoi fratelli* hablan, examinan y juzgan los movimientos de Erica, opinan sobre su madre o sobre sus relaciones amorosas. Será la opinión pública de las mujeres en *1912+1* más dura y cruel con Maria Tiepolo que la de los hombres. Las argumentaciones de éstas hacia la acusada demuestran la maldad existente entre las figuras femeninas.

"una donna non può, non deve uccidere un uomo solo perché vuole da lei quel che altre volte ha già avuto. E la pensavano così anche le adultere: che al loro adulterio ovviamente conferivano l'altra santità del matrimonio, mentre l'adulterio delle altre consideravano né più né meno che puttanessimo"(Sciascia 1986: 73).

Otra prueba de maldad y "pettegolezza" de las mujeres entre sí mismas aparece en la opinión y las declaraciones de las amigas de Maria Grazia Munafò que después del nacimiento de su hijo Cándido, veían a la madre irritante y menos bella. En cambio los amigos varones la encontraban más hermosa.

"Dopo aver messo al mondo Candido davanti a un centenaio di donne che nella grotta facevano operosa confusione (…) Maria Grazia Munafò nata Cressi diventò, a giudizio dell'avvocato suo marito, un'altra. A giudizio degli amici, più bella. Delle amiche - e il loro giudizio si avvicinava a quello del marito- più dura nei lineamenti e nei sentimenti, più irritabile e più irritante, più velenosa nel parlare e più distratta nell'ascoltare" (Sciascia 1990: 14).

Esta maldad está provocada en muchas ocasiones por la represión y la mentalidad de la época. En el año 1945, año en que se desarrolla la historia, el hecho de que Maria Grazia no amara a su marido y no quisiera estar junto a él después de haber traído al mundo a Cándido era algo inaceptable, inaceptable para hombres y para mujeres. Cuando Maria Grazia pida la nulidad de su matrimonio, el niño quedará bajo la custodia del padre como muestra de castigo por no haber sido una "buena" esposa.

"Candido doveva restare con suo padre, e per la principale ragione - da tutti riconosciuta come ragione, e anche dalle donne- che a una donna che osasse non

rassegnarsi a restare fino alla morte con un marito che non amava e che non l'amava, a giusta misura una punizione spettasse. E quale migliore di questa: di privarla per sempre del figlio" (Sciascia 1990: 23).

Sin embargo, estas palabras se contraponen a las pronunciadas por el Profesor Conti en 1913 en el juicio de Maria Tiepolo. Conti resalta el derecho de la mujer a separarse de su marido cuando lo considere oportuno, aunque hemos señalado anteriormente que sus afirmaciones no eran compartidas por la opinión pública.

"ogni donna è libera di troncare una relazione amorosa quando - per ravvedimento, per convenienza o per noia- decide di troncarla" (Sciascia 1986: 72-73).

La crueldad hacia estas figuras que hemos destacado como símbolos femeninos de fuerte carácter y personalidad, como símbolos de la rebelión de la mujer, se evidencia también hacia las mujeres que denominamos tradicionales, antiguas o clásicas.

El retrato que Leonardo Sciascia hace de este tipo de mujer que no es otro que el retrato de la gran mayoría de mujeres sicilianas será homogéneo en toda su narrativa.

De la mujer típica siciliana resalta su valentía y su coraje ante las vicisitudes de la vida, su capacidad de adaptación a todo tipo de situaciones, la humildad, la honestidad, el trabajo como madres y administradoras de la casa, la ternura, la afectuosidad de sus palabras, la belleza, la dignidad, su educación machista y las arraigadas creencias religiosas. A través de la descripción minuciosa de sus movimientos, su manera de actuar y de desenvolverse en la sociedad, sus conversaciones, sus costumbres y sus vestimentas, Sciascia presenta a la mujer meridional de mediados del siglo XX. Su novelística tendrá un papel fundamental como documento y testimonio de la época. Podemos afirmar con seguridad que dentro de la "ficcionalidad" del autor se encuentran las bases de hechos y situaciones reales, como así lo atestiguan las obras y ensayos historiográficos.

Comenzando por la educación de la mujer, "ai principi dell'amore familiare e del sacrificio ai quali era stata educata" (Sciascia 1996: 18), nos topamos con personajes femeninos, modestos y silenciosos, que se mantienen a la sombra de los personajes masculinos. Estos personajes no se inmiscuyen en política, no alzan la voz a sus maridos - aunque decidan a expensas de éstos -, no acuden a los cafés ni caminan solos por las calles. Estos personajes deben ante todo cuidar su honor, el de su familia y principalmente el de su padre o el de su marido.

Brancati en su relato *Ricordi* corrobora las palabras de Sciascia, la mujer debe cuidar el honor de su familia. El hecho de que una mujer saliera a la calle sola, era motivo de comentarios e insinuaciones, algo que dañaba el honor y la reputación de su familia.

"Era la prima volta che uscivamo sole, nel paese, in cui allora abitavamo, incontrare delle ragazze, che non fossero seguite a breve distanza dalle famiglie, era un fatto di cui si sarebbe molto parlato" (Brancanti 1994: 109).

Escribe Sciascia que las mujeres de su pueblo y las del resto, ya que "le ragazze da un paese all'altro parevano le stesse" (Sciascia 1996: 57), deben ser silenciosas y modestas, comedidas ante la sociedad y ante su familia. Estas características se repetirán en su narrativa como condición indispensable de la mujer honrada. El protagonista de *La zia d'America* asemeja el comportamiento de su prima ante su madre con el de las chicas de su pueblo. La prima tenía que mantener la compostura ante la familia.

"In presenza di sua madre pareva una ragazza del paese: silenziosa e modesta"

(Ambroise 1987: 216).

La mujer tiene la obligación de defender su honor y todo es lícito para llevar a cabo este cometido, incluso la muerte.

"Ho sparato per difendere il mio onore (…) Ferruccio, Ferrucccio mio: per essere soltanto tua!" (Sciascia 1986: 50-51).

En este caso Maria Tiepolo, mujer de Ferruccio Oggioni, no quiere deshonrar a su marido, se siente como objeto que el marido posee.

Maria Grazia en *Candido Ovvero un sogno fatto in Sicilia*, pedirá la nulidad eclesiástica del matrimonio y no el divorcio para no ofender a su padre, el general fascista Arturo Cressi.

"Piuttosto c'era da pensare al generale: che l'abbandonare <il tetto coniugale> non nuocesse alla fortuna cui il generale sembrava avviato nei partito dei cattolici. Bisognava fare le cose per bene:giudiziosamente servendosi del partito dei cattolici, dei preti, della Chiesa " (Sciascia 1990: 20).

Unido al sentimiento del honor, se coloca el valor de la religión, la moral católica, las creencias y las supersticiones. El hombre y la mujer son educados bajo los cánones de la doctrina cristiana, la práctica de esta doctrina recae con mayor intensidad en la figura de la mujer. No hay ningún personaje femenino que rechace explícitamente la religión católica, ni siquiera la protagonista de *la Strega e il Capitano*, acusada de practicar la brujería. Ninguna mujer atacará a la Iglesia, aunque aparezca alguna que no confíe en ella.

Como símbolo de esa educación católica destaca la tía de América de *Gli zii di Sicilia*, una mujer que, debido al progreso, ha perdido todos los valores de la tradición siciliana, excepto el de la religión. Se muestra supersticiosa y temerosa de la Iglesia, pero a la vez contradictoria en sus actos con los ideales que ésta promueve el cristianismo. Promete su anillo de diamantes a la Virgen si ésta hace que la guerra cese. Cuando la guerra termina regresará a Sicilia para cumplir su promesa. La tía de América representa el progreso, el materialismo y el capitalismo, todo lo contrario a lo que la Iglesia propugna: la fe en la humildad y en la pobreza.

"Questa guerra non ci voleva ma il Signore non permetterá che entri sventura nella mia casa, io ho promesso alla Madonna del nostro paese l'anello col brillante che porto al dito, quando la guerra finisce verrò io a portarlo…" (Sciascia 1992: 34).

La tía de América goza de una superficialidad materialista que Sciascia describe con su característica ironía. Según el narrador del relato su tía de América siempre repetía las mismas cosas: "il Signore il Sacro Cuore di Gesù la Santissima Vergine, e la promissione alla Madonna" (zii.p.45).

Aparece de nuevo la superstición en la obra *Il mare colore del vino*, con el voto que la joven del relato hace a San Calogero. En realidad la promesa la había hecho su madre, ya que la joven había superado una enfermedad que padecía. En este caso Sciascia pone en contradicción dos generaciones, la de la madre y la de la hija. La hija no comparte la mentalidad de su madre y, aunque le parezca absurdo ir vestida de negro para agradecer al Santo el haber hecho cesar su afección, acepta y obedece.

"…aveva superato una grave malattia, il vestito nero profilato di bianco lo portava per voto a San Calogero, che era protettore di Nisima, miracolissimo Santo.(…) La ragazza disse che da bambina, lei di San Calogero aveva paura: nero di faccia, nero

il manto; e per la verità, il voto al Santo non era stata lei a farlo ma sua madre; come se l'avesse fatto lei, però: ancora per un mese, ed era il sesto, doveva portare il vestito nero profilato di bianco" (Sciascia 1996: 30).

Los votos a Santos pertenecían a la tradición meridional y el deber de cumplimiento de éstos era compartido por todas las mjeres. Una prueba de ello son las palabras de la Señora Miccicchè que, a propósito del testimonio de la joven afirma: "mortificazione e sofferenza: queste due cose ci vogliono a sciogliere un voto" (Sciascia 1996: 31).

Además de la religiosidad las mujeres de Sciascia comparten otra cualidad común a todas ellas: la inteligencia. Sciascia dota a todos sus personajes femeninos de gran astucia y audacia. Dirá que estas cualidades son innatas en la mujer. Sin embargo antes de que el siciliano escribiera su primera novela ya Elio Vittorini había exaltado la astucia como la virtud principal de la mujer para defenderse en la vida.

"…la furberia l'esaltava come virtù capitale e indispensabile di una donna povera per cavarsela nella vita" (Vittorini 1975: 64).

La literatura de Sciascia se llena de perspicacia cuando intervienen figuras femeninas. La inteligencia de éstas supera a la de los hombres en muchos aspectos de la vida: en su capacidad de adaptación a cualquier situación, en su forma de mentir y engañar, en su manera de solucionar cualquier problema, etc.

En *La zia d'America* la madre del protagonista será más inteligente que el padre y así lo deja entrever el joven narrador cuando reproduce la conversación de sus progenitores:

"Mio padre diceva <scrivi a tua sorella che mandi penicillina> e mia madre saggiamente rispondeva <tu la regaleresti a chi ne ha bisogno, e per guadagno finisce che ti buschi la galera>"(Sciascia 1992: 44).

En la misma novela la madre de Filippo, amigo del protagonista, dirá refiriéndose a su padre: "se tuo padre avesse giudizio…"(Ambroise 1987: 202). Y como ésta podemos encontrar muchas expresiones que evidencian la superioridad en razonamiento de la mujer respecto al hombre.

Demuestra también grandes dotes de estratega y astucia la protagonista del relato *Gioco di Società* que consigue engañar a la policía, a una joven víctima y a su marido, para librarse de éste último. Ocurre lo mismo con la Señora Cres de *Il Contesto*, ésta trata de engañar al inspector Rogas haciéndole pensar que su marido la quería asesinar cuando, en realidad, era todo una maquinación suya para liberarse del esposo farmacéutico.

Astuta será Luisa Roscio en *A ciascuno il suo*, la Señora Roccella en *Una storia semplice* o Maria Grazia en *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* que consigue hacer amistad con el capitán americano John H. Dykes para que así los soldados americanos no tomen represalias contra su padre fascista.

"Gli uomini le interessavano più delle donne per una ragione quanto mai semplice:perché gli uomini facevano politica e lei di uomini che facevano politica in quel momento aveva bisogno. Il generale Arturo Cressi, suo padre, si considerava e desiderava essere considerato, come morto. Di paura e per paura: ma la figlia, che lo adorava, riteneva si sentisse morto, e tale voleva essere considerato perché morta era la patria, morto il fascismo (…) Si adoperò dunque per far tornare - lei diceva- qualche

scintilla di vita nell'occhio spento dalla paura…" (Sciascia 1990: 15).

Otra prueba relevante de la astucia e inteligencia que el autor otorga a la mujer es la continua aparición de símiles de la mujer con animales considerados tradicionalmente "astutos": la tía de América es una gata, Caterina Medici una "loba", la Señora Munafò un búho… También Elio Vittorini paragona constantemente a la madre de Erica con una "liebre".

La inteligencia de la mujer la hace sobrevivir y adaptarse a cualquier situación. Virtud que Sciascia evidencia en *Il Mare colore del vino:*

"Le donne si adattano: mutano di abitudini e di sentimento… Una donna tu la lasci che pulisce una stalla e la ritrovi qualche mese dopo che è una signora." (Sciascia 1996: 64).

Mujeres cristianas, mujeres astutas, mujeres inteligentes y mujeres dulces, tiernas y afectuosas. Otra de la característica de la "donna siciliana" es su ternura y su sensibilidad. El autor resalta la capacidad de la mujer para infundir amor, paz y tranquilidad en la familia. Un amor que se incrementa si se trata de figuras maternas. La sonrisa del soldado americano recordando a su madre será una de las imágenes más enternecedoras del relato *la zia d'America*, o el soldado siciliano en España que recuerda su casa y a su madre custodiándola. Las madres juegan un papel importante en la novelística del siciliano. Es extraña la obra del escritor en la que no aparezca una madre, desde *Le favole della dittatura* en la que aparece la madre que quiere que sus hijos echen a volar, hasta *Una storia semplice*, en la que aparece la viuda de Roccella, madre no muy estimada por su hijo:

"Guarda: le madri non si possono scegliere, che io di certo non ti avrei scelto" (Sciascia 2003: 52).

Son muchos los tipos de madre, sin embargo prevalecen las madres protectoras y cariñosas por encima del resto, exceptuando el caso de la madre de *Una storia semplice* o la madre del pequeño Candido Munafò que se siente liberada cuando le otorgan la custodia del niño a su marido el abogado Munafò.

Muy presente estará la madre del Profesor Laurana en *A ciascuno il suo*, la madre de los pequeños Nenè y Lulù de *Il mare colore del vino*, la madre alcahueta de Caterinetta en *La Strega e il capitano*…Esta presencia de la madre encuentra su justificación en la importancia que Sciasia y el hombre siciliano en general, concede a la familia:

"La famiglia è l'unico istituto veramente vivo nella coscienza del siciliano (…) la famiglia è lo Stato del siciliano" (Sciascia 1993: 101).

El autor no sólo se detiene en el análisis psicológico y comportamental de sus personajes femeninos, sino también en el retrato físico, en el análisis de la fisionomía de estas mujeres, la mujer tradicional siciliana aparece fotografiada en blanco y negro, con el rostro curtido, el cabello largo recogido e incluso tapado con velo, como símbolo de sensualidad y pudor. Sciascia se muestra en *1912+1* contrario a la moda de cortarse el pelo a la "maschietta", hecho que interpreta como pérdida de una de las tradiciones más bellas de la mujer meridional: el pelo largo.

"i capelli allora si portavano lunghi, e raccolti in crocchia. D'incanto: a sentire, quand'ero giovane, i vecchi che quei cappelli, l'intrecciarsi e annodarsi in crocchia, il disciogliersi, lodavano e rimpiangevano. Inarrivabili immagini della modestia e del pudore; e della sensualità" (Sciascia 1986: 36).

En *Il mare colore del vino* se habla de las mujeres vestidas de negro, imagen que se repite en otras muchas obras del escritor, cuando describe paisajes típicos de Sicilia.

"case grige che si ammucchiavano a scivolo sul fianco di una collina, tetti di ortiche e di muschio. E donne vestite di nero affacciate alle porte, e bambini dagli occhi attoniti e affamati…" (Sciascia 1996: 11).

La visión de la mujer asomada a la puerta o a la ventana de las casas forma parte del paisaje idílico de la Sicilia descrita por Sciascia.

"E i tramonti tra i salici, il fischio lungo dei treni ; il giorno che appassiva come un rosso geranio nelle donne affacciate alla prora aerea del viale" (Sciascia 1997: 14).

Así describe poéticamente su pueblo siciliano en *La Sicilia, il suo cuore*. Un pueblo siciliano que es toda Sicilia e incluso toda la España meridional. Las similitudes entre España y Sicilia se manifiestan, entre otras muchas cosas, en el carácter religioso y en la vestimenta de las mujeres.

"Come ultima a me piace ricordare le donne in processione: di suprema eleganza nel nero dei vestita e delle mantiglie…" (Sciascia 2000: 49).

La vestimenta negra estará ligada a la religión católica. El autor recuerda el luto, los trajes de viudas, que se convierten en símbolo de discreción, de duelo y también de belleza femenina.

"…Fuggì lunare bellezza nel nero delle vesti vedovili, e in una notte di luna…" (Sciascia 1996: 19).

Por lo que se refiere a los complementos que las señoras sicilianas llevaban, además de los trajes negros, era habitual el pañuelo y "las sales". Tradición que el autor recoge en *1912+1.*

"…un sussulto di commozione corre e arriva fino all'imputata, che dalla borsetta estrae fazzoletto e Sali. Ormai scomparsi dalle borsette delle signore, i Sali ne erano allora necesario corredo: in boccettine di cristillo sfaccettate e decorate, in anforette d'argento, erano mksture di Sali appunto fortemente odorosi; e si credeva fosse reanimante l'annusarli" (Sciascia 1986: 32-33).

La mujer siciliana es una figura negra, marcada por la tradición y la superstición, una criatura humile, dotada de grandes valores que la modernidad y el desarrollo están poco a poco eliminando. A través de la narrativa y de la poesía o la ensayística de Leonardo Sciascia queda inmortalizada la memoria de estas mujeres.

Desde su primera obra escrita en 1950 hasta la última, en 1989, transcurren casi cuarenta años de historia, sin embargo no percibimos una evolución en el retrato de la mujer, sino una continuidad. La idea de la mujer permanece inmutable desde la primera página del autor hasta la última. La mujer será uno de los grandes mitos de Sciascia, una mujer descrita en todas las situaciones, que muda su condición social o su personalidad, pero no su naturaleza "celestial" ni su virtud ni su belleza. Es para Sciascia la mujer un ángel, una criatura divina e ideal, cercana a la Beatrice de Dante o a la Laura de Petrarca, pero trasladada al plano de la realidad.

Leonardo Sciascia se puede incluir dentro de la corriente neorrealista de mediados del siglo XX, junto a Calvino o a Vittorini, y sus figuras femeninas serán, al igual que las del resto de neorrealistas, mujeres reales representadas en todas sus facetas, desde la prostituta a la ama de casa, desde la hechicera a la condesa, resquicio de la debilitada aristocracia, y desde la campesina miserable a la mujer moderna de América o Suiza.

Mujeres que comparten belleza, una belleza no tanto física, sino espiritual. Una belleza que portadora de felicidad para el hombre, que las agrupa y las hace iguales ante los ojos del siciliano, y así lo expresará Sciascia haciéndose eco de las palabras de Stendhal.

"Ma la bellezza… Di una donna, la bellezza, diceva Stendhal, è una promessa di felicità: che a noi sia riservato o ad altri" (Sciascia 1986: 64).

Añadimos el comentario de Elio Vittorini en *La Sardegna come un'infanzia*, sobre la felicidad en la que también aparece la figura de la mujer*:*

"Io so cosa vuol dire essere felice nella vita – e la bontà dell'esistenza, il gusto dell'ora che passa e delle cose che si hanno intorno, pur senza muoversi, la bontà di amarle, le cose, fumando, e una donna in esse" (Vittorini 1974: 23).

También para Sciascia la mujer es felicidad, una felicidad que manifiesta a la hora de describir a los muchos tipos de mujeres que contiene su obra, todos ellos dibujados con una sutil delicadeza, con un amor incondicional y con una formidable afectuosidad que rompe con la realidad de los duros contenidos y las fervientes críticas que el autor lanza a la sociedad en general y a su tierra en particular, a través de la palabra, de la escritura y de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBROISE, C., *Leonardo Sciascia: Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 1987.
AMBROISE, C., *Opere 1956-1971,* Milano, Bompiani, 1987.
BRANCATI, A., *Tutti i racconto, Milano*, Bompiani, 1994.
MIMMA, A., *Donne menene del XX secolo*, Terlizzi, Insieme, 1999.
SCIASCIA, L., *1912+1*, Milano, Adelphi, 1986.
SCIASCIA, L., *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*, Milano, 1990.
SCIASCIA, L., *Gli zii di Sicilia*, Milano, Adelphi, 1992.
SCIASCIA, L., *La strega e il capitano*, Milano, Bompiani, 1986.
SCIASCIA, L., *Ore di Spagna*, Milano, BOMPIANI, 2000.
SCIASCIA, L., *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 1996.
SCIASCIA, L., *Una storia semplice*, Mulano, RCS, 2003.
VERGA, G., *I Malavoglia*, Torino, EDISCO, 1994.
VITTORINI, E., *Erica e i suoi fratelli*, Torino, EINAUDI, 1975.
VITTORINI, E., *La Sardegna come un'infanzia*, Milano, MONDADORI, 1974.

EL ESPACIO DE LA NUEVA CARNE: LA DES-ESTÉTICA COMO ESTRATEGIA DE CREACIÓN EN LAS ARTES VISUALES

Emma González González
Universidad de Oviedo

My work is a struggle against: the innate, the inexorable, the programmed, Nature,
DNA (wich is our direct rival as far as artist of representation), and God!
This is my Body, This is my Software, Orlan

I. EL DESPERTAR DEL ARTE: CUERPOS PARA LA PROTESTA.

El cuerpo se ha ido constituyendo en un espacio de reflexión en su máximo significado. A partir de los años noventa se cuestionan y deconstruyen los valores estéticos existentes, el orden social y la definición de las subjetividades y por ende de las identidades. Se produce toda una reflexión en los bordes de las disciplinas, en la postmoderna intersección entre medicina, arte, cine ... que reaccionan ante la idea del cuerpo como espacio de opresión de otros. A mediados de esta década, comienza lo que podríamos denominar el tiempo de la reflexión tecnológica, del hibridismo y de la convergencia e integración de las nuevas tecnologías en todos los hábitos y ámbitos. El cuerpo se desdobla en una fisicidad no orgánica, aparente y tecnológica. La trasmutación y la experimentación abren nuevas vías de debate, en esta era cyborg, que como dijera Mark Dery en su obra *Velocidad de Escape: la cibercultura en el final del siglo* (1998), ha dejado de ser Ciencia, para involucrarse en la vida cotidiana (prótesis, piezas sintéticas, siliconas, implantes, manipulación genética, tejidos bioquímicos). Asistimos a una mixtificación del cuerpo que ya no permanece inmutable, fijo, sino que se convierte en mera situación. Es el paso de lo inalterable a lo fragmentado, a lo efímero, a través de estrategias como la metamorfosis, la transgresión o la subversión.

Sin embargo, esta trayectoria reflejada en la producción artística y en los discursos circundantes en el seno de la postmodernidad , bebe de fuentes ineludibles a la hora de trazar la genealogia de la des-estética y la desautorización del arte oficial patriarcal. La crítica feminista hace del cuerpo el campo/soporte de creación de esos nuevos términos que confluyen en la desintegración de la Estética androcéntrica y occidentalista que, como remitían Parker y Pollock, hacen aparecer a las protagonistas: "dormidas, inconscientes o ajenas a las cosas mortales, lo que permite el disfrute voyeurístico de la forma femenina sin ningún tipo de obstáculo. [...] Todos presentan a la mujer como objeto destinado a la mirada de un espectador/propietario de sexo masculino que se encuentra fuera del cuadro" (Parker-Pollock, 1991).

Tras vivencias como la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y la bomba

atómica, el arte meramente contemplativo da al traste, pues se revela como un ejercicio de inútil quietud ante la inminente necesidad de análisis, protesta y reacción que imprime el contexto histórico. Bajo la forma de *Action Painting*, se desestima la comunicación artística bidireccional y pasiva. El arte comprometido revisa, a través de *performance* y fotomontajes, una nueva forma de activismo y política social. Sin duda, la austriaca Valie Export es el referente de esta propuesta, quien junto con Peter Weibel, desarrolló en el seno de una plástica radical feminista, el famoso acto urbano *Del dossier de lo canino*[1]. En este contexto, desarrolla también su actividad Yoko Ono, vinculada a la tradición radical de los Fluxus y del activismo vienés de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, realiza un arte conceptual de análisis. La apuesta artística y crítica pretendía derrocar a la cultura dominante que gestaba los anestésicos estereotipos de la Twiggy y los superhéroes como antídoto contra las crisis de identidad y de nacionalismo que asolaban a los americanos de vuelta al hogar tras la guerra.

Nuevas corrientes artísticas y críticas confrontan al público, ponen ante sus ojos imágenes de lo inesperado, de lo incómodo, suscitan una reflexión que en primer término violenta la postura tradicional del espectador. Retoman el "anti-arte" propuesto por los dadaístas, quienes años antes jugaban a desmembrar la realidad, rechazar el arte y la cultura institucionalizados, a través de collage/montajes que buscaban escandalizar. De los fotomontajes[2] de Hannah Höch a los de Martha Rosler distan cincuenta años, sin embargo ambas utilizan esta técnica para re-presentar críticamente los valores contemporáneos. Höch[3], en su obra *Fremde Schönheit* (*Belleza extraña*, 1929), nos pone ante los ojos la crítica a la belleza femenina canónica, y se centra irónicamente en la representación occidental de la diferencia racial y en sus implicaciones para las políticas de género (Lavin, 1997: 120). Mediante la superposición de una máscara tribal (cabeza oscura y arrugada cuya expresividad aumenta por unas sorprendentes gafas que enfatizan la posición del espectador), sobre un cuerpo de mujer blanca desnuda y pasiva, a la manera de venus complaciente; crea alegorías de la feminidad moderna, montajes que cuestionan el estatus y la representación de las mujeres de la República de Weimar.

En el dadaísmo y posteriormente en los años sesenta y setenta estos métodos de composición sirven para visibilizar las debilidades de una sociedad, como era la americana del momento y posteriormente la europea. La obra de la norteamericana Martha Rossler, sobre todo su serie de fotomontajes *Bringing the War Home* (*Trayendo la guerra a casa*, 1969-72), plantea una ácida dicotomía al superponer fotos de la guerra de Vietnam aparecidas en prensa, a imágenes de acogedoras casas del "sueño americano". De gran compromiso político, sus obras se convierten en un manifiesto antibelicista: "gracias a la técnica del collage, las imágenes de cadáveres, soldados y vietnamitas heridos se acomodan con espeluznante realismo al espacio de la domesticidad americana" (Mayayo, 2003: 134-135). La idea de la desintegración de una única identidad, perfecta e indisoluble, se advierte en la obra de ambas, proporcionando una lectura absolutamente contemporánea, como señala Patricia Mayayo:

> Tanto Höch como Rosler anticipan, en definitiva, la visión compleja de la identidad que caracteriza al feminismo actual: frente a la dicotomía yo/otro, una multiplicación de las diferencias y polaridades; frente al sujeto, una proliferación de subjetividades cambiantes; frente a la imagen de la mujer, una sucesión de imágenes de mujeres (Mayayo, 2003: 136).

Sexo, agresión , destrucción y dolor emergen como significantes no sólo válidos sino útiles a la hora de materializar un arte de la alteridad, de la destrucción de la homogeneidad occidental y del organigrama dicotómico, para situar en un primer plano una miríada de propuestas que erigen el cuerpo en campo de batalla postmoderno en el marco de las políticas del sujeto, toda vez que se han derrumbado las utopías. La relativización de la existencia orgánica y la subversión de lo aparentemente inmutable generan, en el seno del *Body Art*, nuevas expresiones artísticas que interpretan y reaccionan ante las nuevas pandemias que denotan la fragilidad del cuerpo: el sida, el cáncer, las enfermedades transmitidas por animales, ecología destruida, el terrorismo, epidemias.

Para las artistas comprometidas, comienza un frente abierto en torno a tres puntos de discusión y creación: la auto-representación de las diversas feminidades, negada desde la creación artística tradicional. Re-construir un cuerpo femenino utilizado como ideal/icono/fetiche, ya que a las mujeres, representadas como figuras, compelidas en el objeto de representación, se les ha coartado su capacidad de ser sujetos dentro de la dinámica de las relaciones de género. Y por último, la desestructuración de las dicotomías dentro/fuera, racional/irracional, masculinidad/feminidad, realidad/ficción, material/inmaterial, que deja al descubierto la necesidad de acabar con los sistemas de representación –constructo social y cultural– interconectados a los intereses políticos y económicos, sistemas que son asimilados en una suerte de sociodicea del dominado (Bordieu, 2000: 53-55).

Carole Schneemann, se centra en la percepción cultural sobre el cuerpo femenino y los tabúes circundantes acerca de la libido de las mujeres. La organicidad y los materiales usados por ella hacen las veces de escritura corporal o de justificante de la autenticidad de la experiencia física, característica del *american body art*. Contraria a las convenciones sociales y a las instituciones culturales, sus puestas en escena resultan incómodas y agresivas; y reformulan teóricamente la creación y el lenguaje artístico femeninos. En su *performance Meat Joy* (*Gozo carnal*, 1964) proponía una interacción orgiástica entre el sexo y la comida, mientras los actores desnudos sostenían animales muertos para comer. Crítica con las limitaciones académicas, en su *Interior Scroll* (*Exploración Interior*, 1975), sacaba de su vagina un rollo impreso cuyo diálogo leía en directo al público. Su obra, la formulación de la técnica performática y sus estudios, como el libro *Cezanne era una gran artista* (*Cezánne: She Was a Great Painter*, 1976), calaron hondo en teóricas como Judith Butler y Donna Haraway.

Ante la inminente pregunta ¿qué significa habitar el cuerpo que crea y que, a su vez, se representa a sí mismo?, surge un cuerpo-frontera, que se erige a sí mismo en soporte, signo y significado, un diálogo entre el sujeto y el objeto de creación, una subversión que no parte del interior biológico o linfático, sino de su liberación ontológica, de su proceso externo[4]. Estos cuerpos-frontera se desenvuelven, en el ámbito feminista artístico, en el campo de la des-estética[5], generando un concepto de mujer múltiple y heterogéneo, con una experiencia marcada por su raza, clase, edad, identidad genérica; es decir como un sujeto complejo (De Lauretis, 1985). Las artistas emergentes, saben que los derechos sobre su cuerpo pueden adquirirlos y reivindicarlos desde su condición creadora.

Gina Pane, expone en su *Escalada del Silencio* (1971) la sublimación del dolor

en su propio cuerpo como metáfora de la violencia social ejercida sobre los individuos. A solas, en su estudio, sube una escalera de lacerantes peldaños que van hiriendo su cuerpo. Sus obras y *performances* rompen con el espacio de la exposición en museos y galerías, generando un ámbito de reflexión y uso privado para ese arte sociológico (Guasch, 2000: 81-82). Con un intertexto mucho más agresivo y anclado en el arte feminista de la diferencia, se sitúa la obra de Barbara Kruger. Sus fotomontajes de gran formato exponen abiertamente la independencia femenina frente a la opresión masculina (Broude-Garrard, 1994: 24-25). No se trata únicamente de una visión esencialista de la iconología vaginal[6], sino, en el caso de Kruger, de una crítica a la omnipresencia del símbolo fálico como referente de poder. Sus obras se realizan en espacios público e institucionales, valiéndose de carteles, instalaciones luminosas o murales, de slóganes impactantes y de un polémico activismo que busca la reacción entre los observadores. Texto e imagen sirven para desnudar unos medios de comunicación que producen y hacen visible una sociedad desigual de la mano de la violencia, el poder y la sexualidad. Prueba de ello es su imagen del palo de golf empujando la bola hacia el hoyo con la frase sobreimpresa:"*Somos sus hoyos elaborados*"; o bien su slogan: "*No necesitamos otro héroe*", que acompaña la imagen de una niña asombrada ante la dureza de un bíceps masculino.

II. LENGUAJES PARA EL DOLOR, IMÁGENES PARA LO ABYECTO.

El cuerpo es uno de los lugares a donde se acude en pos de una utopía de libertades o emancipación no sólo en su posibilidad creativa (el cuerpo se asume como propio) sino en la facultad de poder usarlo como vínculo de postura política, ya sea; como objeto de controversia en cuanto a derecho sobre el mismo, o como sujeto que se construye a partir de una condición idiosincrásica o mediática (Ballares, en Internet).

Existe también la percepción del cuerpo como territorio inexplorado, salvaje o desconocido. La medicina, sin embargo, parece tener licencia para sobrepasar los límites de la piel, transgresión, fisura, bisturí, penetración en una intimidad ni siquiera conocida por el propio individuo. Para Elaine Scarry el dolor es "una pura experiencia física de negación, un inmediato darse cuenta de algo que está y ha de estar contra uno" (Scarry, 1987:52)[7]. Esta negatividad podemos asegurar que opera en dos direcciones que permanecen relacionadas directamente con las estrategias de utilización del sufrimiento y el cuerpo torturado en el arte. De un lado la noción de dolor agudo y prolongado, que pone en juego toda su fuerza expansiva: atrae sobre él toda la atención y tiende a llenar por completo la conciencia. La otra dimensión interesante acerca del dolor es su capacidad de resistirse al lenguaje e incluso de destruirlo. El dolor se torna visible únicamente si hay exposición de daño físico o secuelas de un proceso de degeneración. Por lo tanto, podemos concluir que es la "huella impresa" de ese dolor la que se erige en lenguaje del mismo, utilizado por estas artistas para ubicar en un nuevo contexto la corporalidad, la integridad y la autodefinición. A este respecto es muy interesante la reflexión de Luz Mercedes Arango:

El cuerpo es, entonces, el parapeto en el que se apoya el artista para referirse a la problemática de la identidad como pérdida, como ausencia, a la inabordabilidad de las realidades múltiples que dejan en el aire al individuo y vuelven la "realidad" un asunto intangible.

El arte rompe el cuerpo para salir de dentro, el arte que pudre, que confirma la muerte, la señala, la mira, la desnuda; lo usa para constatar la realidad, nada tan cierto como la experiencia inscrita en el cuerpo. Es probable que lo que ocurra es que al estar estas propuestas sustentadas en fragmentos del cuerpo del artista se vuelvan realidades incuestionables (Arango, 2001).

La artista libanesa Mona Hatoum, expuso en 1994 en el Museo Georges Pompidou, su obra en la que invitaba al público a recorrer su "cuerpo extraño". A través de imágenes obtenidas por una minicámara fija a un endoscopio que es introducido por sus orificios, expone performáticamente el espacio uterino, cilíndrico; cavidades proyectadas, primeros planos de la piel y del interior del cuerpo humano.. Intimidad vulnerada, exhibida, desnudez literal de la artista a través de la obra, y un público voyeur, participante de ese oculto exhibicionismo. Pero sin duda alguna, la artista que ha hecho del dolor y la auto-lesión el soporte extremo de su arte ha sido Marina Abramovic. Sus puestas en escena a menudo rozan el límite de su capacidad física y mental, un arte experimental en el que el trauma y el dolor físico son el *continuum* de su obra. En sus *performances* de los setenta se realizaba incisiones en la piel y se cortaba con cuchillos afilados –como en *Rhythm 10* (*Ritmo 10*, 1973)– o bien introducía el concepto de violencia sagrada: rituales de tortura y sacrificio, a la manera de flagelaciones y laceraciones, de reminiscencia cristiana (*Thomas's Lips*, 1975). Común a la idea –compartida con Gina Pane– del escapismo a través del dolor como técnica de subversión de un cuerpo pre-determinado socialmente, evoluciona a un arte más narrativo, de tinte autobiográfico en la década de los ochenta. *Balkan Baroque* (*Barroco Balcánico*), premiado en la Bienal de Venecia (1997), puso de manifiesto la relevancia política de la guerra de Bosnia. En esta *performance*, Marina permaneció más de cuatro días sentada sobre 1500 huesos de res que ella iba limpiando mientras recitaba canciones de su infancia y proyectaba vídeos de sus padres. El antecedente de este trabajo debemos buscarlo en *Cleaning the Mirror* (*Limpiando el espejo*, 1995), donde limpiaba un esqueleto. Así ponía en escena la idea de la limpieza como "rito de paso" hacia la muerte (Grosenick, 2005: 21). Siguiendo esta trayectoria sobre la corporalidad, la sexualidad y la muerte, resultan interesantes y de gran expresionismo las obras escultóricas de Erzsébet Schaár, que encierran la corporalidad en espacios limitados y geométricos. Sus figuras femeninas, de belleza etérea y extraña encierran el expresionismo de máscaras funerarias; y los cuerpos, convertidos en bloque/ataud, permanecen herméticos en el cortante espacio. Retratos modernos de momias constreñidas en sus rígidos cuerpos, con una belleza un tanto frívola que las acerca al gusto del Pop-Art. Por su parte, la artista cubana Ana Mendieta, exploraba el interesante diálogo estético entre lo místico y lo escatológico, desarrollando un arte de la sensación, en el que la corporeidad era sometida a constante revisión bajo los preceptos del eco-feminismo[8]. En las *performances* que realizó en los años setenta, la dependencia del cuerpo físico y de las barreras sociales se diluían como medio para alcanzar la liberación psicológica. Podemos asegurar que los trabajos de Ana Mendieta, como los de Rona Lee, negocian la complejidad de la ausencia del cuerpo de mujer en la práctica artística (Wood, 1996: 53). En este sentido, metamorfosis, transformación e identidades cambiantes son ideas que encontramos en sus trabajos. El uso de la *performance*, desde su consciente posición de *outsider*, genera unos códigos alternativos al sistema artístico establecido en galerías y museos. Lleva implícito el rechazo de

las prácticas y sistemas percibidos como jerárquicos, y que construyen un arte como mercancía. Su naturaleza efímera, la focalización sobre el cuerpo de la artista en acción, dan al traste con los sistemas tradicionales de producción. Es la experimentalidad sobre un soporte fijo como un texto, un vídeo o una película. Para muchos supone una forma híbrida de diversas prácticas como el teatro, la instalación, artes visuales, danza... Las artistas citadas utilizan la *performance* :

(...) as a response to art politics, which marginalised women as artist and manipulated the body of "woman" in representation, and women performance artists have sought to insert the female self into art practice. Performance foregrounds the role of the artist as traditional notions of subject/object within art. (Potkin, 2000: 76).

La construcción de la narratividad del dolor por medio del arte, como parte constituyente de la experiencia subjetiva, y la confrontación con un cuerpo ajeno perteneciente y nombrado por la medicina, abre campos interesantes de investigación. Por otro lado, obras como las de Joe Spencer, luchan contra la presión que, junto con la apariencia mediática, ejerce el discurso médico en las formas de relacionarnos con nuestro propio cuerpo y de articulación de las mismas de manera cotidiana. La lógica médica, parece contraponerse en cierta medida a la lógica de la vida (Martín Llaguno, 2002), haciendo del cuerpo el epicentro de su discurso, construyendo una fisicidad no perecedera, casi sempiterna, que revive al cuerpo-máquina cartesiano[9]. El culto al cuerpo, no sólo en la lógica mediática, sino también en la medicalización y control del mismo, genera a la larga –en su forma de paradigma científico dominante– un modelo de pensamiento social (Martín Llaguno: 2002). En sus trabajos, Joe Spence, desarrolla lo que podríamos denominar "fotografía terapéutica", en la que su cuerpo se muestra performativizado de manera teatral. El sentido catárquico de su obra, sobre todo en los años siguientes a la diagnosticación de un cáncer, es patente. Por otro lado la idea de retratar su cuerpo y convertirlo en código textual atiende a un ejercicio de "empoderamiento" ante la manipulación médica y quirúrgica, que percibe el cuerpo como una contraria fisicidad impersonal o un anonimato corpóreo.

La artista entiende que el paso del tiempo, el dolor, el sexo, la comida, las defecaciones, el miedo ... son actividades que han estado codificadas en términos femeninos pero no representadas. Spencer descodifica los estereotipos, y juega con la idea de subvertir el desnudo femenino y hacerlo más real a través de lo que ha sido tildado de grotesco o monstruoso[10]. Una carnavalesca licencia que utiliza para confrontar su auto-biografía física al espectador[11]. Las protuberancia y cicatrices sobre su cuerpo son presentadas como la frágil frontera que separa a uno mismo de lo otro; cuerpo fragmentado que parece no poder conseguir permanecer unido. Spencer nos revela su cuerpo como el lugar en el que otros han escrito, han dejado su marca y han decidido, pero también como el espacio en el que ella puede volver a escribir o subvertir dicha escritura. El acto creativo está directamente relacionado con generar un sentido de acción y perder, o infantilizar, su posición de paciente. En su serie *Narraciones de enfermedad*, el cuerpo envejecido y enfermo es el testimonio, en cinco imágenes, de lucha de las identidades de las mujeres de clase trabajadora y de un contexto social determinado contra la política sanitaria: en "Exiliada" Spencer escribe sobre su torso la palabra "monster", dejando una visión fragmentada de su pecho por la abertura de su bata de hospital. La parte inferior de su cara muestra una máscara como la del

Fantasma de la Ópera. Inevitablemente en un primer plano se encuentra el debate de la imagen fragmentada postoperatoria. Para Spencer, el ofrecimiento de la prótesis o cirugía disfraza y oculta un cuerpo que se vuelve feo o monstruoso a los ojos de los demás, estéticamente ofensivo: "al tranquilizar a los otros, parece, que la paciente de cáncer tiene que sentirse también tranquilizada" (Nead, 1998: 132).

[...] *Narraciones de enfermedad* no presenta simplemente imágenes "positivias" alternativas del cuerpo femenino para oponerse a los silencios de la medicina y la cultura dominantes, y, como resultado, no ofrece un final feliz a la narración de la enfermedad y el tratamiento. Es imposible leer la serie como un desarrollo progresivo con resolución en el clímax, pero ver las formas fragmentadas de la identidad que son trabajadas, es, sin embargo, algo que fortalece. [...] al ver la subjetividad de Spence en las imágenes, con seguridad nuestra propia subjetividad es perturbada y puesta en tela de juicio. Choque, identificación, rechazo, admiración, simpatía: todas son respuestas posibles a las imágenes (Nead, 1998: 132-133).

III. TRÁNSFUGAS Y TRANSGÉNEROS: LOS CUERPOS DE LA DES-ESTÉTICA.

Anclados en la carne como espacio de expresión y de transformación, resulta ineludible detenernos en el postmodernismo fotográfico de Cindy Sherman, que plantea nuevas feminidades a partir de la deconstrucción de los modelos contemporáneos; ironizando sobre la futilidad y el espejismo de las imágenes, confundiendo entre lo natural y el artificio estético. En este sentido, Sherman supera los discursos de vanguardia, incluyendo el enfoque de género para ganar espacio en el contexto fotográfico contemporáneo. El cuerpo, signo de la dialéctica capitalista, se ha erigido como centro neurálgico para la explotación mercantilista. En esta lógica, el cuerpo, como afirma Baudrillard, "hace vender" bajo un proceso de identificación de la belleza de uno mismo con el capital social. El cuerpo consumible entonces, se organiza en base a la idea de un cuerpo liberado, que invierte en sí mismo de manera narcisista : "ha sido necesario que el individuo se considere a sí mismo como objeto, como el más bello de los objetos, como el material de intercambio más preciado"(Baudrillard: 1974: 194). A este respecto resulta extremadamente sugerente la reflexión de Martín Llaguno respecto a la construcción del cuerpo mediático:

[...]Al dictado sobre todo de la industria de la belleza, los medios han encuadrado de forma casi grotesca el organismo humano como un ente emancipado, independiente, moldeable e inconcluso que debemos controlar, transformar, perfeccionar y domar. El cuerpo ideal no sufre, no siente, no tienen necesidades fisiológicas, no huele, no excreta, no se reproduce, no envejece y, por supuesto, no muere... El cuerpo ideal es, en definitiva, el artificialmente natural: aquel en el que se invierte. En este contexto, han creado la necesidad de purificar, aseptizar, eugenizar, conservar, inodorar, estirar, decolorar, depilar, en una palabra culturizar el organismo en estado bruto. Este discurso mediático ha ido calando con más fuerza y ha fomentado el espejismo de que se puede desvincular a nuestro organismo de sus funciones gestáltica, orgánica y biológica (Martín Llaguno, 2002).

Cindy Sherman pone en entredicho no sólo los criterios dominantes del arte actual, sino que lleva a discusión los criterios de belleza dominantes en la sociedad

mediática contemporánea. Su fijación sobre las figuras de la alteridad y los cuerpos del simulacro baudrilardianos podrían ser sujetos-objetos de reverberación en sus obras. La incitación a construir un cuerpo liberado –concentrado en sí mismo– deja de ser un espejismo de autoperpetuación capitalista, para convertirse en estrategia subversiva de crítica hacia esa misma trampa mercantil, que sujeta de manera férrea a las mujeres en unos márgenes determinados de belleza y feminidad. A partir del desarrollo del "arte del artificio", parodia la belleza clásica tomada como producto perfecto o acabado, aludiendo a la frivolidad del estereotipo de mujer media norteamericana de los cincuenta y sesenta, y a temas como la bulimia y la anorexia. En sus fotografías Sherman es creadora y artificio, se representa a sí misma como musa cinematográfica o con otras mil caras, creada y re-creada para el objetivo, de forma pasiva, desubicada de la realidad carnal[12]. La construcción iconográfica de Sherman se adhiere a las estrategias postmodernas de captar al espectador a través de una bulimia escópida, del desarrollo del artificio, del fragmento, de lo abyecto[13]. Narrativa visual que desmonta la corporeidad tradicional y converge en esa "estética del desperdicio". De manera grotesca e incómoda, Sherman trabaja con la carne para abrir la brecha entre lo ideal y la realidad del cuerpo, los abyectos corporales (semen, flujos vaginales, menstruales, vómitos) son sublimados simbólicamente hasta llegar a un lenguaje de obscenidad que confronta al espectador con su incómoda mirada. El abandono posterior de su imagen como soporte, para poner ante la cámara a muñecos, híbridos y miembros anatómicos artificiales, le permite desarrollar la idea de la fragmentación y del horror en todos sus términos. "El cuerpo de la mujer se convierte en un agente traumático que constantemente pervierte el orden de lo visible: fluidos corporales que ya no se pueden clasificar fácilmente, sexos que ya no se pueden definir sin ambigüedades, híbridos formados a partir del hombre y la bestia" (Grosenick, 2005: 305). Sherman se apoya en la capacidad evocadora de los referentes que unen lo grotesco a lo femenino, antiquísima iconología que, desde la vagina dentada a las mujeres castradoras, representa los miedos de la sociedad occidental, asolada por vampiresas/maniquíes de instintos destructivos[14]. En sus creaciones, a partir de los años ochenta, asistimos a una apología clara del fragmento, la violencia y la pornografía, que perturban el concepto de lo femenino y ocupan, a la manera de parafilia eidolista, el campo de lo postizo, la materialización de la des-estética en aras de nuevos cuerpos y nuevas carnes. Como afirma Rosalind Kraus, Sherman "ahonda en los fantasmas de la agresividad, de la descomposición, de la mutilación y lo monstruoso, hasta hacer del cuerpo un objeto irreconocible e innominable" (Kraus, 1996; Romo Mellid, 2003)[15]. La explicitación orgánica de las muñecas, la animalidad mostrada desde sus orificios, presenta, como lo hiciera el fotógrafo Hans Bellmer con sus creaciones, un concepto de castración que juega, a su vez con el fetichismo hipersexualizado. La imagen se torna agresiva e hiriente, al presentarse fragmentada, indefinida, artificial. La identidad sexual no está determinada sólo por una condición biológica, sino por la construcción social que de ello se hace conforme el individuo social se educa o somete a esquemas impuestos por tradición. Pero, habría que hacer un apartado en torno a las *sexualidades periféricas* o aquellas perversiones que los parámetros de la sociedad tradicional nombran como tal, y que Foucault puso sobre la mesa de discusión. En este terreno, el arte de Sherman como el de otras artistas[16], aportan nuevas definiciones, abren campos inexplorados de cuerpos trasmutados. Tránsfugas de su propia identidad genérica, que no es indeleble

sino que se construye fragmentariamente, a partir de un cuerpo-plástico frontera. Cuerpos postmodernos que mixtifican los conceptos de raza, género y anatomía (tal es el caso de Michael Jackson o Marilyn Manson) para inventarse a sí mismos. Frente al discurso médico, se plantea la posibilidad de mutarse en un acto voluntario, revolución física que llega a la propia negación de la corporalidad tradicional. De nuevo, los límites quirúrgicos y tecnológicos, como las cicatrices de Joe Spencer, borran las barreras entre el yo/otro, permitiendo un intercambio a través del arte, la genética, la biología y la propia cirugía. El punto final de este recorrido por el espacio y el cuerpo del arte postmoderno bien lo puede ocupar una artista que se define a sí misma como "mutante de la era del culto al cuerpo". A través del *Carnal Art* convierte su cuerpo, toda su organicidad en lenguaje: "la palabra hecha carne". El proyecto de Orlan es la construcción de su autobiografía a partir de un crisol de formas, modelos y tecnotejidos; y su autorretrato toma las formas de la frente de la Gioconda, la barbilla de la Venus de Botticelli, la nariz de una Diana de la escuela de Fontainebleau. Sus *performances* se realizan en los quirófanos en los que graba en directo sus operaciones, pensadas en términos artísticos, violando la supuesta objetividad fría de la medicina. El proceso de creación de su propio híbrido se acompaña de lecturas textuales hechas por ella misma. Como si de un *collage* carnal se tratara, Orlan subvierte el concepto de exposición de la obra, la definición de *performance* y el concepto de obra/soporte. Su arte blasfemo cuestiona los prejuicios estéticos de los cirujanos y los códigos de belleza que ha sostenido el arte occidental. Desde su primera operación, en 1978, a la provocación en 1993 de implantarse dos prótesis pomulares en las sienes, ha ido inventándose iconográficamente, trabajando incluso con sus deshechos quirúrgicos. En su transgresión *Le Drapé-Le Baroque* (1983), el pecho mostrado bajo el hábito de monja juega con la ruptura de la idea de la purificación carnal, hasta llegar a la anorexia santa y su vía de desintegración corporal a través del martirio. Orlan supone la materialización de la "nueva carne", término nacido a partir de un film de Cronemberg[17] que retoma una pluriverso de ideas que van desde "el abyecto" de Kristeva, a las novelas de William Borroughs. La desaparición del cuerpo, el erotismo y la metamorfosis tienen cabida en esta noción en una suerte de metástasis incontrolable, en la que Orlan es perfecto referente: no ya el cuerpo sin órganos, sino el exceso de órganos (Giménez Gatto, Internet). Una metamorfosis del cuerpo que es en definitiva una metamorfosis de la subjetividad; convirtiendo ese cuerpo /frontera en territorio virgen para la exploración post-humana y tecnológica[18]. Quizás como última reflexión podamos subrayar la pérdida de lo corporal como evidente. Siliconas, metales, tejidos transgénicos, construyen no sólo una nueva carne sino múltiples carnalidades. En el campo de la creación artística estos "arte-factos" sirven para descodificar y reinventar nuevas categorizaciones y nuevos espacios que den al traste con la metafísica feminidad a través de códigos físico-estéticos y espacios nuevos. No deja de ser interesante que haya sido, tiempo atrás, una mujer quien diera vida a un moderno Prometeo a partir de un proceso de creación híbrida, mitad carnal, mitad ciencia. Un proyecto que, ajeno a su condición de producto médico, reivindica otra subjetividad contradiciendo a la figura paterna científica. Un prototipo de nueva carnalidad en un cuerpo-frontera que resultaba, por diferente, monstruoso, y que juega ya con la idea de Mary Shelley como Creadora del Ser, de nuevo: la palabra hecha carne.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VVAA., *Abject Art: Repulsión and Desire in American Art*, (Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1993).

ALFANO MIGLIETI,F., *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body Art*, (Milán, Skira, 2003).

ARANGO, L. M., "El cuerpo extraño: Cuerpo vs. Tecnología en el territorio del Arte", *Revista Universidad de Antioquia*, nº 265 (2001). Internet.
< http://www.editorialudea.com/revista/265.html>

BALLARES, J., "Una reflexión en torno a la creación femenina en el arte posmoderno". Internet. <http://docentes.uacj.mx/museodigital/teoria/LAV/bailleres/genero_art_1.html>

BORDIEU, P., *La dominación masculina*, (Barcelona, Anagrama, 2000).

BROUDE, N. y GARRARD, M., *The Power of Feminist Art. The American Movement of th 1970's,History, and Impact*, (Nueva York, harry N. Abrams, 1994).

BAUDRILLARD, J., *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*, (Barcelona, Plaza & Janés, 1974).

BUSCA, J., Les Visages d'Orlan. Pour une relecture du post-humain, (Bruselas, La Leerte Volée, 2002).

COLAIZZI, G., "Introducción: feminismo y teoría fílmica", en Colaizzi, G., (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, (Valencia, Episteme, 1995), pp. 9-36.

CORTÉS, J. M., *Orden y caos (Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*), (Barcelona, Anagrama, 1997).

DE LAURETIS, T., "Aesthetics and feminist theory: rethinking women's cinema", *Wide Angle*, vol. 6 , nº 3 (1985), pp. 154-175.

DERY, M., *Velocidad de Escape: la cibercultura en el final del siglo*, (Madrid, Siruela, 1998).

DUCKETT, V., *Orlan: Beyond the Body and Material Morph*, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001).

GIMÉNEZ GATTO, F., "David Cronemberg y la nueva carne: el paradójico abrazo a la abyección maquínica". Internet. < http:/ /www. henciclopedia.org.uy /autores / FGimenez/Cronenberg.htm>

GROSENICK, U., *Women Artists. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, (Barcelona, Taschen, 2005).

GUASCH, A. M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, (Madrid, Alianza, 2000).

HARAWAY, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, (Madrid, Cátedra, 1995).

HORMIGÓS VAQUERO, M., "Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino", en Navarro, J. A., (ed.), *La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo*, (Madrid, Valdemar, 2002), pp. 135-173.

KAUFMAN, L. S., *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, (Madrid, Cátedra, 2000).

KRAUSS, R. E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos*, (Madrid, Alianza Editorial, 1996).

KRISTEVA, J., *Poderes de la perversión*, (Méjico, Siglo XXI Editores, 1980).

LAVIN, M., "The Mess of History of Unclean Hannah Höch", en Zecher, C. de, (ed.), *Inside the Visible. An elliptical traverse of 20th Century Art. In, of, and from the Feminine*, (Cambridge, The Mit Press, 1997).
MARTÍN LLANGUNO, M., "La tiranía de la apariencia en la sociedad de las representaciones", Revista Latina de Comunicación Social, nº 50 (2002). Internet. <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2002/latina50mayo/5005mllaguno.htm>
MARTÍNEZ COLLADO, A., "Perspectivas feministas en el arte actual". Internet. <http://www.estudiosonline.net/texts/escriture.htm>
MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, (Madrid, Cátedra, 2003).
MELZACK, R., *The Puzzle of Pain*, (Nueva York, Basic Books, 1973).
*MILES, M., Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West (*Boston, Beacon Press, 1989).
NEAD, L., *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, (Madrid, Tecnos, 1998).
PARKER, R. y POLLOCK, G., *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology*, (Londres, 1991).
PEDRAZA, P., "Teratología y nueva carne", en Navarro, J. A., (ed.), *La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo*, (Madrid, Valdemar, 2002), pp. 35-73.
POLLOCK, G., *Vision and Difference, Feminity, Feminism, and the Histories of Art*, (Londres, 1988)
POTKIN, H., "Performance Art", en Carson, F. y Pajaczkowska, C., *Feminist Visual Culture*, (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2000), pp.75-89.

ROMO MELLID, M., Cindy Sherman: "Rostros para una perversión. Deseo, feminismo y postmodernidad", *II Congreso Análisis Textual*: *La Diferencia Sexual*, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid, 2003). Internet. < http://www.solromo.com/art_foto/sherman03.htm>
RUSSO, M., "Female Grotesques: Carnival and Theory", en De Lauretis, T., (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, (Lodres, Macmillan, 1988).
SCARRY, E., *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, (Nueva York, Oxford University Press, 1987).
SPENCER, J., *Putting Myself in the Picture: A political, Personal and Photgraphic Autobiography*, (Londres, Camden Press, 1986).
WOOD, K., *Rona Lee*, (Colchester, Firstsite, 1996).

Notas

[1] Puesto en escena en 1968, la artista hacía moverse al actor por las calles arrastrándolo mediante una correa de perro, como metáfora del sometimiento soportado por las mujeres.

[2] "La manipulación de la fotografía es tan antigua como la propia fotografía" , dice Ades Dawn en su libro *Photomontage* (1986). Pero la manipulación fotográfica como medio político de contestación no se produjo hasta la primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas componían fragmentos de fotografías y recortes de prensa para re-formular ("desestructurando") un nuevo contexto visual.

[3] Hannah Höch es una de las representantes del Dadá berlinés. Junto con Raoul Hausmann, John Heartfield y George Gras, desarrolló plenamente la técnica de los fotomontajes como estrategia para subvertir los códigos estéticos, en un afán de representar una realidad pluriperspectiva.

[4] Según Jaime Ballares, en su artículo "Una reflexión en torno a la creación femenina en el arte

posmoderno" (en Internet), la liberación del cuerpo se produce desde el exterior social; es su entorno lo que le pone en nuevas perspectivas o condiciones de estudio. Esta facultad de poder acceder desde otros lugares al cuerpo, es lo que permite que el mismo cuerpo se lleve al campo de la experimentación en el arte.

[5] G. Colaizzi acuña el término "des-estética" en la introducción al estudio *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, 1995, pp. 9-36. Por otro lado, Teresa de Lauretis ve en la des-estética nuevos modos de encontrar lenguajes desde donde se construya una mujer marcada por la diversidad, desestimando la visión de la mujer como figura onírica e irrealmente pasiva que era construida en el seno del placer visual patriarcal (De Lauretis, 1985: 154-175).

[6] En muchos casos las obras de autoras como Judy Chicago, Miriam Schapiro o la propia Bárbara Kruger han sido tildadas de reduccionistas, sin embargo, ha sido demostrado que sus creaciones no trataban la feminidad de manera exclusiva en su faceta biológica, sino que se debía a la creencia de que " era en el terreno de la biología y la sexualidad donde se centraba, en gran medida, el proceso de configuración social de la identidad de las mujeres" (Mayayo, 2003: 126)

[7] Idea reflejada también en la obra de Ronald Melzack, *The Puzzle of Pain*, 1973, pp. 47 y ss.

[8] Carole Schneemann hizo referencia a su trabajo al recuperarla del marginal olvido en su acción *Hand Heart for Ana Mendieta* (*Corazón en mano para Ana Mendieta*, 1986), haciendo suya la práctica artística de ésta. Utilizó pintura, sangre, cenizas y jarabes para crear figuras de corazón, emulando la huella o impresión del cuerpo sobre superficies blandas de Mendieta.

[9] En este sentido se podría decir que la cultura del culto al cuerpo tiene sus orígenes remotos en las propuestas mecanicistas que hizo Descartes, y que permitieron empezar a considerar el cuerpo como una máquina. La adaptación de esta filosofía a la medicina generó dos nociones importantes que han calado con el tiempo en la opinión pública: por una parte la idea de que la enfermedad era la consecuencia de problemas adscritos al organismo, y no fruto de las leyes naturales; y por otra parte, la noción de que los elementos averiados o con problemas son "recambiables".

[10] Sobre el tratamiento de lo grotesco o monstruoso y su identificación con lo femenino y con lo incontrolado, ver M. Miles (1989), M. Russo (1988).

[11] Resulta interesante el carácter indisoluble de autobiografía personal y política que resalta Spencer en su propia obra, *Putting Myself in the Picture: A political, Personal and Photograpahic Autobiography*, Londres, 1986.

[12] En *Untitled Film Stills* (*Fotogramas sin título*, 1977) la artista presenta fotogramas en blanco y negro de películas imaginarias o bien referentes de películas serie B, así como de la *nouvelle vague*. Posaba de manera irreal, con una puesta en escena bastante *kitsch*, para papeles femeninos recurrentes en los medios de comunicación del momento.

[13] Para Julia Kristeva lo abyecto es entendido como "aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones, los roles, que se emparenta con la trasgresión y la perversión (Kristeva, 1980:27).

[14] Sobre este tema son interesantes el estudio de J. Cortés (1997:41-47, 73) en el que pone de manifiesto la relación entre la idea de castración, el miedo masculino y la representación grotesca de lo femenino; sexo y muerte relacionados con el eterno femenino maligno. Hace suya la visión de Bataille acerca de la vagina como herida nauseabunda, reforzando la imagen escabrosa y exterminadora de la sexualidad femenina.

[15] La propia Cindy Sherman reconocía: "El rango de lo ultra feo siempre me ha fascinado. Las cosas consideradas no atractivas e indeseables me han interesado particularmente. Y algunas me parecen realmente bellas".

[16] A partir de 1999, Sherman muestra figuras apaleadas, descuartizadas y recompuestas, dejando una mirada ambigua y/o agresiva para el espectador. Es en este periodo en el que retoma las formas surrealistas de artistas como Cahun, seudónimo o máscara de Lucy Schwob, quien ya a principios del siglo XX ofrecía una fotografía de la alteridad, retratos en los que juega a la

desnaturalización de su sexo para trasvestirse en *garçonne*, *dandy* o *freak* de feria, refutando, como diría la propia Cahun, la idea de una identidad verdadera (Mayayo, 2003).

[17] Fue en su película *Videodrome* (1982) donde se utiliza por primera vez esta expresión a propósito de la conversión del cuerpo en simulacro televisivo.

[18] Montserrat Hormigós, en su artículo "Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino", (Navarro, 2002: 136-137) habla de la fascinación de Cronemberg por la posthumanidad, entendida como el impacto de la tecnología sobre el cuerpo humano. Otros cineastas, como David Lynch, y artistas definen nuevos cuerpos a partir de la ingeniería genética y la robótica, cyborgs como máximo exponente del híbrido.

LA IMAGEN VIRTUAL HECHA CARNE: ALICE EN RESIDENT EVIL

Noemí González González
Universidad de Oviedo

La producción cinematográfica aglutina numerosos aspectos, económicos, tecnológicos o estéticos, y también culturales, dado que se puede considerar con una doble vertiente, en tanto que testigo pasivo del pensamiento social o como provocador de transformaciones a través de la representación de diversas situaciones y construcción de personajes. Sin embargo, puesto que el cine no es sino una representación simbólica de la realidad, es preciso tener en cuenta que la construcción de los personajes responde a modelos estereotipados que, en el caso de las mujeres, no se apartan del rol patriarcal de sumisión.

El cine mantiene esta ideología al responder a la necesidad de reforzar la ilusión realista, pretendiendo ver la vida como es (Comolli 1971: 229). Las películas se dirigen a los espectadores a título individual y también grupal en una cultura determinada, por tanto se asume la construcción de ciertas posibilidades de identificación con los personajes y las situaciones mostradas. El mantenimiento de este pretendido realismo se define a través de la perspectiva y así de la normalización de la mirada. El mayor beneficio obtenido, además del puramente económico, es el estatismo de los roles sociales suscitados por la ideología patriarcal. Los roles femeninos en el cine son significantes vacíos cuya única labor es satisfacer al héroe masculino. Así, la representación fílmica de las mujeres responde a esta ideología, con la configuración de modelos fácilmente reconocibles.

1. LA MUJER EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

La crítica feminista de cine considera la reconstrucción del sujeto "mujer" tal como se ha representado en el cine a través de distintos modelos y estereotipos, conscientes de lo perjudicial que es para las mujeres reales el hecho de ser representadas siempre a través de los deseos masculinos. La crítica incide además en que no hemos tenido derecho ni a la mirada ni a la palabra. Palabra y mirada son dos de los territorios donde el ser humano occidental demuestra su poder. Luce Irigaray habló de "economía escópica dominante" que es el derecho de mirar al otro, convirtiéndolo así en objeto de la mirada, en un lugar donde se ejercita el poder. Y el poder de la mirada y de la palabra, han sido masculinos. De modo que a las mujeres no les queda más espacio de ser objeto de la mirada a riesgo de no ser nada.

The predominance of the visual, and of the discrimination of form, is particularly foreign to female eroticism. Woman takes pleasure more from touching that from looking, and her entry into a dominant scopic economy signifies, again, her consignment to passivity: she is to be the beautiful object of contemplation (Irigaray 1985: 26)

Fue Laura Mulvey quien estableció la conexión entre la mirada cinematográfica y el proceso de formación de la identidad del sujeto, cuya conclusión identifica al sujeto masculino como activo y por tanto portador de la mirada, y al femenino como el objeto pasivo, receptor de la misma. Esta plasmación sitúa al hombre como artífice y protagonista de la historia, mientras que la mujer es ahistórica y eterna (Johnston 1977: 408). Por otra parte, la mirada no es necesariamente masculina en sentido literal, pero poseer y ejercer la mirada, dados nuestro lenguaje y la estructura del subconsciente, es estar en la "posición masculina" (Kaplan 1998: 62). La imagen femenina no se sirve de significantes para un significado (la mujer real), sino que significante y significado se han elidido en un signo que representa algo en el subconsciente masculino. De tal forma, los papeles asignados a las mujeres muestran dos vertientes absolutas: positiva/negativa, buena/mala. Esto supone la división de papeles en mujeres negociables (buenas hijas, buenas esposas, buenas madres) y mujeres consumibles (prostitutas, golfas, malas) que se estructuran en la jerarquía positivo/negativo (Ibáñez 1994: 82), por tanto, la imagen de la mujer responde a una construcción cultural occidental proveniente de los valores morales cristianos. Además, siguiendo la línea ideológica patriarcal, la mujer se define por oposición al hombre, o lo que es lo mismo:

La *mujer*, lo-que-no-es-el-hombre, (naturaleza y madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino, signo y objeto del intercambio social masculino) es el término que designa a la vez el punto de fuga de las ficciones de los discursos en los que están representadas esas ficciones. Pues no habría mito sin una princesa por casar o una bruja que vencer, ni cine sin la atracción que ejerce la imagen sobre la mirada, ni deseo sin objeto, ni parentesco sin incesto, ni ciencia sin naturaleza, ni sociedad sin diferencia sexual. (Lauretis 1992: 15).

En el esquema absoluto positivo/negativo, aquellas mujeres que adquieren roles considerados negativos, o peligrosos, suelen ser castigadas, ya sea, dentro de la narración, social, legal o físicamente (Kuhn 1982: 48).

Estos modelos femeninos tienen su reflejo en la identificación o no con ellos por parte de las espectadoras. Evidentemente los espectadores no tienen problemas de identificación con personajes masculinos con los que comparten ideología, puesto que están destinados a su disfrute. No obstante, no es tan lógica la identificación de la espectadora con el personaje femenino representado en la pantalla. La espectadora se analiza de varias formas: como una efecto del discurso, una posición, un hipotético lugar construido por el discurso fílmico, o como una mujer real perteneciente a la audiencia que cuando va a ver un film está marcada por una identidad histórica y social particular (Lauretis 1992: 157). Para la audiencia femenina, identificarse con el personaje femenino supone situarse en una posición pasiva de ser mirada y en una posición masoquista, dada la susceptibilidad del castigo (Kaplan 1998), sin embargo, también se contempla la identificación transexual con la representación, cuando la espectadora se identifica con el héroe sufriendo así un proceso de masculinización. La tercera teoría al respecto indica un deseo femenino narcisista común a todas las mujeres, opuesto al deseo masculino voyeurista. Sin embargo, lejos de una identificación pasiva y masoquista de la espectadora con los personajes femeninos, ésta se puede distanciar del modelo expuesto con una máscara (Doane 1982: 74-87). Teresa de Lauretis, por su parte, establece la relación entre el "mundo externo" y el "interno", a través de la cual

los individuos se sitúan dentro de la realidad histórica y social, haciéndola más suya. En esta esfera se pueden identificar los rasgos fundamentales de la subjetividad femenina: cuerpo, afectividad o exclusión, cosas que la mujer experimenta directamente y que constituyen el pilar de su identidad sexual. Así, la *experiencia* permite articular la idea de *mujer* propia de la cultura con la realidad de *las mujeres* tal y como viven en la sociedad y en la historia (Lauretis 1992: 251-294). A través de la experiencia y del carácter específico de la subjetividad femenina, la espectadora se torna en sujeto múltiple y discontinuo. Sujeto que es un ser "construido a través de la diferencia sexual y de género, pero también mediante el lenguaje y las representaciones de raza, clase y preferencias sexuales, un sujeto, por ello, no unificado sino múltiple" (Lauretis 1987: 2)

La construcción del sujeto *mujer* responde entonces a estereotipos, que son peligrosos porque el cine tiene capacidad para presentar como "real o "natural" lo que representa. En gran parte de las películas las mujeres son entidades absolutas (buena *versus* mala), lo que da paso a la construcción de mitos atemporales (Mae West o Marilyn Monroe[1]). Por otra parte, cuando se trata de representar la perfección femenina, siempre adquieren roles de cuidadoras (buena hija, buena esposa, buena madre), rodeadas de un halo virginal y por supuesto invisibles e insignificantes para la trama. Son mujeres que además no dominan el lenguaje y carecen por completo de actitudes independientes. Cuando adquieren cierta independencia de sus actos es siempre cuando actúan como instrumento del personaje masculino[2] o porque existen poderosos motivos que las obligan a proceder de esa manera[3].

Una constante en el cine es el ejercicio de la sexualidad y el tratamiento del cuerpo. Puesto que la sexualidad femenina es peligrosa, debe ser contenida, respondiendo así a los cánones morales cristianos. Las mujeres portan el pecado original y además representan de manera casi exclusiva dos de los pecados capitales, siendo el primero de ellos la lujuria y el segundo y más importante, la soberbia[4]. De esta forma, el cuerpo se reduce a un objeto y las mujeres son cosificadas, transformadas en espectáculo y reducidas al disfrute de la imaginería masculina.

Contamos igualmente con mujeres que parecen apartarse de estos estereotipos pero que, no obstante, siguen manteniendo la ideología patriarcal misógina. Es el caso, por ejemplo, de la *mujer fálica*, es decir, mujeres que adquieren roles masculinos, accediendo así al ámbito público. Sin embargo, para lograrlo deben sufrir una fase de transformación[5], negando su propia feminidad y además su ejercicio del poder suele ser efímero.

El mantenimiento de la mujer en el esquema patriarcal, o su vuelta a él, suele instaurarse a través del amor, elemento que tiene la capacidad de redimir a las mujeres devolviéndolas al modelo cultural del *amor romántico* y por tanto de renuncia personal, dependencia, sumisión y obediencia[6]. No obstante, cuando las mujeres no se ajustan a los modelos aceptados socialmente se producen varios tipos de castigo, desde la pérdida de autoridad (es preciso recordar que las mujeres en todo caso tienen autoridad moral), pasando por la denigración sexual o poniendo en juego la reputación a nivel público[7], a los malos tratos tanto psicológicos como físicos y finalmente la muerte[8].

2. HEROÍNAS DEL CINE FANTÁSTICO.

El papel de las mujeres en el cine fantástico ha evolucionado notablemente, si

bien no se aleja demasiado de los modelos expuestos con anterioridad. Durante décadas, la mujer fue relegada a papeles secundarios de novia, esposa, madre o hija de los grandes protagonistas del cine fantástico (Drácula, Frankenstein, El hombre lobo o la Momia). Sólo se admiten dos roles absolutos, la buena (compañeras pasivas del héroe) o la mala (mujeres malvadas que están al servicio del villano). Por supuesto existen excepciones, pero esta situación se mantuvo durante largo tiempo hasta la irrupción de las grandes heroínas que surgen en la década de los 70, protagonistas absolutas de las películas. Las precursoras son las *scream queens* (*La Matanza de Texas*, Tobe Hooper, 1974 o *La noche de Halloween*, John Carpenter, 1977) en películas en las que, auque son utilizadas como personajes indefensos y objetos de la sexualidad enfermiza del psicópata de turno, es su punto de vista el que se plasma en las obras, pretendiendo además que el espectador se identifique con ellas. El cine fantástico abrió también la vía del milenarismo apocalíptico y la representación cristiana del mal; así desde *El Exorcista* (William Friedkin, 1973), cuyas protagonistas son una madre y su hija poseída[9], en todas las décadas encontramos protagonistas femeninas de este tipo, que aumentaron notablemente a finales de los 90, por motivos evidentes de aprovechamiento publicitario con el cambio de milenio y el "efecto 2000". Durante los años 90 se relanzó también el género de terror con la saga *Scream* (Wes Craven, 1996, 1997 y 2000), pasando de las *scream queens* a las *terror teens,* lo que dio paso a numerosas producciones de este tipo(*Sé lo que hicisteis el último verano, Leyenda urbana, Km. 666, el proyecto de la Bruja de Blair, La casa de los muertos* o *The Hole*) y al estreno de obras de terror más cuidadas e impactantes (*The Ring, La maldición, Lo que la verdad esconde, Glothika, Los otros, In dreams, Dark Water, La llave del mal* o *Spider*).

Las grandes heroínas del cine fantástico son aquellos personajes que, transcurrido el tiempo, siguen siendo referente, como en el cine fantástico de terror ocurre con Jamie Lee Curtis. Así, hemos asistido a la creación las grandes protagonistas, como Linda Hamilton (Sarah Connor) en las dos primeras entregas del *Terminator* de James Cameron (1984 y 1991)[10], o las cibernéticas Trinity (Carrie Ann Moss) y Níobe (Jada Pinkett Smith) de la saga *Matrix* (Hnos. Wachowsky, 1999 y 2003) proliferando otros personajes más cómicos como la actualización de *Los ángeles de Charlie* (Cameron Díaz, Drew Barrymore y Lucy Liu), otras mujeres convertidas en máquinas de matar, como las protagonistas de los dos volúmenes de *Hill Bill* de Quentin Tarantino (2003 y 2004)[11] o guerreras como Michelle Yeoh (Yu Shu Lien) y Zhing Ziyi (Jen yu en la versión mandarina y Jiao Long en la europea) de *Tigre y Dragón* (Ang Lee, 2000). Sin embargo, la más fascinante de todas ellas es la teniente Ellen Ripley en la saga *Alien*, interpretada por Sigourney Weaver, de las que ya se cuenta con cuatro entregas[12]. Entre la primera y la cuarta película transcurren 18 años, de modo que la evolución del personaje va más allá de la demostración de heroísmo. Además de sufrir una evidente transformación física (en algunas escenas de *Alien 3*, la teniente Ripley se confunde con los personajes masculinos), también asistimos a una no menos importante evolución psicológica del personaje, pasando por una maternidad incompleta y frustrada y su sacrificio y consiguiente muerte a su devolución a la vida en la cuarta entrega a través de la clonación.

La inclusión del personaje femenino fue idea de uno de sus productores, Walter Hill, al cambiar de sexo a uno de los tripulantes de nave Nostromo, quien sería después

la única superviviente. Hasta ese momento las mujeres en cine fantástico eran sólo protagonistas en obras de serie B, además de ser las arquetípicas víctimas, de modo que la productora (20th Century Fox) corrió en su momento un gran riesgo que finalmente no sólo fue rentable, sino que cambió el concepto tradicional de heroína, hasta entonces identificado con el melodrama. El comportamiento de este personaje es similar al de los héroes masculinos, puesto que tiene un papel activo y protagonista en todos los aspectos, depende solamente de sí misma y no necesita de héroe varón que la socorra. A pesar de su importancia en tanto que gran heroína de cine fantástico, es dudosa como ejemplo de personaje femenino positivo puesto que no deja de encarnar un comportamiento típicamente masculino. De cualquier forma, la teniente Ripley es un icono del cine fantástico moderno y punto de partida para todos los papeles femeninos fuertes y competentes que han venido después. Esta obra de finales de los 70 marcó asimismo el comienzo de la plasmación de historias futuristas y de realidades paralelas. El cine encontró entonces otras fuentes de inspiración, como el cómic. Por mencionar sólo algunos ejemplos, recordemos a Michelle Pfeiffer (Catwoman-Selina Kyle) en *Batman Vuelve* (Tim Burton, 1992), al elenco de heroínas de *X-Men*[13], con una Halle Berry que repitió género en el papel de Patience Phillips en *Catwoman* (Pitof, 2004) o la producción de *Elektra* (Rob Bowman, 2005) con Jennifer Garner tras el éxito de este personaje femenino en *Daredevil* (Mark Steven Jonson, 2003). No obstante, las más impresionantes heroínas de los últimos años no proceden del cómic, sino del videojuego.

3. DEL VIDEOJUEGO A LA GRAN PANTALLA

Durante las dos últimas décadas, la industria cinematográfica ha reparado en sectores de entretenimiento poco explotados hasta entonces, como el cómic, y más recientemente, el videojuego. El punto de partida fue *Tron* (Steven Lisberger, 1982), una original película en la que un hombre se ve atrapado en un videojuego. Esta película de la factoría Disney, protagonizada por Jeff Bridges no tuvo demasiado éxito, si bien hoy es considerada una obra de culto. A partir de este momento se realizaron diversas series para la televisión, como *Donkey Kong* o *¿Dónde está Carmen Sandiego?*, hasta el estreno en 1993 de *Super Mario Bros*. Fue un fracaso argumental y de taquilla, al que siguieron otros como *Double Dragon* (1994) o *Street Fighter* (1994) que en su caso entusiasmó a los fans del juego, planteándose en la actualidad una secuela. En 1995 se estrenó *Mortal Kombat* dirigida por Paul W. S. Anderson, primer gran éxito de adaptación cinematográfica de un videojuego debido sin duda a su proximidad con la historia original y sus personajes. No obstante, su secuela *Mortal Kombat: Annihilation* (1997), dirigida en esta ocasión por John R. Leonetti, no corrió la misma suerte, al igual que tampoco lo hizo *Wing Commander* (1997). A finales de la década, no fue la industria de Hollywood, sino la japonesa la que supo combinar videojuego y producción cinematográfica, obteniendo con ello importantes beneficios. Los productores manga apostaron en 1999 por el videojuego *Pokémon*, que ya conoce cinco entregas[14] que causaron furor, sobre todo entre la población más joven.

Así, estamos ante una lógica evolución de la adaptación al cine, primero de juegos de máquinas recreativas a consolas y versiones para PC, pero las dificultades y los altibajos sufridos no pudieron presagiar el gran cambio que se iba a producir con el

cambio de siglo. En 2001 se estrenó la película que supondría la mayor en beneficios de taquilla, *Tomb Raider* (Simon West), encarnando al personaje principal, Lara Croft, una impresionante Angelina Jolie. Sin embargo, aunque en principio se pensó en una trilogía, el relativo fracaso comercial de su secuela (*Tomb Raider: The Cradle of Life*, Jan de Bont, 2003) hizo que al menos de momento se abandonase la idea de una tercera entrega. En el mismo año, 2001, se estrenó *Final Fantasy: The Spirits Within* (Hironobu Sakaguchi) con personajes virtuales. A pesar de ser una de las mejores películas del género de los últimos años, no acabó de posicionarse entre las favoritas del público, puesto que la historia nada tenía que ver con el videojuego, lección que sí se aprendió con la producción en 2004 de *Final Fantasy VII: Advent Children*, que se basa directamente en el juego y en sus personajes.

El tercero de los títulos y también éxito de taquilla es *Resident Evil* (2002), dirigida por Paul W. S. Anderson, fan acérrimo del videojuego y único director que había cosechado un éxito con anterioridad en este campo (*Mortal Kombat,* 1995). Esta película también tuvo su secuela correspondiente, en 2004, *Resident Evil: Apocalypse* dirigida por Alexander Witt sobre el guión de Anderson. El mismo año tuvo lugar otro fracaso de adaptación con la obra *House of the Dead*.

Tras el tímido comienzo de este tipo de películas, se advierte ya cierta madurez tanto en los argumentos como en las producciones y para los próximos años están previstos numerosos títulos como la tercera entrega de *Resident Evil* y otros como[15] *Doom, Mortal Kombat: Devastation, Splinter Cell, Metroid Movie, Bloodrayne: The Movie, Alone in the Dark, Silent Hill, Dungeon Siege, Rainbow Six, Max Payne, Nocturne, The Suffering, Street Fighter 2* o la tan esperada *Halo* de Peter Jackson.

Es por lo menos sorprendente que las producciones más exitosas y llamativas del comienzo del siglo tengan un claro protagonismo femenino. Las heroínas Lara Croft (*Tomb Raider)*, Aki Ross (*Final Fantasy*) y Alice (*Resident Evil*) conforman la renovación del estereotipo femenino y, aunque similares, son muy diferentes, al igual que sus historias. Lara Croft, de buena familia y mejor educación, es arqueóloga, fotógrafa periodística y aventurera. La actriz Angelina Jolie debió someterse a un duro entrenamiento físico para poder lucir el escultural cuerpo de la protagonista cibernética a la que años antes habían modificado su aspecto, con un largo cabello recogido en una trenza y con un considerable aumento de pecho. Por su parte Alice es miembro de la unidad militar encargada de eliminar a los zombis residentes en unas instalaciones químicas y, finalmente, Aki Ross es una bióloga que debe salvar el mundo, destruido en el año 2056, de los que probablemente son los peores alienígenas jamás creados.

4. RESIDENT EVIL: HISTORIA DE UNA TRILOGÍA

El videojuego Residen Evil supuso la consolidación de un nuevo género, el *survival horror*, cuyo esquema es bastante sencillo: un/a protagonista armado/a que debe eliminar diversas criaturas para mantenerse vivo/a y/o salvar además a la humanidad[16]. El videojuego, líder de ventas y de adeptos, cuenta desde 1996 con varias entregas y ediciones especiales además de una versión novelada en forma de serie de la autora de títulos como *Timecop* (1994) y *Virus* (1998), ambos llevados también a la gran pantalla[17], Stephani Danielle Perry[18]. La adaptación cinematográfica del videojuego ha supuesto ya el estreno de dos entregas de la pretendida trilogía: *Resident Evil* y *Resident*

Evil: Apocalypse[19]. La tercera, cuyo título probable es *Resident Evil: Afterline*, completará la trilogía pensada por el mismo Anderson, dando mayor cobertura argumental a la historia del juego. La primera película debe ser considerada una precuela, mientras que la segunda interactúa con la historia fílmica y del videojuego y la tercera supone una continuación del argumento original del juego.

Título	Resident Evil	Resident Evil: Apocalypse
Año	2002	2004
Producción	Reino Unido / Alemania	Reino Unido / Alemania / Francia / Canadá
Dirección	Paul W. A. Anderson	Alexander Witt
Guión	Paul W. A. Anderson	Paul W. A. Anderson
Intérpretes	Milla Jovovich (Alice)	Milla Jovovich (Alice)
	Michelle Rodríguez (Rain Ocampo)	Sienna Guillory (Jill Valentine)
	Eric Mabius (Matt Adison)	Oded Fehr (Carlos Olivera)
	James Purefoy (Spence Parks)	Sophie Vavasseur (Angie Ashford)
	Micaela Dicker (*Red Queen*)	Jared Harris (Dr. Ashford)
		Mattehw G. Taylor (Nemesis)

La historia gira en torno a la Corporación Umbrella, la mayor entidad comercial de los Estados Unidos, con una gran influencia política y financiera. En apariencia, la Corporación es más importante la proveedora de tecnología informática y productos médicos, sin embargo, sus principales beneficios proceden de la tecnología militar y entre sus actividades secretas se encuentran la experimentación genética y las armas biológicas. El centro de investigación, la Colmena, está situado bajo Raccoon City y el acceso de seguridad se realiza desde una mansión ubicada a las afueras de la ciudad, custodiada por el matrimonio ficticio Alice y Spence. En la Colmena trabajan y viven más de 500 personas dedicadas a la experimentación científica. Sin embargo, en uno de los laboratorios se produce la evacuación de un peligroso virus, denominado *T-Virus*, que se propaga a través de los conductos de ventilación a todo el edificio, afectando a cuantas personas se encuentran en él. La computadora que controla la Colmena, *Red Queen* actúa en consecuencia, sellando el centro y liquidando a todo el personal.

Alice, junto a un grupo de agentes de seguridad de la Corporación, se adentran en la Colmena para tratar de descifrar lo ocurrido y dar explicación a la actitud homicida de la Reina Roja. Finalmente, tras numerosas bajas, se descubren los efectos del *T-Virus*, que convierte a los humanos en zombis de instintos caníbales. Alice y Matt (ecologista que pretende sacar a la luz los experimentos secretos de la Corporación) consiguen salir de la Colmena con el *T-Virus* y su antivirus, debiendo enfrentarse a la Reina Roja, a los zombis y a otros personajes tratados genéticamente y convertidos en horribles mutantes homicidas (criaturas Lickers y Cerberus –perros K-9).

El paso a RE2 es el interés de la Corporación por mantener el secreto de lo ocurrido, mientras continúan sus experimentos. El imparable *T-Virus* sube a la

superficie, infectando a la población de Raccoon City y la Corporación pone en marcha el programa Nemesis, criatura obtenida al experimentar con el *T-Virus* sobre Matt, tras haber sido herido por el Licker de RE1. Su objetivo es eliminar a Alice, que también ha sido tratada genéticamente, confiriéndole una fuerza, sentidos y destreza sobrehumanos. En RE2 se crea un grupo heterogéneo compuesto entre otros por Jill Valentine, miembro del grupo STARS (*Special Tactics And Rescue Squad*), un miembro del escuadrón Delta de las fuerzas especiales de contención de Umbrella, Carlos Olivera[20], el doctor Charles Ashford (creador del *T-Virus*) y su hija Angela (Angie). El grupo se va encontrando a medida que se recorren más espacios de la ciudad. Una vez juntos y liderados por Alice, tratan de cumplir el trato hecho con el Dr. Ashford, según el cual él se comprometía a sacarles de la ciudad tras rescatar con vida a Angie, atrapada en la escuela. Para ello, el grupo debe enfrentarse al alcalde de la ciudad y líder de la corporación Umbrella en Raccoon City, el Sr. Cain y al proyecto Nemesis, además de lidiar con las criaturas mutantes.

Esta obra ofrece múltiples focos de atención, tanto por su relación con la historia propuesta en la saga de videojuegos como por la diversidad de personajes, relaciones y lugares que se plasman en las películas, sin embargo, nos centraremos en el personaje principal, Alice, creado *ex-novo* para la adaptación cinematográfica.

4.1 Construcción del sujeto Alice

El gran interés que suscita el personaje interpretado por Milla Jovovich radica en su propia creación. A pesar de que en RE2, la historia está relacionada con una de las entregas del videojuego (*Resident Evil: Code Verónica X* para PS2), carece de referente alguno, puesto que Alice no existe en el juego.

El personaje pasa por diversos estados concentrados en dos películas, a la espera de su evolución en la tercera entrega. La heroína femenina que mayor juego da en cuanto a su psicología es la teniente Ripley de *Alien*, si bien, para poder establecer con coherencia sus diferentes etapas, han sido necesarios 18 años y cuatro películas que hacen que pase de la incredulidad a la firmeza y de la desesperación al sarcasmo. A pesar de lo que se pueda considerar *a priori* al tratarse de una película de género fantástico, en el personaje de Alice se plasman una serie de estereotipos enlazados. Alice es una gran heroína de ficción que lucha por causas mayores a su propia naturaleza femenina, aquí salvar a una ciudad entera, y por extensión, salvar a la humanidad, además de enfrentarse a una corporación internacional. Se mantiene el paralelismo con *Alien*, donde Ripley también lucha contra la *Compañía*. En ambos casos, "el malo" es un ente indeterminado, una Compañía comercial que de manera secreta experimenta, bien con genes, bien con criaturas alienígenas, para avanzar en tecnología armamentística de tipo biológico.

Para Alice la historia implica una búsqueda continua de su identidad. En RE1 comienza mostrando una imagen de perfección propia de la construcción cultural del *amor romántico*. Se sugiere un feliz matrimonio y una lujosa vida en una gran mansión y sus gestos, lentos y elegantes, hacen que sea un ejemplo de perfección *quasi* virginal, salvo por la elección del vestido rojo y su aparición estelar desmayada en la ducha, homenaje a la famosa escena de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). Este comienzo apacible se torna caótico cuando la mansión es asaltada por un comando de élite que activa la entrada a la Colmena. Alice es interrogada en varias ocasiones y no sabe responder.

Empieza sin saber quién es, sin saber qué hace allí, con un episodio de amnesia que hace que trate de reconstruir su realidad, a partir de otra ficticia (su matrimonio). En esta búsqueda incesante de su identidad, a través de *flash-backs*, llega a un momento de tensión, tras descubrir que es una agente especial y que había hecho un trato con una desconocida (Alison) para sacar de la Colmena el virus. En esta confusión, Alice se cree mala al suponer que ha traicionado a esta mujer con una trampa y ahora todas las personas que allí trabajan están muertas. El peso de la culpa le puede hasta que empieza a reaccionar.

Una de sus primeras muestras de independencia y de control de la situación es el enfrentamiento con la Reina Roja, cerebro del ordenador central que se muestra a través de una imagen holográfica de una niña y que ha dado muestras de instinto homicida. Con la aparición de la Reina Roja se completa la referencia a las obras de Lewis Carrol (*Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*). Las otras son el nombre de la protagonista, la nota dejada por el que cree su marido (*Today all your dreams come true*) que se encuentra sobre una cómoda en la casa y un conejo blanco sobre una mesa de operaciones. Así, no es de extrañar que la Reina Roja demande cabezas. Algunas frases de la Reina Roja en la película son las siguientes:

You're all going to die down here […] I've been a bad, bad girl […] I can give you the code, but first you must do something for me. [Alice: What do you want?] One of your group has been infected. I require her life for the code.

Aunque el personaje masculino (Spence) es el artífice de la catástrofe (sabotea el laboratorio llevándose consigo el antídoto), de lo que poco a poco Alice se irá dando cuenta, éste recibe su merecido cuando es atacado por un Licker. No obstante, y a pesar de que está haciendo su trabajo, la "mala", en tanto que entidad atemporal jerarquizada como negativa, es la niña holográfica, enfermiza y violenta, o lo que es lo mismo, la Reina Roja que parece más peligrosa incluso que las propias criaturas mutantes. Su final es sencillo, la fríen literalmente con una descarga eléctrica.

Uno de los aspectos también sorprendentes es el uso del lenguaje. Las mujeres habitualmente son estereotipos que carecen de actitudes independientes, que no ostentan el poder y que además no dominan el lenguaje. En RE1, los diálogos de Alice son francamente escasos, pero a medida que se va descubriendo a sí misma comienza a hacer uso del lenguaje, cada vez con mayor firmeza y tomando decisiones que afectan a todo el grupo y controlando además los espacios. En RE1 ni siquiera es nombrada una sola vez, pero no ocurre lo mismo en RE2, donde estamos ante una reafirmación continua y nominal de su identidad:

My name is Alice. I worked for the Umbrella Corporation, the largest and most powerful commercial entity in the world. I was head of security at a secret high-tech facility, The Hive, a giant underground laboratory developing experimental viral weaponry. But there was an incident. The virus escaped and everybody died. Trouble was... they didn't stay dead.

Ya desde el principio repite en numerosas ocasiones su nombre, incluso en la escena final, con tono amenazador:

My name… my name… my name is Alice, and I remember everything.

Por otra parte, es reseñable el comportamiento de Alice con otros personajes. Así, su relación con los personajes masculinos evoluciona de la siguiente forma:

Alice-Spence (RE1): La traiciona en varias ocasiones: primero la espía, después roba el virus provocando el desastre y la deja encerrada en un laboratorio a merced de la Reina Roja y de otros mutantes.

Alice-Matt (RE1 y RE2): Con él mantiene una extraña relación movida por un fin más elevado, dar a conocer al mundo los peligrosos experimentos de Umbrella. En RE2, deberá luchar contra él en tanto que Nemesis. Los dos son apresados y manipulados genéticamente, pero siguen distintas vías. Alice mantiene su apariencia física, pero su destreza y fuerza son mayores, mientras que Matt-Nemesis es un Licker humanizado de alta tecnología, una perfecta máquina de matar.

Alice-Carlos Olivera (RE2): Relación de complicidad y de protección mutua que abrirá una nueva vía para la tercera entrega.

Con el resto de los personajes masculinos la relación es negativa, mientras que de manera sorprendente la relación que mantiene con la mayoría de los personajes femeninos es positiva, no obstante, como veremos, estas relaciones positivas implican un castigo constante.

Alice-Rain (RE1): Son dos mujeres guerreras, de ámbitos diferentes y comportamientos diferentes. Rain Ocampo ha sido comparada con Vasquez, de *Aliens*, si bien entre Rain y Alice existe una buena relación que se sella con la promesa de la muerte (Alice se compromete a matar Rain si ésta se convierte en zombi). No obstante, de nuevo, es una relación de sororidad y comprensión entre dos mujeres que se castiga con la muerte de ambas o de alguna de ellas.

Alice-Alison (RE1): Alison, hermana de Matt, a la que Alice va a proporcionar el virus y el antivirus con la condición de que el grupo de Matt hunda a la Compañía. De nuevo una relación de complicidad que finaliza con la muerte, por duplicado, Alison muere primero asfixiada por la Reina Roja, junto al resto del personal de la Colmena y después es fatalmente golpeada por Alice tras haberse convertido en zombi.

Alice-Reina Roja (RE1): Relación de poder. Todos/as están en manos de la Reina Roja, que somete a Alice y a Rain a una dura prueba. Esta tensa situación se salva con la intervención de Kaplan, miembro del comando que escapa milagrosamente del ejército de zombis que les persigue y además provoca el segundo y definitivo impulso electromagnético que elimina a la Reina Roja.

Alice-Angie (RE2): Comparten algo más que la necesidad de huir. Ambas han sido inoculadas con el *T-Virus* y su antivirus en tanto que equilibrio biológico necesario para que sigan viviendo.

Alice-Jill Valentine (RE2): Relación de complicidad. El principio de la relación es bastante frío, pero se va haciendo cada vez más cercano, incluso Alice se convierte en una especie de guardaespaldas al velar por la vida de Jill, en su primer enfrentamiento con Nemesis, en el colegio, cuando salva a Jill y a Angie de los Cerberus y en las escenas finales, cuando para salvar al grupo se enfrenta a Nemesis.

4.3 Cuerpo y Tecnología: La Nueva Carne

La Nueva Carne es un fenómeno de naturaleza mixta, el proceso de la metamorfosis posibilita la existencia entre un híbrido en el que pueden combinarse simbióticamente pares de categorías opuestas: masculino-femenino, humano-animal, natural-artificial, vivo-inerte. La Nueva Carne representaría el estado final superior tras un proceso evolutivo.

El cuerpo posmoderno es interfaz entre el ser humano y la máquina, cuya carne, sujeta a cambios inquietantes, es sufriente, inestable, objeto de investigación y manipulación genética. La primera referencia al término procede de *Videodrome* (1982) a partir de la cual David Cronenberg es el principal exponente de la Nueva Carne, mezcla cinematográfica de terror, ciencia ficción y realidad. El mundo de Cronenberg es de extrañeza vírica, como una enfermedad textual que produce cánceres, tumores o parásitos internos. El virus es como un ser vivo que crece y lucha por sobrevivir, aunque su triunfo suponga la muerte de cuerpo y también la suya propia. El virus muta el cuerpo invadido, entendiendo mutación como algo inestable, variable y que degenera (Navarro 2002: 46). En el caso de *Resident Evil*, la mutación, es inestable porque la perfección genética se ve afectada por las torpezas del cerebro, por los errores de los científicos y por la avidez de control del sistema; cerebro que a su vez se ve afectado por el virus o por la mutación genética.

Para Cronenberg no existen leyes naturales, de modo que el paso siguiente de la evolución humana es la fusión entre cuerpo y máquina. La interacción con la máquina es inevitable, hasta establecer relaciones de tipo carnal. Así, la tecnología es la encarnación de la voluntad humana.

En *Resident Evil* asistimos a un paisaje tecnológico al servicio de esta evolución que produce diversos seres, monstruos, zombis, pero también la combinación virus-tecnología-animal manipulado genéticamente, que iría más allá de la expresión cyborg, encarnado en el personaje de Nemesis, mientras que la experimentación de Alice implica la perfección genética, sólo interrumpida por su identidad humana que le aporta el mantenimiento de la expresión de sus sentimientos. Alice no es un monstruo, no es una mutación, sino la superioridad de la evolución.

5. EL CONTROL DEL ESPACIO

Los espacios por los que transcurre la historia fílmica son los siguientes:

Espacio interior en RE1: Casa / Tren / Colmena / laboratorios

Salida al exterior en RE2: Laboratorio de la Corporación en superficie / Salida de la ciudad –única salida a través de un puente, sellada a modo de contención- / Iglesia / Cuartel de policía / cementerio / colegio / autobús / Espacios intermedios / Ayuntamiento / Vuelta a laboratorio.

El planteamiento, sobre todo en RE2, es similar a una *Road Movie* sin salir de la ciudad, con múltiples obstáculos (zombis, lickers, cerberus, Nemesis) y además tiempo limitado de explosión de bomba atómica para eliminar todo rastro de virus, a modo de limpieza sanitaria.

En apariencia es Alice quien tiene el control, tanto porque conoce el problema y cómo eliminarlo, como por sus dotes de mando, usando como escenario una ciudad entera. Sin embargo es el Dr. Ashford quien vigila la ciudad en busca de supervivientes para plantearles un trato. Así, al igual que idease Alfred Hitchcock en *La Ventana indiscreta*, el Dr. Ashford es el inválido postrado en silla de ruedas que dispone de la tecnología necesaria para controlar el espacio, siendo él además quien controla la tecnología biológica en tanto que creador del virus. El Dr. Ashford no controla el edificio de enfrente a través del objetivo de su cámara, sino que controla todos y cada uno de los espacios de la ciudad utilizando las muchas cámaras situadas en diferentes

zonas de la ciudad que conecta a través de su ordenador portátil. El Dr. Ashford es el observador que maneja a los personajes como si fueran piezas de ajedrez, eso sí, con un fin muy noble, encontrar a su hija. Como buen estratega militar, aún siendo científico, envía al colegio no a uno sino a dos equipos (plan A y plan B), que acaban siendo tres: Alice en solitario / Jill Valentine y otros personajes secundarios / Carlos Olivera y su compañero del equipo de élite. Todos los grupos se reúnen en el colegio y consiguen su objetivo: encontrar a Angie.

El Dr. Ashford es un "malo" que presenta debilidades humanas (recuperar a su hija) y a través de ella se descubre que es un "malo por accidente", realmente "bueno", puesto que descubre el virus cuando trata de crear una cura para la extraña enfermedad que tiene su hija, conteniendo a la vez su transformación en zombi con el antivirus. El final de la trama está servido cuando el Dr. es descubierto y se prepara una trampa en el Ayuntamiento, zona de evacuación del grupo.

A pesar de que Alice habla del virus y del antivirus, conoce la Colmena, la ubicación de los laboratorios y puede hacerse con los códigos de acceso de cada una de las dependencias, incluido el acceso desde la mansión y el funcionamiento del tren, no los utiliza en ningún momento, reservando la tecnología en RE1 a Kaplan y en RE2 al Dr. Ashford. Lo que sí maneja es el combate cuerpo a cuerpo y la tecnología armamentística al uso (pistolas y rifles varios con los que irá matando a toda criatura mutante que se interponga en su camino).

Alice es en apariencia un personaje positivo, es inteligente, fuerte e independiente. Se comporta como una mujer bastante típica y tópica, la perfecta casada, hasta que recobra su identidad y se torna en la salvadora que debe ser. No sólo intenta que sus compañeros se salven, sino además trata de contener una plaga. Sin embargo, cuando más concienciada está de su labor, es cuando sufre la mutación genética, así, el sujeto mujer deja de serlo para convertirse en otra cosa: la mezcla de cuerpo-tecnología de la Nueva Carne. La mayor afinidad la encuentra con una niña, que es su reflejo, siendo su peor enemiga la misma imagen de la niña homicida en forma de holograma. A pesar de que su *alter ego* sea un hombre-monstruo (se le muestra la suerte que Alice ha tenido de no haber experimentado semejantes cambios físicos, pues su apariencia sigue siendo de mujer), consigue superar su propia mutación y la del monstruo, al que le confiere el último toque de humanidad. Alice es la luchadora, pero su auténtico salvador es su enemigo, el hombre-monstruo-cyborg creado para matarla. En esta evolución, Alice no sólo se encuentra a sí misma, recupera su identidad, sino que también modifica su aspecto y su vestuario, pasando del sugerente vestido rojo de RE1 a un imposible y moderno traje de "combate". La feminidad y la dulzura residen en su rostro, sobre todo en sus ojos y en su mirada.

El escenario de una ciudad destruida no es más que la excusa de un campo de batalla en el que se demuestre quién es superior, Alice o Nemesis. La superioridad física es anecdótica, puesto que acaba siendo irrelevante ante la ética y la moral y es, en definitiva, la humanidad de los personajes mutados la que vence. Alice pasa de ser una mujer independiente a ser un ser superior por mutación genética y la incertidumbre de su definitiva evolución: la activación del Programa Alice.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERRUEZO, P., *Cine de Terror Contemporáneo*, Madrid, La Factoría de las Ideas, 2001.
BOURDIEU, P., *la dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
COLAIZZI, G. (Ed.), *Feminismo y Teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 1995.
COMOLLI, J.-L., "Technique et idéologie", *Cahiers du Cinéma*, nº 229, 1971, pp. 9-15.
DOANE, M. A., «Film and the masquerade: Theorising the female spectator», *Screen*, vol. 23, nº 3-4, Septiembre- octubre 1982, pp. 74-87.
DOANE, M. A., *Femmes, feminism, Film Theory and Psichoanalysis*, Nueva York, Routledge, 1991
FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
FRIEDBERG, A., *Window Shopping: cinema and the postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.
HALL, S., "Encoding/Decoding", en HALL, S., HOBSON, D. y WILLIS, P. (Eds.), *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, 1980, pp. 128-138.
IBAÑEZ, J., *Por una sociología de la vida cotidiana*, Madrid, Siglo XXI, 1994
IRIGARAY, L., *This sex which is not one*, Nueva York, Cornell University Press, 1985.
JOHNSTON, C., "Myths of women in the cinema", en KARYN KAY and GERALD PEARY (Ed.), *Women and the cinema. A critical anthology*, Nueva York, E.P. Dutton, 1977, pp. 407-411.
KAPLAN, E. A., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.
KAPLAN, E. A., *Feminism and Film*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.
KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
LAGNY, M., *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997.
LAURETIS, T. de, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Boomington, Indiana University Press, 1984.
NAVARRO, A. J., *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002.
MULVEY, L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema", EVANS, J. and HALL, S. (eds.), *Visual Culture: the reader*. London: Sage Publications, 1999, pp. 381-389.
MULVEY, L., "After Thoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun", en THRONHAM, S., *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, pp. 122-130.

PÁGINAS WEB

http://ww2.capcom.com/ResidentEvil
http://www.residentevilsh.com

Notas

[1] Marilyn Monroe supone el ejemplo más claro de construcción de un mito. Baste mencionar

la recreación de *Sparklin Diamonds* de la obra *Los caballeros las prefieren rubias* (Howard Hawks, 1953) en el videoclip *Material Girl* de Madonna (1985) y la reciente cortesana de *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001)

[2] Grace Kelly en *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954).

[3] Por citar algún ejemplo Uma Thurman en *Kill Bill, Volume 1 y II* (Quentin Tarantino, 2003 y 2004), donde el periplo de la protagonista no deja de ser la venganza por una maternidad frustrada y el conflicto doméstico *mamá vs. papá*, o Julia Roberts en *Erin Brokovich* (Steven Soderbergh, 2000) que, si bien su necesidad inmediata es trabajar, a medida que avanza la trama, se sumerge en una lucha jurídica contra una gran corporación eléctrica que origina un problema de salud entre la población de la zona.

[4] Desde las representaciones fílmicas de Salomé o María Magdalena hasta las obras de terror contemporáneo. En este caso el mejor exponente es *Seven* (David Fincher, 1995) basada en la evolución de un asesino en serie cuyo castigo sigue el hilo conductor de los pecados capitales. Dos mujeres son víctimas por sus pecados, la lujuria y la soberbia, personaje que apenas ocupan dos minutos del total de la obra.

[5] Desde Greta Garbo en *La reina Cristina de Suecia* (Rouben Mamoulian, 1933) a Demi Moore en *La Teniente O'Neill* (Ridley Scott, 1977).

[6] Rita Hayworth en *Gilda* (Charles Vidor, 1946)

[7] Jodie Foster en *Acusados* (Jonathan Kaplan, 1988), Demi Moore en *Acoso* (Barry Levinson, 1994) o Joan Allen en *Candidata al poder* (Rod Curie, 2000).

[8] Glenn Close en *Atracción Fatal* (Adrian Lyne, 1987) o Susan Sarandon y Geena Davis en *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991).

[9] Ellen Burstyn (Chris MacNeil) y Linda Blair (Regan Teresa MacNeil) Producción que dio paso a otras tres entregas: *Exorcista II: El Hereje* (John Boorman, 1977), que cuenta también con Linda Blair, *El Exorcista III* (William Peter Blatty, 1990) y *El Exorcista: El comienzo* (Renny Harlin, 2004).

[10] La tercera entrega de la saga, *La rebelión de las máquinas,* de 2003, dirigida por Jonathan Mostow, también tiene una protagonista femenina –Claire Danes en el papel de Kate Brewster-, y por primera vez se incluye a una mujer, Kristana Loken, en el papel de T-X, la "terminator mujer" o *terminatrix*.

[11] Uma Thurman (La novia), Lucy Liu (O-Ren Ishii), Vivica A. Fox (Vernita Green) y Daryl Ana (Elle Driver).

[12] *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Aliens* (James Cameron, 1986), *Alien 3* (David Fincher, 1992) y *Alien: Resurrección* (Jean-Pierre Jeunet, 1997), además de contar con una extraña mezcla de extraterrestres en *Alien vs. Predator* (Paul W. S. Anderson, 2004). La quinta entrega de la saga tiene previsto su estreno en 2007.

[13] X-Men y X2 de Bryan Singer (2000 y 2003) y la entrega prevista para 2006 de X-Men 3, dirigida por Brett Ratner. Las actrices principales son Halle Berry (Tormenta), Framke Janssen (Jean Grey), Anna Paquin (Pícara) y Rebecca Romjin-Stamos (Mística). Todas participan también en la tercera entrega, a las que se unen más personajes femeninos.

[14] *Pokémon: Mewtwo vs. Mew* -1999-, *Pokémon: The Movie 2000* -2000-, *Pokémon 3: Spell of the Unown* -2001-, *Pokémon 4Ever* -2002- y *Pokémon Heroes* -2003-.

[15] Algunas películas se encuentran en fase de rodaje o de post-producción y otras aún no se han comenzado a rodas, de modo que algunos de los títulos son todavía provisionales.

[16] Vid. Páginas Web http://ww2.capcom.com/ResidentEvil, http://www.residentevilsh.com

[17] *Timecop*, Peter Hyams, 1994 y *Virus*, John Bruno, 1999.

[18] Obras de la Serie *Resident Evil: The Umbrella Conspiracy* (1998), *Caliban Cove* (1998), *City of the Dead* (1999), *Underworld* (1999), *Nemesis* (2000), *Code: Veronica* (2001) y *Zero Hour*

(2004).

[19] En lo sucesivo RE1 y RE2.

[20] El personaje Jill Valentine procede de la primera versión del juego y actúa también junto a Carlos Oliveira en *Resident Evil 3: Némesis*.

UN EJEMPLO DE LEXICOGRAFÍA COMPARADA: EL ITALIANO ANTIGUO «GORGIERA» Y EL ESPAÑOL ANTIGUO «GORGUERA»*

Andrea Gualano
Universidad de Turín
(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

1. PREMISA

Los historiadores de la lengua saben lo difícil que es interpretar los datos obtenidos a través del estudio lexicográfico comparado. Una voz penetra en las distintas lenguas por caminos siempre diferentes, difíciles de seguir en sus diferentes etapas. La apariencia fonética con que se presenta una voz en una lengua puede dar claras indicaciones acerca de su procedencia[1], o puede confundir, si no se amplía la observación con los datos cronológicos de los testimonios de las dinámicas históricas que pueden haber determinado la fortuna de dicha voz. Piénsese en la adopción por parte de una lengua de prefijos extranjeros que han producido neologismos independientes de la lengua de origen del prefijo, fácilmente interpretables de manera errónea como extranjerismos (se tratará de mostrar un ejemplo de ello en este estudio). Además, indígena y forastero pueden presentar resultados similares (como a menudo ha sucedido en lenguas afines como el español, el francés y el italiano), por lo que resulta difícil entender si una palabra es un préstamo o una formación autóctona. Complican aún más la investigación los casos de préstamo semántico, adaptaciones de significado a palabras preexistentes en a lengua a la que llega el préstamo. Sin embargo, estas breves observaciones, en la base del análisis que se presentará en el párrafo siguiente, en realidad no agotan la multiplicidad de problemas relativos a la lexicografía[2]. Puede servir de ayuda el análisis de las vivencias históricas, culturales, económicas y políticas de las civilizaciones que están en contacto. En cuanto a la importancia del contexto histórico, se puede pensar por ejemplo en cómo algunas mujeres con poder han contribuido, entre los siglos XV y XVI, a la adopción y difusión de modas particulares y españolizantes (y de los términos que a éstas se refieren) en el léxico italiano: Isabella d'Este amaba tanto los objetos de moda de factura española que solía servirse en Ferrara de un orfebre español, o encargaba directamente en España objetos ampliamente usados entre las nobles españolas. El *Inventario L. Borgia*, "listado del suntuoso ajuar que Lucrezia traía consigo en el momento de entrar en la corte de Este (2 febrero de 1502; ...redactado presumiblemente en torno a esta fecha, con añadiduras que van hasta 1504)" es rico en "españolismos que designan vestidos, tejidos, collares, etc. (y que encuentran aquí su más antiguo testimonio)", signo de que en este sector el elemento español empezaba a prevalecer sobre el italiano. (Beccaria, 1968: 104-105 e n.154)

Se ha pensado estudiar una voz relativa al campo léxico de la moda femenina. La voz está extraída de un pasaje de la primera traducción italiana de *La Celestina* -como se sabe, realizada por Alphonso Hordognez e impresa en Roma en 1506- y encuentra una

correspondencia en el pasaje español pertinente[3]. En el primer acto Pármeno describe a su patrón Calixto a la rufiana que debería ayudar al noble a conquistar a Melibea:

> "Ella ha sei arti, che ti convien saperlo: ricamatrice; prefumatrice; maestra de fa' belletti e raconciar le virginità perdute; tabacchina et un poco factocchiara. Era l'arte prima coperta de tutte l'altre, sotto specie de la quale multe giovanne servente intravano in sua casa a lavorarse et a llavorar camise, gorgiere, scuffie, e altre cose assai" (Hordognez, 1506: D Ir).
>
> "Ella tenía seys officios, conviene [a] saber: labrandera, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera. Era el primero officio cobertura de los otros, so color del qual muchas moças destas sirvientes entravan en su casa a labrarse y a labrar camisas y gorgueras y otras muchas cosas" (Rojas, 1987: 110).

2. IT. GORGIERA / ESP. GORGUERA

El término, en Italia, aparece por primera vez en Toscana, para designar a aquella parte de la armadura medieval que servía para proteger el cuello del guerrero, colocada entre la coraza y el yelmo. Hasta el siglo XII los caballeros, para defender la cabeza y el cuello, vestían una cofia de malla, llamada 'camaglio', sobre la cual colocaban un casco, esférico o cónico, formado por planchas clavadas sobre una armadura de apoyo con un nasal. En el siglo XIII, con la evolución del armamento defensivo de los caballeros, el antiguo 'camaglio' y el casco son sustituidos por un yelmo más complejo, que cubre totalmente la cabeza y, por tanto, protege más, pero que limita la vista y el oído. El nuevo yelmo cerrado está dotado de visera para defender los ojos y de gorguera, que protege al cuello de los ataques de los enemigos y separa a la coraza del yelmo[4]. Se encuentran testimonios de la voz *gorgiera* con este significado en la lengua vulgar a partir del siglo XIII, en un soneto del florentino Rustico Filippi (en torno a 1230 – antes de 1300) y en una lírica del sienés Cecco Angiolieri (antes 1260 – entre 1311 y 1313)[5]. La variante *chorgiere* se encuentra en el *Libro del dare e dell'avere di Lapo Riccomanni*, escrito entre 1281 y 1297, en un registro datado en 1287 (NTF: 540: *undici chorgiere di fero*). En el *Libro del dare e dell'avere di Noffo e Vese figli di Dego Genovesi* (1291-1300) es usada la grafía *ghorgiera*, registrada en un apunte datado en 1291 (NTF: 631: *per estimo... d'una ghorgiera*). Son más antiguos, pero no mucho, los testimonios en latín medieval: tenemos *gorzeria* en 1259 en Bolonia (DEI). El término es un derivado de *gorgia* ('garganta', 'cuello'), con sufijo *–iera*. También de la voz *gorgia* hay testimonios en Italia a partir del siglo XIII; aparece en el florentino *Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato* y en los sieneses *Fatti di Cesare* (OVI; los *Fatti* ya en el GDLI), y como antropónimo, en el documento sienés del *Dare e avere di Francia della Compagnia di Gentile Ugolini* de 1263 y en el florentino *Registro di Entrata e Uscita di Santa Maria di Carafaggio* escrito entre 1286 y 1290 (CELLA 2003: 438). Los diccionarios (GDLI, GRADIT, DELI, DEI y también CELLA 2003) coinciden al considerar el italiano antiguo *gorgia* procedente del francés *gorge* (cuyo testimonio más antiguo se remontaría, al estar en el GDLI, a 1160), y a su vez del latín tardío GURGA(M) (< lat. GURGĔS). De GURGA(M) depende también la variante italiana *gorga*, difundida, junto a *gorgia*, a partir del siglo XIII (GRADIT): el primer testimonio, con el significado de «remolino de río», lo tenemos en las *Storie de Troja et de Roma* (1258); más tarde hay casos con el significado de *garganta*, en las *Rime* de Antonio Beccari (Antonio da Ferrara, 1375) y en el toscano *Trattato del governo delle*

malattie e guarigioni de' falconi, astori e sparvieri del siglo XIV (OVI). Por el contrario, en cuanto al derivado *gorgiera*, algunos creen que el término depende directamente del francés *gorgière* (del que el GDLI ofrece testimonios desde 1278; véase también CELLA 2003: 438) o *gorgère* (usado por DEI desde el siglo XIII), mientras otros (DELI) ofrecen la hipótesis de una formación italiana, al considerar que las verificaciones francesas no son mucho más antiguas que las italianas. El caso quizás pueda compararse con el de *corazza*, estudiado de modo ejemplar por Castellani:

corazza (hallado en Florencia en documentos con fecha segura desde 1256, en Siena desde el primer decenio del siglo XIV y en un estatuto en latín de Bolonia en 1255 [...]) es un septentrionalismo. Walther von Wartburg (FEW, II 1187 n. 4) supone que la voz ha sido tomada en préstamo, adaptándola, del francés antiguo *cuirace* (a. 1266), en la que tendría su origen también el español *coraza*. En lugar de en el francés, si acaso se debería pensar en el provenzal: *coirassa* aparece una vez en Rimbaldo de Vaqueiras y una en el *Jaufré*, pero Rimbaldo, como es sabido, tenía estrechísimas relaciones con la Italia del norte, y una distancia de medio siglo o poco más entre los testimonios provenzales y el boloñés tiene una mínima importancia, dado que al final del siglo XII existía una floreciente literatura occitana y no existía aún literatura italiana. Hay algo que cuenta mucho más: el hecho de que uno de los principales centros europeos de elaboración de armas fuese ya entonces –con toda probabilidad- Milán [y esto es lo que mayormente cuenta para nuestros fines]. Desde el siglo XIII hasta el XVI los milaneses han sido famosos como armeros, y es presumible que sobresaliesen en ese arte también en tiempos más antiguos. De este modo, sería natural que el nombre de un cierto tipo de armadura, consistente desde el principio en un vestido de cuero con anillos de acero cosidos encima, se hubiese difundido precisamente desde Milán, para afirmarse por una parte en Provenza, en Francia y en la península ibérica, y por otra en Toscana y en la Italia central, y adquirir bien pronto en todas partes el sentido de 'armadura de malla' (más tarde el de 'armadura de planchas'). / Junto a *corazza*, habría venido de Lombardía a Toscana el término *coretto* [...]. Por otra parte, también *panziera* y *panzerone*, que designan a la armadura de malla (*panziera* está ya en el sirventés "de todas las artes" de Ruggieri Apugliesi de Siena y en una vulgarización de Albertano del siglo XIII) y la de planchas, son préstamos manifiestos del Septentrión. (Castellani 2000: 141-144, son míos los corchetes)

También para *gorgiera* se podría pensar en una difusión europea a partir de Lombardía, aunque la fricativa palatal sonora y el sufijo *–iera* hacen pensar otra cosa (pero Castellani considera de origen lombardo también a *panziera*). Para la fricativa palatal el problema desaparece, si creemos que *gorgiera* no es una adaptación italiana del francés *gorgière*, sino un derivado del italiano antiguo *gorgia* con sufijo *–iera*. El sufijo frances *–ier* fue tomado en préstamo del italiano en una época relativamente antigua, adaptada en *–iere*, *-iero*, *-iera*[6]. El mismo Castellani, al redactar una lista de galicismos antiguos, excluyó los sustantivos en "*-iere*, *-iero* (del tipo *mestiere*, *sentiero*), que quizás se podrían considerar [...] como palabras formadas (o modificadas) mediante el sufijo *–iere*, productivo en italiano" (Castellani, 2000: 130 n. 113). También Roberta Cella, en cuanto a las palabras con sufijo *–iere* o *–aggio*, evidencia la dificultad de distinguir los préstamos integrales de las nuevas formaciones indígenas, a causa de la extraordinaria productividad que tales sufijos revelan desde los orígenes (Celia, 2003: 69-70). Sin

embargo, la estudiosa considera *gorgiera* un galicismo (Celia, 2003: 438). No olvidemos lo influyentes que fueron el francés y el provenzal de la época carolingia, no sólo en el septentrión sino en todo el territorio italiano, hasta el siglo X por razones políticas (la Italia central-septentrional estuvo primero bajo el dominio carolingio y más tarde, hasta el ascenso de Otón I el Grande, fue disputada por grandes señores francos) y después por motivos religiosos (piénsese en las peregrinaciones, en las relaciones entre los distintos monasterios italianos y franceses, etc.), comerciales (sobre todo por mercaderes y banqueros toscanos y comerciantes franceses en los siglos XII y XIII) y culturales (la literatura francesa y la provenzal tuvieron una vastísima difusión en Italia y representan un modelo lingüístico de gran prestigio). Los vernáculos del siglo XIII de la Alta Italia en particular estaban principalmente sujetos a la acción del francés respecto a las otras hablas italianas, tanto por las crecientes relaciones entre la Italia septentrional y Francia como por el común sustrato gálico[7].

Para apoyar la tesis según la cual el término *gorgiera* es de formación italiana (más exactamente lombarda) se podrían aducir otras consideraciones. En primer lugar, es notable el hecho de que el primer testimonio datable con seguridad (*chorgiere* en el documento florentino de 1287 ya citado) aparezca en la variante con grafía *ch* inicial, que podía en realidad corresponder a una pronunciación sorda. Además de *chorgiere*, la única forma que presenta *c* inicial entre los distintos testimonios de *gorgial gorga* y derivados en los textos medievales en vulgar italo-romance se observa en una obra escrita en lombardo (o mejor paduense); en la paráfrasis del *Neminem laedi nisi a se ipso di san Giovanni Crisostomo* de mediados del siglo XIV se lee: *cantor e cantarise in torme chomo storni chi àn voxe angeliche con la bonna / corgia* (OVI)[8]. Sin embargo, sola esta observación, puesto que se basa en una única necesidad y además bastante tardía respecto a la de 1287, es ciertamente insuficiente para sostener que la voz *gorgiera* sea de formación lombarda. Más convincente parece un testimonio de 1294 citado en el *Glossarium mediae et infimae Latinitatis* (Du Cange). En la voz *gorgeria* se lee: «Armatura qua guttur tegitur, Gal. Gorgerin, paucis Gorgiere. Garnisiones castri Carcasson. ann. 1294: *Gorgierie ferri de Lombardia*».

El término *gorgiera* en el léxico militar sobrevivió largo tiempo. Además de los escritores de los que ya se ha hablado, la voz es usada para indicar la parte de la armadura que protege el cuello por Boccaccio, Andrea da Barberino, Villani, Pulci, Caro, D'Azeglio, D'Annunzio o Calvino, por citar los ejemplos mencionados en el GDLI. En el siglo XIV en Francia *gorgiere* (o *gorgere*, *gourgere*), junto al militar, comienza a asumir un nuevo significado. Empieza a estar de moda en el vestido femenino una nueva prenda: un chal de estofa que sirve para cubrir el cuello. La asociación semántica, visto el uso común para proteger el cuello, probablemente haya facilitado el préstamo del campo léxico militar al de la moda del término *gorgiere* (y variantes) para denominar a la nueva prenda. Obsérvese la exhaustiva definición ofrecida por el GDF (IV, 312):

Prenda de vestir de mujer, de tela blanca, fina y transparente, que estaba en uso desde el siglo XIV. Al principio del siglo XV, las *gorgières*, muy finas, transparentes, ligeramente almidonadas, no eran más que un velo de gasa colocado a la altura de los hombros, bajo la blusa muy abierta por delante y por detrás. Éstas formaban pequeños pliegues regulares en el cuello, que se perdían bajo el pecho, y dejaban adivinar el color de la piel y la forma. Dicho moda duró mucho tiempo, con algunas variantes sin

importancia, mientras que las blusas se mantuvieron así de escotadas.

Gran parte de los galicismos adoptados por las hablas italianas en la época medieval se refieren a los usos y costumbres de la nobleza. El mundo feudal y caballeresco francés ha transmitido a Italia una multitud de términos que se refieren a las distintas actividades desarrolladas por los nobles, desde la guerra hasta las diversiones (nombres de atracciones, torneos, términos de caza, de música, etc.) y a los nombres de la misma organización social (barón, canciller, capellán, caballero, conde, dama, escudero, etc.). Un denso grupo de galicismos de la época medieval se refiere precisamente a la indumentaria; piénsese por ejemplo en palabras como *bottone*, *cotta* 'túnica', *fermaglio*, *gioiello*, por citar sólo algunas que se han conservado hasta el día de hoy[9]. Por tanto, es probable que el nuevo significado asumido por *gorgiere* (y sus variantes) se difundiera en Italia y España a partir de Francia, apoyándose en los términos preexistentes que designaban a aquella parte de la armadura que protegía el cuello.

Posteriormente, de modo sucesivo y hasta el siglo XVII, el término se especializa, adaptándose a un nuevo cuello usado por la nobleza para los vestidos masculinos y femeninos. Se trata del pequeño cuello fruncido con canutillos compactos de tejido fino (seda, lino, etc.). Algunas gorgueras en uso en el siglo XVI se pueden observar por ejemplo en cuadros del pintor flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640)[10].

La más antigua presencia italiana de *gorgiera* como prenda de vestir se debe a Franco Sacchetti (GDLI). En su *Trecentonovelle* la voz es usada en la novela LII (Sacchetti: 179-183), en la LXIII (Sacchetti: 197-198), en la CXV (Sacchetti: 319), en la CLXVII (Sacchetti: 474-477) y en la CLXXVIII (Sacchetti: 503-508), esta última casi por completo dedicada a la descripción irónica del vestido que usaban los florentinos. La novela CLXXVIII, además de presentar la voz con el nuevo significado, da preciosas informaciones sobre la difusión de dicha prenda de vestir en Italia. Los protagonistas del relato, los florentinos Giovanni Angiolieri y Piero Pantaleoni, son objeto de las burlas de los veroneses por su costumbre de vestir la gorguera, vestuario usual y típico de la Florencia de la época[11]. En realidad, como apunta Castellani, los toscanos a partir del siglo XII tuvieron con Francia relaciones más intensas que los lombardos, por motivos comerciales:

numerosos mercaderes de Florencia, Siena y Lucca acudían a las ferias de Champagna y de Flandes, y compraban lanas de los monasterios ingleses. Esos mismos mercaderes hacían también de cambiadores, banqueros, preceptores de décimas, y pronto consiguieron tener, con los lombardos y más que los lombardos, el monopolio de las operaciones financieras en Europa. En los países en los que las compañías toscanas tuvieron filiales y almacenes se hablaba francés (Francia, Inglaterra [clase dominante], Oriente cristiano) o se usaba el francés como lengua de intercambio (Flandes "fiammingante"), y es natural que palabras y expresiones oídas en esos países fueran luego usadas también en Toscana. (Castellani, 2000: 96-97).

Para la moda las dinámicas tampoco deben de haber sido muy distintas. En la novela también hay un intento (o quizás una mímesis auténtica) por parte del escritor de adaptar el florentino *gorgiera* al sistema fonológico véneto. Los dos florentinos deciden abandonar la usanza de su ciudad de vestir "*gorgiera*" y "*bracciaiuole*", prendas además descritas como incómodas y embarazosas; "cuando empezaron a salir y a ir por Verona, a quien los había visto en gorguera les parecía una cosa nueva y decían: - Mira

los toscanos, que se han quitado la *gorzera* – y muchas otras cosas" (Sacchetti: 505; cursiva mía). En realidad en esta novela se da un uso ambiguo del término *gorgiera*. El autor cuenta de un cierto Salvestro Brunelleschi que, tras haber vivido en "Frioli, volvió a Florencia cuando sus consortes tenían grandes problemas con una familia vecina, llamada los Agli; al volver en esa época de Magna uno de los Agli llamdo Guenizo, por su nombre o porque era considerado un hombre valiente, todos los Brunelleschi se armaron de forma que a Salvestro le pusieron la gorguera". El desventurado Salvestro, al comerse aquella misma mañana una sopa de garbanzos con la cuchara, se derramó encima el plato hirviendo que terminó en la gorguera, y dijo: "¡Yo me había puesto la gorguera por miedo a Guenize, y me ha quemado toda la garganta!". Probablemente el autor, irónicamente, juega de manera consciente con la ambivalencia de significado de gorguera, hablando de la prenda vestida por los florentinos y de la protección armamentística de Salvestro como si fuesen la misma cosa.

La novela concluye con la reflexión del autor sobre la rapidez con la que los usos y costumbres de las distintas ciudades se transforman y sobre cómo una moda se difunde con la misma rapidez entre los distintos países; se posiciona así en contra de las nuevas formas en uso en sus tiempos. Las mujeres antiguamente usaban el escote, "más tarde dieron un salto [esto es, invirtieron sus hábitos] e hicieron llegar el cuello hasta las orejas"; si bien en otra época se podían distinguir las usanzas entre las distintas ciudades, hoy "hombres y mujeres en Florencia, Génova, Venecia, Cataluña y toda la cristiandad se comportan del mismo modo, sin conocerse los unos a los otros". A pesar de ello, las costumbres cambian fácilmente, "de modo que si un *arzagogo* [persona extraña] apareciese con una nueva forma, todo el mundo la adoptaría, así que todo el mundo y especialmente Italia es cambiante y propenso a adoptar las nuevas formas".

En conclusión, si se tiene fe en lo que escribe Sacchetti (especialmente en la novela CLXXVIII), la gorguera podría haber entrado en la moda italiana desde Francia a través de los toscanos, y se habría difundido por todas partes hacia el final del siglo XIV, según lo que se recaba de las reflexiones del autor en la última parte de la novela CLXXVIII[12]. No parece creíble que el uso de la gorguera se hubiese afirmado ya en tiempos de Dante, como sostiene Sacchetti en la novela CXV[13]. Más bien se podría pensar en un uso inicial de las partes de la armadura como defensa del cuello y de los brazos, *gorgiera* y *bracciaiuola*, sustituidas luego por las respectivas prendas en tejido a la moda, pero esto contrastaría con los testimonios franceses que se refieren exclusivamente al vestido femenino (véase la definición del GDF que se reproduce arriba) y piénsese también en la ausencia de apariciones del término *gorgiera* referido al vestido hasta Sacchetti.

En cuanto a España, se puede considerar, con Corominas (DCECH), que la voz *gorguera* es de formación autóctona del latín GURGA(M), "como el portugués antiguo *gorgueira* (Siglo XVI)". El término aparece por primera vez en un documento aragonés datado en 1362, perteneciente a los inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV estudiados por Bernard Pottier (1948-1949), para indicar el "*camaglio*" que cubre la garganta[14]. G*orguera* aparece en otros documentos de los inventarios aragoneses y es usado siempre para indicar la parte de la armadura que protege el cuello: hay una presencia en un documento de 1365; dos presencias en uno datado en 1374; por último, una presencia en un documento de 1390 (Pottier, 1948-1949: 162). Pottier

señala el uso en el catalán antiguo, junto a *gorguera*, de la variante *gorgeri*. No se ha podido verificar directamente el documento citado por el estudioso del que han sido extraídos los testimonios para el catalán, pero se puede suponer que el término se refiere a la prenda de vestir femenina; el dato bibliográfico (que reproduzco fielmente) al que se remite Pottier es indicativo: "Querol y Roso, L., *La última reina de Aragón*, *virreina de Valencia*. Valencia, 1931", al que añade en una nota "Apéndice de documentos, Num. IX: Inventario de las alhajas de Doña Germana de Foix. Año 1536 (p. 189-259)". El estudioso apunta además que la forma *gorgeri* también es del francés antiguo, pero no proporciona la indicación de la fuente, mientras que el castellano presentaba *gorguera*. La presencia en el catalán de la variante francesa, junto a la forma autóctona, ambas para indicar la prenda de vestir femenina, parecería confirmar también para España la hipótesis del préstamo semántico de Francia. El *Glossario di Toledo* (Castro, 1991), datable en torno a 1400, resulta ser el primer documento en el que *gorguera* parece aludir a un accesorio del vestuario: éste corresponde al latín PAT[A]GIUM, en el glosario "patogiu*m*, -ij" (T 1162), término que indica el "aureus clavus in vestibus" (véase la voz respectiva en el TLL: X, 1 V), o mejor, siguiendo la definición dada por Paolo Diacono (*Pauli Diaconi epitoma Festi*, citado en el TLL) "quod ad summam tunicam adsui solet, quae et patagiata dicitur, et patagiarii, qui eiusmodi faciunt".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGI: "Archivio glottologico italiano".

BECCARIA, L., *Spagnolo e spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968.

BONGRANI, P. y MORGANA, S., *La Lombardia*, en BRUNI, F. (ed.) *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, Utet, 1992, pp. 84-142.

BONGRANI, P. y MORGANA, S., *La Lombardia*, in *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti* (BRUNI, F., ed.), Torino, Utet, 1994, pp. 101-170.

CASTELLANI, A., *Grammatica storica della lingua italiana. I. Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000.

CASTRO, A., *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

CELLA, R., *I gallicismi nei testi dell'Italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.

DCECH: *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* por Joan Corominas, con la colaboración de Losé A. Pascual, Madrid, Gredos, 1987 (1980[1]).

DEI: C. BATTISTI e G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, 5 voll., Firenze, Barbera, 1950-1957.

DELI: M. CORTELAZZO e P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 voll., Bologna, Zanichelli, 1979-1988.

DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis* conditum a Carolo du Fresne Domino Du Cange, ed. nova a L. Favre, voll. 10, Niort, 1883-1887.

FEW: Walther VON WARTBURG, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bonn-Tübingen-Basel, 1992 ss.

FLORI, J., *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1999.

HORDOGNEZ (ed. y trad.), *Tragicocomedia di Calisto e Melibea novamente traducta*

de spagnolo in italiano idioma, Roma, Eucharius Silber, 1506.
GDF: F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, 10 voll., Paris, 1880-1902.
GRADIT: *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* (DE MAURO, ed.), Torino, UTET, 1999-2000.
GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*, dirigido por S. BATTAGLIA (más tarde por G. BÀRBERI SQUAROTTI), Torino, UTET, 1961 ss.
OVI: *Banca dati dell'italiano antico*, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano. Internet: 22-10-2005, http://www.ovi.cnr.it.
NTF: *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, con introduzione, trattazione linguistica e glossario a cura di A. CASTELLANI, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1952.
POTTIER, B., *Etude lexicologique sur les Inventaires aragonais*, en «Vox Romanica», X, 1948-1949, pp. 87-219.
ROJAS, F. de, *La Celestina*, Edición de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2004 (1987[1]).
SACCHETTI, F., *Il trecentonovelle* (PUCCINI, D., ed.), Torino, UTET, 2004.
TAVIGLIANI, C., *Le origini delle lingue neolatine. Introduzione alla filologia romanza*, Bologna, Pàtron, 1982 (1949[1]).
TLIO: *Tesoro della lingua italiana delle origini*, Firenze, Opera del Vocabolario italiano. Internet: 22-10-2005, http://tlio.ovi.cnr.it.
TLL: *Thesaurus Linguae Latinae* editus auctoritate et consilio academiarum quinque germanicarum, Lipsiae, Teubneri, 1900 ss.

Notas

[*] Deseo dar las gracias a Francesca Geymonat, una maestra cuya enseñanza es para mí un punto de referencia fundamental.

[1] Por ejemplo, en el italiano *giardino* la fricativa palatal sonora es un claro indicio del intermediario galo-romance: «El franco **gard(o)* «recinto» ha dado al francés antiguo *jart*, *jardin* «huerto, jardín»; la palatalización *ga* > *ja* [léase *ǧ*] es normal en el galo-romance y en ladino, pero ajena a la otras lenguas romances; si el italiano presenta la forma *giardino*, el catalán *jardí*, el español *jardín* y el portugués *jardim*, no cabe duda de que estas formas no pueden venir sino de Francia y han pasado a través del galo-romance». (Tavigliani, 1982: 286)

[2] Una exposición amplia de los problemas unidos a la investigación lexicográfica comparada nos la ha ofrecido Gian Luigi Beccaria, a propósito de los hispanismos en la lengua italiana de los siglos XVI y XVII, a la que nos remitimos también como ejemplo de metodología (Beccaria, 1968). Véase también Tavigliani, 1982, por la rica documentación de las dinámicas de evolución del latín a las lenguas romances.

[3] En cuanto al nombre del traductor, se prefiere conservar la grafía que se observa en el título impreso tras la carta de dedicatoria a Gentile Feltria di Campo Fregoso y que precede a la carta *Lo autore ad un suo amico* (Hordognez, 1506: B Ir); la grafía se retoma en la octava final de la obra (Hordognez, 1506: T VIIIr). El texto está citado reproduciendo fielmente la impresión; se han uniformado al uso moderno la separación de las palabras, el uso de las mayúsculas, los signos del párrafo y la puntuación. Las referencias a la impresión se dirigen al fascículo con letra mayúscula, a la carta con cifras romanas, por las dos caras [a recto e verso] con las siglas *r e v*.

[4] Para una rápida descripción de la evolución del armamento defensivo y de ataque usado por los caballeros entre los siglos XI y XV nos remitimos a Flori, 1990: 102-108, útil para un cuadro general pero no para noticias sobre la gorguera, que no se menciona.

[5] Así el GDLI, confirmado por la OVI.

[6] En cuanto al sufijo nominal francés, "se recordará que [...] *-ier* no deriva directamente de -ARIUS, que habría dado *-air*, sino de un **-èro* que refleja la metafonética de *a* en *è* que se había encontrado en los antropónimos y nombres de oficios francos en –ARI". (Castellani, 2000: 102)

[7] Los numerosos códigos transalpinos presentes en las bibliotecas de los Visconi y de los Gonzaga, por ejemplo, son indicativos de la fortuna de la literatura provenzal en la Italia septentrional de la época. La influencia de esa literatura sobre la lengua popular, en los siglos XI y XII, fue debida en particular a los cantares de gesta, y se puede observar en la antroponimia y en el arte figurativo. Un cuadro general de las relaciones culturales entre Italia y Francia lo ofrecen Bongrani-Morgana, 1992; es fundamental el capítulo que Castellani en su *Grammatica storica* dedica a la influencia galo-románica (Castellani, 2000: cap. III); en cuanto a los galicismos, véase Cella, 2003.

[8] El texto fue editado por primera vez por W. Foerster en el vol. VII del AGI (1880-1883). El análisis lingüístico del texto lo ofrece Carlo Salvioni en el vol. XII de la misma revista; para *corgia* véanse las páginas 387 y 396. Una descripción general de la obra se puede leer en Bongrani-Morgana, 1994.

[9] En lo que se refiere a los galicismos antiguos remitimos al ya citado capítulo de la *Grammatica* de Castellani y al trabajo de Roberta Cella (2003).

[10] Piénsese en el «Juicio de Paris» (1635-1638) conservado en la National Gallery de Londres, o en el retrato masculino (1597) del Metropolitan Museum of Art di New York, para tener un ejemplo de gorguera para la mujer y para el hombre respectivamente.

[11] El episodio, como nos dice el personaje Piero, está ambientado poco tiempo después de que "los florentinos vinieron [...] a la gran guerra con los pisanos [...] para los hechos de Pietrabuona"; el castillo de Pietrabuona fue ocupado por los pisanos en 1362.

[12] Es sabido que, como afirma Davide Puccini en la introducción a su edición de las novelas, probablemente Sacchetti comenzó la elaboración del *Trecentonovelle* a partir de 1386 (Sacchetti: 26).

[13] Sacchetti: 319: "Cuando caminaba un día el llamado Dante por diversión en alguna parte de la ciudad de Florencia, y llevando la *gorgiera* y la *bracciaiuola*, como entonces se tenía por usanza, encontró a un hombre que guiaba un asno".

[14] Los *Inventarios aragonenses de los siglos XIV y XV* han sido publicados por Serrano y Sana en el "Boletín de la Real Academia Española" (1915-1922). Bernard Pottier ha realizado posteriormente sobre dichos documentos un estudio lexicográfico, publicado en "Vox Romanica", X (Pottier, 1948-1949).

MICROCOSMOS: LA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO EN A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR Y EN L'IGUANA DE ANNA MARIA ORTESE

Ivana Xenia Librici
Univesidad de Siena
(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

A Paixão segundo G.H. de Clarice Lispector y *L'Iguana* de Anna Maria Ortese son novelas muy distintas, tanto por las elecciones formales de las autoras como por sus intenciones: la primera es un largo y minucioso monólogo de apariencia extremamente realista y la segunda es una especie de cuento romántico que encierra en sí distintos géneros literarios, que van de la novela de aventuras marinas al relato de viajes o a la obra teatral del XVII, imbuida de las ilusiones y del juego de espejos. Se trata de novelas contemporáneas, publicadas con un año de distancia (*A Paixão segundo G.H.* es de 1964 y *L'Iguana* es del año siguiente) pero de autoras de continentes distintos y de fortuna crítica opuesta; si la escritora brasileña es considerada en su país uno de los mayores novelistas del siglo XX, junto a João Guimarães Rosa, la autora italiana ha trabajado duro, sobre todo hasta los años 90, para ganarse un lugar relevante entre los escritores en prosa del siglo XX italiano.

A pesar de las notables diferencias entre las autoras y entre las dos obras elegidas, existe una gran afinidad temática en su obra, por ejemplo en la importancia que dan a lo femenino y a la animalidad; específicamente en las dos novelas elegidas, destacan la metamorfosis animal de las protagonistas y la importancia de las coordenadas espaciales. Aunque ambas se desarrollan en un tiempo no precisado, tienen una clara situación espacial: un ático en el décimo tercer piso de un edificio del centro de Río de Janeiro en la novela de Clarice Lispector y un isla que, aunque no existe en las cartas geográficas, posee coordenadas muy precisas. Además, estas coordenadas espaciales tienen una importancia fundamental en el desarrollo de la acción, hasta el punto que podríamos considerar ambas obras como novelas de viaje, en las que el desplazamiento de los personajes en el espacio corresponde a una dislocación de la propia identidad y a una metamorfosis. Si esto es evidente en *L'Iguana*, donde la aventura comienza con un viaje del protagonista de Milán a Ocaña, una isla más allá de las costas de Portugal, el viaje de G. H., la protagonista de la novela de Lispector, es mínimo, es decir, se reduce a un desplazamiento en el interior de su apartamento que va desde el comedor hasta la habitación de la criada, pero corresponde a un viaje iniciático de la subjetividad humana a la esencia animal del ser.

La importancia del espacio, incluso antes que la centralidad del desplazamiento, es continuamente reforzada en las dos obras, en una reiteración casi obsesiva de la idea de ser localizados en un lugar físico, real o imaginario. A propósito, es significativa la identificación del mundo con el concepto de lugar, que se encuentra al principio del

texto de Lispector, cuando G. H. aún no se ha movido de la mesa del comedor: "O mundo era um lugar". (Lispector, 1979: 26)

A continuación, cuando el personaje se encuentra en la habitación de la criada y ya ha tenido lugar el encuentro con el escarabajo, en un torpe intento de fuga G. H. tropieza entre la cama y el armario, donde está el insecto, y se ve obligada a un encuentro todavía más cercano con éste, que no es atrapado pero sí "localizado".

Não que estivesse presa mas estava localizada. Tão localizada como se ali me tivessem fixado com o simples e único gesto de me apontar com o dedo, apontar a mim e a um lugar.

Eu já havia conhecido anteriormente o sentimento de lugar. Quando era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na Terra que se achava no Mundo. Assim como em criança, tive então a noção precisa de que stava inteiramente sozinha numa casa, e que a casa era alta e solta no ar, e que esta casa tinha baratas invisíveis. (Idem: 46)

La clara impresión que se extrae de este fragmento y de otras partes del texto es que G. H. realiza su viaje al interior de los abismos de su ser sólo gracias a lo que ella misma llama "o sentimento de lugar", es decir, a partir de la conciencia de encontrarse dentro de una casa, en una ciudad, en la Tierra y, por tanto, en el mundo. A partir de esta localización es posible tener conciencia de la propia existencia. Estas consideraciones del personaje remiten a una concepción espacial de tipo fenomenológico-existencial[1], por lo que la hermenéutica del espacio debe ser comprendida a partir del concepto de mundo (y de estar en el mundo). Según Heidegger,

El espacio sólo puede ser comprendido en referencia al mundo [...] y la espacialidad sólo se puede descubrir sobre el fundamento del mundo, pues el espacio viene a con-construir el mundo, como consecuencia de la espacialidad esencial del Estar en él como determinación de su constitución fundamental de estar-en-el-mundo. (Heidegger, 1970: 147)

La fenomenología de Husserl propone superar el objetivismo y el subjetivismo por medio del concepto de intencionalidad de la conciencia, que da sentido al mundo ya presente en ella. Para Husserl no se trata de investigar el mundo como objeto en sí, como realidad externa, sino del acto intencional de la conciencia como acto que pone en continua relación a la conciencia y el mundo. Yo y mundo son realidades distintas pero no separables. El mundo que nos rodea, del que extraigo mis experiencias, no es un mundo "en sí", sino un mundo "para mí" (Husserl, 1965: 582). Yo y el mundo son los dos polos de los que nace la experiencia vivida; el yo sólo cobra sentido en su mundo: el yo es la vida que experimenta el mundo. En el fondo, el sentido profundo del viaje alucinante de G. H. y de su encuentro con el escarabajo no es el de cambiar el sentido de las cosas, sino el de hacer aflorar a un nivel consciente una conciencia y una interioridad ya presentes en la persona, en este caso en el sentimiento de lugar que tenía de niña; abandona así ese tipo de desplazamiento de la experiencia de estar en el mundo que Lispector llama "máscara humana".

El escarabajo es casi una ulterior y extrema, en cuanto repugnante, concretización del sentimiento de espacio; es por medio del escarabajo como G. H. entra de verdad en la habitación de la criada, una especie de lugar desconocido en el interior de su casa:

Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do

quarto, aquele quarto que vibrava em silêncio, laboratório de inferno.

O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera emfim.

A entrada para este quarto só tinha uma passagem e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto - e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural. (Ibidem: 55, 56)

Por tanto, el escarabajo es un elemento de paso, asume el rol totémico de mediadora entre G. H. y la habitación, y es esta última la que determina la identidad sexual de quien logra entrar en ella:

Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num "ela" ou num "ele". Eu era aquela a quem o quarto chamava de "ela". Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. (Lispector, 1979: 56)

En este breve pero fundamental fragmento se ve claramente cómo la espacialidad está estrechamente ligada a la subjetividad entendida en el sentido más vital de experiencia-del-mundo como es, en la concepción de Lispector, la sexualidad. Esta desviación es la contribución más representativa de la autora a la que podríamos llamar su concepción filosófica de tipo fenomenológico-existencial, siguiendo la sugerencia de Luisa Muraro, que inserta de pleno derecho en la historia de la filosofía la novela de la autora brasileña. (Muraro, 2001: 21)

El espacio de la casa, y sobre todo el de la habitación, tiene un rol fundamental en toda la primera parte del texto; es el elemento que determina el inicio de la metamorfosis de la protagonista. La casa, unida al concepto de habitar, tiene una valencia ontológica tanto en la novela de Lispector como en el texto de Ortese. En los dos textos las manifestaciones del Ser, en forma humana, pero sobre todo en forma animal, están en correlación con la idea de apropiarse de y de transformar un espacio íntimo, como el de la habitación. A este propósito, podemos citar de nuevo lo que afirma Heidegger sobre la importancia del habitar en un ensayo significativamente titulado *Costruire, abitare, pensare*: "El habitar es el modo en que los mortales están sobre la tierra" (Heidegger, 1980: 96).

Por medio de un profundo examen etimológico, el filósofo describe los lazos que expresa el lenguaje entre la palabra del alemán alto *buan* (habitar) y el verbo *bauen* (construir), que tiene la misma raíz que *bin* (soy); por tanto, yo soy (*ich bin*) quiere decir también yo habito. A partir de los fragmentos citados de *A Paixão segundo G.H.*, surge claramente la ecuación ser=habitar, y también en *L'Iguana*, casi al final de la narración, como explicación del carácter ilusorio de lo que se ha contado, el espacio vivido corresponde a la conciencia y a la intencionalidad del sujeto:

Dove fosse realmente il conte, in questo frattempo, se al pozzo a guardare con gli altri se vi era traccia del Corpo di Dio, o in giro per l'isola, con la pistola nella povera mano, sulle orme dei colpevoli; se in fondo al pozzo o in quel freddo e allucinato tribunale, noi, Lettore, se pure ciò ti parrà strano, non possiamo dirti. Ma tu, se di questi continui passaggi da un luogo all'altro, e mutamenti di scena, e spezzati dialoghi, e rapido inserirsi di un luogo in un altro; se di questi intarsi di casa, di vento, di pozzo, di sentieri frementi e muti interni, di vive foglie e di morti muri, di raggi di sole e di raggi di lampada, di cammino e di stasi, di immobilità e movimento (…) sarai portato a

chiedere spiegazione, rifletti, in attesa che possiamo dartene una (ammesso che vi sia una spiegazione in questo mondo di imperscrutabili fenomeni, dove anche tu vivi), rifletti, pensieroso Lettore, alla particolare ristrettezza mentale del giovane architetto, dove però s'annida una generosità di cui egli non era, prima di sbarcare in questa dolorosa isola, al corrente. (Ortese, 1986: 161)

La conclusión de esta continua intersección de espacios es que para la autora la espacialidad es subjetiva y no objetiva, mesurable y homogénea. El espacio no es simplemente el lugar donde suceden las experiencias, sino que es la experiencia misma: "Cos'è lo spazio se non un'ingenua convenzione? e un'isola, una città, il mondo stesso con le sue tumultuose capitali, che altro sono se non il teatro dove il cuore, colpito dai rimorsi, pone i suoi ardenti interrogativi?". (Idem)

Esta concepción, que es fenomenológica como en Lispector, muestra la "tonalidad emotiva" (*Stimmung*) del espacio que, antes que toda medición y percepción, es sentido y vivido en su expresividad en relación con nuestro estado de ánimo. En este sentido, el objeto en el espacio está cerca o lejos, no ya según una distancia medible con la geometría, sino con la existencia misma. En realidad, no por casualidad el protagonista de *L'Iguana*, Daddo, que se pierde tras la visión de la Iguana, es un arquitecto que, antes de llegar a la isla, no hace sino comprar terrenos y construir casas con la objetividad del geómetra, pero que tras una experiencia de viaje y de alucinaciones que lo llevarán a la muerte, logra vivir el espacio privilegiado y cerrado de la isla con el corazón y con la imaginación. Esta novela privilegia precisamente el aspecto imaginativo de la concepción espacial fenomenológica, mientras que en la novela de Lispector la capacidad alucinatoria de la protagonista está al servicio de una especie de metafísica existencial. *L'Iguana* está muy cerca de un tipo de espacialidad que podríamos definir como poética, en la acepción sugerida por Bachelard: "El espacio captado por la imaginación no puede quedarse como un espacio indiferente, dejado a la medida y a la reflexión del geómetra: es vivido y lo es no sólo en sus posibilidades, sino con todas las fuerzas de la imaginación." (Bachelard, 1975: 26)

También en *A Paixão segundo G.H.*, la percepción del espacio utiliza las fuerzas de la imaginación y supera así el hiperrealismo que se manifiesta en una primera lectura del texto. Si es cierto que lo que sorprende al lector es ante todo un exasperado y crudo realismo descriptivo, sin embargo, el personaje se abandona a experiencias perceptivas fuertes y alucinatorias y, como consecuencia, el espacio se deforma. Esto sucede en la percepción de la habitación de la criada, cuyas paredes cuadradas se dilatan a los ojos de G. H. y, sobre todo, en la visión que tiene el personaje cuando se asoma por la ventana y ve la *favela* en la colina que está enfrente. G. H., gracias a la fuerza de la percepción imaginativa, ve las estratificaciones geológicas, el pasado y el futuro remoto, desde la colina que tiene enfrente.

Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edíficios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. [...] Eu havia desencavado talvez o futuro – ou chegara a antigas profundidades tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderiam suspeitar. […] Via, como quem jamais precisar entender o que viu. […] Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre

mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunvagarem pelo panorama. Mentalmente tracei um círculo em torno das semi-ruínas das favelas, e conheci que ali poderia ter outrora vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas no seu apogeu […]

Meu método de visão era inteiramente imparcial: eu trabalhava direttamente com as evidências da visão, e sem permitir que sugestões alheias à visão predeterminassem as minhas conclusões; eu estava inteiramente preparada para surpreender a mim mesma. Mesmo que as evidências viessem contrariar tudo o que já estava em mim assentado pelo meu tranqüilíssimo delírio. (Lispector, 1979: 101-104)

La visión es el principio de una percepción transformada, de una metamorfosis de los sentidos que precede a la metamorfosis de G. H. en escarabajo, que en la acepción del texto corresponde a una metamorfosis en sí misma. Por tanto, es el espacio, antes que el Estar –o, si se prefiere, al mismo tiempo que este último, según la fenomenología existencialista-, el que muta profundamente en lo que ha sido el pasado, así como el escarabajo, animal obsoleto y primordial, es reconocido por G. H. como su madre ancestral. Del espacio y junto al espacio se produce la metamorfosis. También en *L'Iguana* el concepto de metamorfosis va estrechamente unido al espacio. Por tanto, es en Ocaña, una isla con forma de cuerno, de fama maléfica y diabólica, donde asistimos a las transformaciones de un reptil en mujer y en otras formas animales, como explica uno de los personajes, del que la Iguana es su sirvienta: "'*O senhor* scherza' intervenne alla fine, con un volgare sorriso, Hipolito. 'Non più di sei anni fa, *o demonio* apparve su questa terra in forma di uccelletto, poi si fece serpente, e subì molte altre trasformazioni. E qui è rimasto.'" (Ortese, 1986: 41)

En realidad, las transformaciones que sufre el ser protagonista de la novela no son explícitas, sino que se deducen de los indicios esparcidos en el texto. La Iguana, antes de convertirse en eso, es una graciosa monita amada por su amo y, tras su muerte aparente, se transforma en mariposa para volver a ser posteriormente lo que, para una mirada realista, quizás carecería de las capacidades alucinatorias de la fantasía, es decir, una joven sirvienta. Sin embargo, las transformaciones, o alucinaciones, están íntimamente ligadas al lugar en el que suceden; no serían posibles en Milán, donde comienza el viaje del conde. Necesitan un lugar que no existe en las cartas geográficas, un microcosmos cerrado e independiente en el que la fantasía pueda materializarse. Se trata de un lugar que recuerda al lector a una isla cualquiera del otro lado del océano, conquistada y colonizada, adonde es llevado un ser que se considera inferior, que primero es amado y después explotado.

1. SIMBOLOGÍA DEL ESPACIO REAL E IMAGINARIO

Antes de afrontar las relaciones de poder que se crean dentro de los microcosmos de las dos novelas, es decir, en la casa y en la isla, quizás valga la pena profundizar en el valor simbólico de los espacios descritos, pues se trata de lugares que evocan una simbología muy significativa, también para los fines de un análisis de la relación entre espacio y poder.

Los dos microcosmos, la casa y la isla, no son espacios homogéneos, sino que

encierran en sí espacios de naturaleza opuesta; son lugares visibles, abiertos a la vista, y lugares secretos, escondidos, que representan una zona del inconsciente de difícil acceso, pero presente en el interior de un espacio cotidiano y habitual. La habitación de la criada, en *A Paixão segundo G.H.*, se encuentra dentro de la casa pero G. H. no entra en ella desde hace seis meses, desde que ha vivido en ella su criada que acaba de ser despedida. La habitación de la Iguana también es difícilmente accesible, una especie de antro oscuro dentro de la vivienda:

...e l'Iguana non c'era più. Da una botola di fianco al focolare, era scivolata rapida nella sua "stanza", un locale, forse la legnaia, sotto la cucina; e la botola si era richiusa. Ma non tanto che una fessura, ancora tremante fra la tavola e l'ammattonato, non indicasse una tenebra tanto assoluta, da chiedersi se quella era invero una stanza, e non il più segregato dei pozzi. (Idem: 32, 33)

Como la habitación de la criada, la habitación de la Iguana no es accesible por elección de los amos de la casa, porque representa lo impresentable, lo que es bello ver en el interior de una casa. Así, la habitación de la Iguana es un cuarto para la leña y la de la criada de G. H. es un almacén para los periódicos y las cosas viejas. No es casualidad que ambas habitaciones sean imaginadas como lugares oscuros. De hecho, es grande la sorpresa de G. H. cuando entra en la habitación y ve un lugar muy luminoso y vacío, puesto que la criada se había tomado la libertad de tirar todos los objetos viejos de su ama. La idea que surge de estos dos espacios es la de lugares familiares y extraños al mismo tiempo, una especie de *unheimliche* espaciales, inaccesibles pero al alcance de la mano, lugares presentes pero apartados al mismo tiempo. El que sean las habitaciones de alguien, implícitamente considerado inferior, amplifica el carácter enajenador y absurdo de la separación. La sirvienta, al contrario que la habitación en la que vive, que está escondida a conciencia, es perfectamente visible a los otros, pero está envuelta por una casi total indiferencia. No es el odio lo que la ha relegado a los meandros oscuros de las casas, sino la falta de consideración. De hecho, G. H. es sorprendida por su propia indiferencia cuando se da cuenta por primera vez después de seis meses, al entrar en la habitación, de que no recuerda ni el rostro ni el nombre de su camarera. Éstos afloran sólo más tarde, de manera inesperadamente fuerte, exactamente como si fueran recuerdos reprimidos.

De hecho, la simbología de la habitación, tal como se configura en un primer momento en las dos novelas, está cercana a la simbología de la caverna. Los términos son usados como sinónimos de las habitaciones de las criadas en los dos textos y pueden aplicarse a lugares cerrados, oscuros y secretos. La habitación de la criada de G. H. es una gruta, una mina, y luego se convierte en un desierto amplio, claro y luminoso. La habitación de la Iguana está bajo la cocina, se accede ella por una escotilla o por un pasaje secreto que Daddo descubre en el armario de la habitación en la que se hospeda. Es el más segregado de los pozos, es una caverna, una madriguera de lobos, una tumba, un cuarto para la leña, una bodega.

Según la simbología estudiada por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, la caverna es el arquetipo del útero materno y está presente en los mitos de origen, de renacimiento y de iniciación, de manera prácticamente similar al símbolo de la cámara secreta, lugar de la muerte del hombre viejo y del renacimiento del hombre nuevo. El antro también representa al mundo, pero junto a estas interpretaciones, está también el

otro aspecto simbólico de la caverna, el aspecto más trágico. El antro, cavidad oscura, región subterránea en los límites de lo invisible, abismo donde habitan y de donde surgen los monstruos (el escarabajo y la iguana son seres monstruosos), es un símbolo del inconsciente y de sus peligros, a menudo inesperados. (Chevalier y Gheerbrant, 1973: 285-287)

Sin embargo, podemos afirmar que esta interpretación se adapta a las dos novelas sólo en parte porque, si es verdad que la configuración espacial de las casas corresponde a una interpretación psicoanalítica de este tipo, confirmada también por la descripción de otros lugares de la casa (donde el exterior de la casa de la Iguana corresponde a la apariencia y los pisos altos al espíritu y al control de la conciencia: allí se encuentra, de hecho, la biblioteca y el estudio del patrón de la Iguana), podemos afirmar que los dos monstruos representados en las novelas no constituyen un peligro, sino un ancla de salvación. Si es cierto que el viaje iniciático de G. H. es horrible e infernal, conduce a una alegría vital. La Iguana no es la causa del delirio loco y de la muerte de Daddo; es víctima, como él, de la incomprensión de los demás. En síntesis, en las dos autoras, el monstruo se convierte en un objeto de amor.

Si la cámara de las sirvientas puede encerrar en sí una simbología asimilable explícitamente al arquetipo de la caverna y, por tanto, a la zona oscura del inconsciente, también remite a una imagen de refugio. En particular, un determinado ángulo o pared se convierte en una parte privilegiada en el interior de la habitación, que pertenece todavía más a quien ha vivido en ella, y que crea un ángulo protector simbólicamente muy fuerte e íntimamente ligado a las dinámicas de poder. De hecho, en la habitación de la Iguana, Daddo descubre "in una rientranza circolare del muro, vero e proprio accenno di pozzo" (Ortese, 1986: 55), una serie de paquetes que contienen el "tesoro" de la bestia, unas piedras redondas con las que se le paga el estipendio. A pesar del engaño, del que se sospecha que el animal es consciente, el dinero amontonado en su rincón secreto representa un refugio y un intento de revancha social de la sirvienta. El valor con el que el animal reviste a las piedras justifica su sumisión, hasta el punto de hacerlo ignorar y olvidar las piedras preciosas que le regalará Daddo.

En la habitación de Janair, la criada de G. H., también hay una pared personalizada en la que se encuentra un dibujo hecho con carboncillo. Así, Janair deja un mensaje cifrado a su ama, los perfiles de una mujer, de un hombre y de un perro, que son interpretados en un primer momento como un insulto: G. H., la mujer, se comporta socialmente como un hombre y, por tanto, es un perro. El dibujo asume después un significado menos personal y G. H. descubre que puede entrar en el perfil de la mujer, que la acoge como un refugio protector. Este pasaje del texto ha sido interpretado por Ettore Finazzi Agrò como una referencia a la simbología de la caverna entendida como regressus ad uterum, cuyos aspectos positivos y vitales se ponen en evidencia (Finazzi Agrò, 1984: 56-60). De hecho, en el texto prevalece una simbología femenina, confirmada por la gran atención que se presta a la corporeidad materna. Los protagonistas, G. H., Janair y el escarabajo, son todos femeninos[2] y, si G. H. son las siglas de *Gênero Humano*, como propone Finazzi Agrò, la autora ha elegido como protagonista de la pasión (en el sentido cristiano) a una mujer.[3] Por tanto, prevalece la imagen de la habitación como refugio y el monstruo suscita en el lector un sentimiento que no tiene nada que ver con el miedo al peligro. La Iguana provoca en Daddo un

sentimiento mixto de amor y afecto paterno que roza la ternura y Daddo fantasea sobre "una camerina piena di tappeti, di delicatezze, di giochi che avrebbe allestito per lei nel suo palazzo di Milano" (Ortese, 1986: 105). Mientras, entre Janair y el escarabajo se crean fuertes analogías que suscitan un sentimiento de fuerte atracción-repulsión.

Tanto la casa como la habitación y la isla evocan la idea de refugio. Por otro lado, la etimología de *privatus* y de *privus*, con el prefijo *pri-*, remite al significado de "aislado" y de "separado". La casa en la edad moderna se convierte en isla y también Ocaña, aparte de ser un lugar diabólico, puede ser considerada un refugio:

El análisis moderno ha puesto particularmente de relieve uno de los rasgos esenciales de la isla: la isla evoca el refugio. la búsqueda de la isla desierta, o de la isla desconocida, o de la isla rica en sorpresas, es uno de los temas fundamentales de la literatura, de los sueños y de los deseos. (Chevalier y Gheerbrant, 1973 : 51)

El sentimiento del refugio remite a la *rêverie* del nido donde uno se retira, se acurruca, se esconde, y adonde se regresa o se sueña regresar. [...] Como señala Bachelard, la *rêverie* del nido es paradójica, porque todos sabemos que el nido es una construcción precaria, apoyada entre dos ramas, expuesta a los vientos, y aun así, de manera ingenua, el nido nos sugiere una experiencia de confianza en el mundo, de confianza cósmica, de refugio absoluto. El nido, como la casa onírica, no conoce la hostilidad del mundo y, como consecuencia, no suscita las necesidades de defensa y de agresividad. El nido implica siempre un "habitar con alguien", puesto que es un habitar amoroso, nutritivo, procreador. (Iori, 1996: 166)

Las imágenes del nido, el refugio, la isla o el útero materno van ligadas a un espacio vivido en femenino. Si Daddo y una familia de nobles portugueses en decadencia son todos personajes masculinos, en torno a los cuales gira la acción de *L'Iguana*, el femenino y la animalidad de la bestia-sirvienta son el centro de la narración y los espacios habitados por ella son lugares cerrados, escondidos, terrestres: el cuarto de la leña bajo la cocina, el gallinero, el pozo. El contacto con la tierra evoca un imaginario femenino, así como las continuas referencias a la simbología lunar y acuática de la obra: Ocaña tiene la forma de una medialuna y aparentemente hay dos lunas en el cielo de la isla. Del mismo modo, se repiten las referencias a la luz lunar[4]. Además, la Iguana es un animal anfibio, terrestre y acuático al mismo tiempo, una criatura acuática híbrida, una especie de sirena.

La simbología femenina de *L'Iguana* es desvelada sobre todo por la presencia lunar y acuática y por la simbología del espacio, en particular por la valencia femenina de los espacios internos. En la novela de Lispector el elemento femenino tiene una presencia más fuerte y explícita, con referencias crudamente realistas al cuerpo y a la reproducción; basta pensar en el episodio con el que el autora se refiere al aborto de la protagonista, en el momento en que mira a los ojos del escarabajo y los ve como si fuesen sus propios ovarios. Además, la vida neutra que G. H. reconoce en sí misma y en el escarabajo es exclusivamente femenina, pues es en el *continuum* materno, en el vínculo madre-hija, donde se capta el sentido cíclico de la vida.

2. ESPACIO Y PODER

A Paixão segundo G.H., todavía más que *L'Iguana*, está ligada a una experiencia espacial interna tradicionalmente femenina; en efecto, las aperturas al mundo externo

se producen sólo a través de la ventana y, además, la apropiación del espacio por la parte femenina permite, no tanto una crítica de los códigos del patriarcado -según los cuales la mujer es relegada al espacio interno mientras que al hombre pertenece el espacio público- como una valorización del poder de la mujer. Muchos textos de Clarice Lispector están ambientados en espacios cerrados, a menudo domésticos, y han sido vistos, sobre todo por los *gender studies*, como espacios de opresión de la mujer por parte de la familia y de la sociedad. Efectivamente, algunos relatos se prestan a las teorías de género y no es casualidad que estos estudios no profundicen nunca en *A Paixão segundo G.H.*; del mismo modo, es cierto que las filósofas de la diferencia sexual se refieren casi exclusivamente a este texto e ignoran los demás. En realidad, es probable que ambas teorías, que llegan a conclusiones opuestas, sean útiles para comprender el pensamiento de Lispector, pero el hecho de que ambas posiciones sean posibles y ninguna exhaustiva, revela la riqueza de la obra de la escritora brasileña y su ausencia de programación teórica hace que su pensamiento huya de la teoría.

A Paixão segundo G.H. no cuestiona la diferencia entre naturaleza y cultura, y trata de huir del determinismo biológico de la sexualidad. En esta novela está en primer plano el sexo femenino y no el género, en cuanto se busca una auténtica comunión (y en este sentido hay que interpretar la asimilación del escarabajo) con la naturaleza y con el cuerpo, del que el sexo es una parte fundamental. Además, el espacio de la casa donde se desarrolla la novela es un teatro de encuentro y desencuentro de poderes. El hecho de que la escena sea exclusivamente femenina no excluye una reflexión sobre el espacio y el poder masculino. Lucia Helena se refiere a este problema en su texto crítico:

> Sua personagem femenina está retida num espaço de ruminação interior, a remoer uma vida vazia, nas estreitas dimensões de um quarto ou de uma casa. (…) E isto emerge de uma situação de confinamento, através da qual as personagem de Lispector parecem questionar simbolicamente o mundo patriarcal tematizado, em que os limites do mundo (de dentro e de fora) estão culturizados e *gender*izados, cabendo por tradição à mulher o espaço interno, e ao homem o espaço público. (Helena, 1997: 43)

En efecto, G.H. es, entre los personajes de la novela (es decir, junto a los otros dos personajes femeninos: Janair y el escarabajo), quien detenta el poder sobre un ser humano que es su subalterno por ser de clase social más baja, de raza negra y estar a su servicio, y sobre un animal, visto simplemente como intruso en el espacio doméstico. Sin embargo, desde su posición social privilegiada, G. H. reconoce que ella misma es víctima de las dinámicas de poder. Se considera en una posición que está situada socialmente entre el hombre y la mujer, en cuanto *single* acomodada que no tiene el problema de tener que ocuparse de hijos y marido, ni debe trabajar para mantenerse, y además es consciente de que a una mujer no le está permitido salir de los límites de su propio mundo:

> […] eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo. […]. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se – pois eu estava em seus escombros. Dessa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair: a um cientista è dada a licença, a um padre è dada a permissão. Mas não a uma mulher que nem sequer tem as garantias de um título. (Lispector 1979:

59)

Para una mujer, un itinerario de pasión mística no puede partir de un mero status social privilegiado, sino, como nos hace notar una filósofa de la diferencia sexual en una referencia a la novela de Lispector, en la que sostiene que:

La liberación del ser es posible sólo a partir de una posición más acá del bien y del mal, que significa retroceso respecto a una ley que exorciza la potencia materna originaria y la reordena con los ritos de purificación, a la par del caos primordial. [...] Para Lispector, en efecto, antes de situarse más acá del bien y del mal, la mujer debe atravesar el infierno construido para ella por la ley masculina, reuniéndose con lo impuro. (Graziani, 2005: 66).

El desarrollo de este itinerario doloroso prevé también la superación de las barreras sociales de raza, clase y especie y el reconocimiento de un poder en manos de la sirvienta y en el insecto, que elude las jerarquías sociales. G. H. describe de este modo la majestuosidad de Janair, un ser casi desencarnado, y del escarabajo:

Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura : o corpo erecto, delgado, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de suspreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua. (Lispector, 1979: 37)

Vista de perto a barata è um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias. É toda rara, parece um único exemplar. (Idem : 67)

G.H., para realizar su itinerario hacia la esencia de su ser, debe primero abandonar su *status* social e identificarse con Janair. La entrada en su habitación y el descubrimiento de la presencia de un escarabajo entrometido en su ático de lujo le recuerdan su pobreza de cuando era niña:

Camadas de baratas – que de súbito me lembravam o que em criança eu havia descoberto uma vez ao levantar o colchão sobre o qual dormia: o negror de centenas e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros.

A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da terra. (Idem: 44)

Un significado análogo tiene la visión de la *favela* a la que se ha hecho referencia anteriormente. La autora sugiere una promiscuidad espacial entre seres humanos y animales en la cama de G. H. niña y entre los seres humanos de clases sociales opuestas en la proximidad, típica de Río de Janeiro, entre rascacielos y *favelas*. También dentro del apartamento, la espacialidad refleja la división social de la ciudad, donde la habitación pobre y antigua es accesible desde el otro lado lujoso de la casa y, sin embargo, la persona rica no accede a ella. Se superará el umbral de la habitación, lo que permitirá abatir las barreras sociales así como el encuentro, paradójicamente *in absentia*, con Janair.

Sin embargo, quizás la intención de la autora no fuese para nada hacer de su texto una crítica de la injusticia social y racial de la sociedad brasileña. De hecho, la autora manifiesta una actitud de indiferencia y de olvido hacia Janair análoga a la de G. H.: la criada, con su presencia silenciosa y su apariencia desencarnada, desparece bien

pronto del texto y sobrevive como un reflejo en las descripciones del escarabajo, visto como "uma mulata à morte". El texto parecería ajeno a un juicio moral en materia de justicia social. La descripción del aborto de la protagonista carece de matices éticos. En realidad, es difícil establecer si la autora está a favor o en contra del aborto.

La escritora critica el tratamiento de las criadas en distintas crónicas dedicadas a ese tema, publicadas en *O Jornal do Brasil* (Lispector, 1999: 37, 45-51), pero esta novela se sitúa "más acá del bien y del mal", para retomar la imagen de Eleonora Graziani que mencionamos antes.

En la novela de Ortese la crítica social parece más evidente, en cuanto la autora une la figura de la sirvienta, de la mujer y del animal en un único personaje. La Iguana parece, pues, una especie de *alter ego* de la autora, que ha definido su ser escritora, es decir, mujer que piensa, como ser "una bestia che parla" (Ortese, 1997: 70), como es la Iguana, una bestia que habla y que piensa, dotada de alma humana, a pesar de las dudas expresadas por parte de los personajes masculinos.

Es a partir del desembarco en la isla cuando Daddo entra en contacto con una promiscuidad todavía edénica entre lo humano y lo natural, donde la bestia-sirvienta es una criatura de naturaleza ambigua, humana y animal al mismo tiempo. Ocaña es "el umbral de lo irreal", como sugiere Neria De Giovanni en un artículo sobre la novela de Ortese: "[...] es el hábitat idóneo de la Iguana, criatura que en sus continuas metamorfosis viste el *limen*, el umbral existencial de lo femenino que se asoma a lo social sin haber sido aún atrapado". (De Giovanni, 1989: 429)

Sin embargo, tampoco Ortese quiere ser demasiado explícita al hacer de la Iguana un símbolo de explotación; de hecho, la identifica también con el poder demoníaco. Ocaña, además de ser un Edén perdido y un lugar del alma, es una isla, primero colonizada por la familia de nobles portugueses -que la han conquistado, como hicieron otros portugueses antes que ellos con las tierras del otro lado del Atlántico- y más tarde cedida a una familia cuyo "origine yankee era evidentissima" (Ortese, 1986: 89), que la coloniza a su vez. El espacio de la isla pone de manifiesto una crítica a un colonialismo y a un imperialismo económico que han caracterizado a la historia de los países extra-europeos, y particularmente a las islas del Caribe, como Tortuga o Cuba (Idem: 48), a las que Ortese se refiere de modo explícito, que han sido objeto de explotación económica.

Este tipo de crítica está estrechamente ligado a una idea de animalidad y feminidad, de la que se evidencia un aspecto vital que da un matiz distinto al nexo entre espacialidad y dinámicas de poder, también a través de incursiones cómicas grotescas en las reglas de mercado. La Iguana representa un ser débil e inferior, en cuanto animal y fémina, pero encarna al mismo tiempo una superación vital de los límites humanos, mientras que Ocaña es el lugar de lo posible, donde la realidad desemboca en una fantasía en femenino:

Lo fantástico femenino actual es la revancha que se ha tomado el imaginario femenino contra un mundo "hipervirilizado" que se caracteriza por su racionalismo y su materialismo, donde la actividad humana aspira a la dominación de la Naturaleza, porque el espíritu femenino es, por el contrario, complicidad con la Naturaleza, comunión con sus fuerzas vivas. Es una vuelta de la imaginación a sus fuentes primordiales, de donde nace un fantástico definido como surgimiento del "yo salvaje femenino", es decir, de un

yo al que ninguna personalidad limita, que se confunde con la Vida y que participa a la vez de lo divino y de lo humano, de lo humano y de la no-humanidad, de lo mineral, de lo vegetal y de lo animal. (Rubat Du Merac, 1993: 199)

Esta definición también se verifica en *A Paixão segundo G.H.* y diluye la impresión de crudo realismo a la que aludíamos al principio del artículo.

3. RELACIONES ENTRE ESPACIALIDAD Y FORMA DE LOS TEXTOS

Como conclusión a estas reflexiones sobre la concepción del espacio en las dos novelas, parece posible una observación sobre las analogías que se crean entre los espacios descritos y las estructuras formales de los textos.

Se ha visto, sobre todo en el párrafo sobre la simbología del espacio, que el espacio privilegiado de la habitación y de la isla remite a un imaginario ligado a la caverna, al nido y, por tanto, a un espacio central y circular. La habitación de la criada de G. H. tiene una forma cuadrada que tiende a convertirse en circular e ilimitada: "O quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado" (Lispector, 1979: 41). La forma geométrica que prevalece es el círculo. Sin embargo, el itinerario de G. H. se configura como un recorrido en espiral:

Tudo isso se perdendo a si mesmo num destino em espiral, e este não se perde a si mesmo. Nesse destino infinito, feito só de cruel atualidade, eu, como uma larva – na minha mais profonda inumanidade, pois o que até então me havia escapado fora a minha real inumanidade – eu e nós como larvas nos devoramos em carne mole. (Idem: 117)

Eleonora Graziani ve este recorrido en espiral de manera similar:

La paradoja de este itinerario es que llega a un no lugar, a un no tiempo, donde siempre hemos estado, donde nunca hemos estado. [...] Dicha trayectoria no tiene nada de la linealidad del progreso, pero procede por medio de saltos, vértices y espirales. (Graziani, 2005: 66)

La espiral del recorrido místico y el círculo en que se transfigura la habitación encuentran su correspondencia en la estructura de la novela, en la que la sucesión de los capítulos sigue un desarrollo circular y al mismo tiempo en espiral. Cada capítulo repite la última frase del capítulo precedente, creando una estructura circular. La novela empieza y termina con seis guiones, como si quisiera insertarse en un discurso extra-textual más amplio. La frase inicial es "------estou procurando, estou procurando" (Lispector, 1989: 7), que indica claramente el inicio de un recorrido, aunque inserto en un pensamiento que lo precede, mientras que la novela termina con un "E então adoro------" (Idem: 175), que alude a la idea de una meta. Por tanto, la estructura evoca una forma tanto circular como en forma de espiral, que remite a una espacialidad simbólica ya presente en el contexto de texto. La espiral se une al simbolismo cósmico de la luna, al simbolismo erótico de la fertilidad, y representa el desarrollo rítmico de la vida, el carácter cíclico de la evolución. Asegura la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio.

También *L'Iguana* evoca un recorrido en espiral y circular, a través de una estructura formal bipartita (la novela está subdividida en dos partes: "Il compratore di

isole" y "La tempesta"). Esta estructura remite a la imagen especular de las volutas dobles de la espiral. La forma de Ocaña, un cuerno o una medialuna, recuerda a la imagen de un recorrido doble y la simbología lunar evoca el desarrollo cíclico de la fertilidad. A su vez, cada capítulo tiene una doble titulación, que evoca un doble significado, análogo al juego de espejos que aparece en la trama.

La espiral va ligada a la simbología del doble; los animales que evocan la imagen de la espiral, como el caracol, son emblemas de la naturaleza doble (los cuernos, las volutas dobles), una referencia posterior por parte del texto a la naturaleza ambigua, humana y animal, acuática y terrestre, de la Iguana.

La observación que se quiere proponer es que las autoras, a pesar de su diversidad, tienen en común una espacialidad simbólica en femenino que traspasa tanto a la forma como al contenido de las novelas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVARERO, A., *Nonostante Platone*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 116-122.
CAVARERO, A., *Storia delle passioni*, Bari, Laterza, 1995, pp. 297-313.
CIXOUS, H., "L'approche de Clarice Lispector", *Poétique*, 40 (1979), pp. 408-419.
CIXOUS, H., *L'heure de Clarice Lispector*, Paris, Des femmes, 1989.
BACHELARD, G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.
BRAIDOTTI, R., *In metamorfosi*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 193-201.
BRAIDOTTI, R., *Questioni di teoria femminista*, Milano, La Tartaruga, 1993, pp. 88-114.
CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1973.
DE GIOVANNI, N., "*L'Iguana* di Anna Maria Ortese: l'ambiguità di una metamorfosi incompiuta", *Italianistica*, 2-3 (1989), pp. 421-430.
FINAZZI AGRÒ, E., *Apocalypsis H.G.*, Roma, Bulzoni, 1984.
GRAZIANI, E., "Al di qua del bene e del male. L'esperienza delle mistiche", *La magica forza del negativo*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 53-67.
HEIDEGGER, M., *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1970.
HEIDEGGER, M., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1980.
HELENA, L., *Nem Musa nem Medusa*, Niterói, EDUFF, 1997.
HUSSERL, E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965.
IORI, V., *Lo spazio vissuto*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
LANDOLFI, T., *La pietra lunare*, Milano, Adelphi, 1995.
LISPECTOR, C., *A Paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.
LISPECTOR, C., *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
MURARO, L., *Le amiche di Dio*, Napoli, M. D'Auria, 2001, pp. 21-39.
ORTESE, A.M., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.
ORTESE, A.M., *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986.
RUBAT DU MERAC, M. A., "*L'Iguana* d'Anna Maria Ortese: un exemple de fantastique féminin?", *Les femmes écrivains en Italie aux XIX et XX siècles*, Actes du colloque international Aix-en-Provence novembre 1991, Publications de l'Université de Provence, 1993, pp. 191-204.

Notas

[1] Las analogías entre el pensamiento de Clarice Lispector y la filosofía existencialista son muchas y, en parte, están todavía por estudiar, sobre todo en relación con los filósofos que se citan a continuación. En particular, el concepto de animalidad que surge de la novela tiene gran afinidad con el pensamiento de Heidegger.

[2] N. de la T.: En italiano, el vocablo 'blatta' (=escarabajo) es de género femenino.

[3] La atención a lo femenino que caracteriza a este texto lo ha convertido en un caballo de batalla de la filosofía de la diferencia sexual. Nos referimos a los estudios de Hélène Cixous, Rosi Braidotti, Luisa Muraro y Adriana Cavarero que se citan en la bibliografía.

[4] La metamorfosis femenina y la simbología lunar recuerdan a *La pietra lunare* de Tommaso Landolfi, novela italiana de 1939, que tiene muchas analogías con la obra maestra de Ortese.

LA ESPIRITUALIDAD COMO FUENTE DE PODER Y SANACIÓN EN LA VIDA DE LAS MUJERES. ¿QUÉ TIENEN QUE VER LABESPIRITUALIDAD, EL PODER Y LA SANACIÓN?

Mercedes López Herrera
Junta de Andalucía
Consejería de Salud

1. ESPIRITUALIDAD

Desde mi punto de vista: La Espiritualidad es la escucha atenta de sí, es el desarrollo inteligente de esa escucha, es la osadía de rebelarse contra toda expoliación de derechos humanos, concretados en las mujeres de cada época y lugar, es la recolecta sabia de la sabiduría legendaria de las mujeres, es no depositar fuera de sí misma la responsabilidad de ser para sí y para el mundo, es como tensar el arco de la dirección de nuestras vidas. Eso es lo que he aprendido de muchas mujeres, y lo que ha posibilitado que estemos hoy aquí.

Hablar de Espiritualidad es hablar desde una valoración diferente de nuestra existencia humana, porque observar la vida desde ella es partir del "aliento del espíritu con el que se realiza toda acción", "es captar la intimidad de ese lugar privilegiado personal desde donde se realiza", "es admirar el valor con que se afronta el vivir", en definitiva "es contemplar la vida como un paisaje en su totalidad", y por ello es la identidad más profunda de nuestro ser, y que trasciende a la encorsetada capacidad de expresar con fluidez pero nos posibilita una forma de entender y un lenguaje de mayor completud.

Desde esta Espiritualidad, la experiencia de fracaso se transforma en el mejor aprendizaje, el sufrimiento en una hermosa expresión de creatividad, de cambio, de belleza sublime, de apuesta por la vida y sobre todo desde donde el dolor y la muerte han sido transformadas en resurrección y vida plena.

Tengo una amiga, a quien, la Poliomelitis la dejó reducida a una silla de ruedas, en 1983 los médicos le diagnosticaron que por su posición en la silla la reducción torácica no le permitiría a sus pulmones pasar más de un año sin tener que pasar a una camilla de manera permanente, la alternativa que le ofrecían era: tres intervenciones de estiramiento, en la que no le aseguraban que saliera con vida de ellas.

Mi amiga, representaba a España desde una Asociación, sacó el Nº 1 en oposiciones para la administración, utilizó el primer carro con motor, se casó con un chico sin dificultades de movilidad, y enamorado hasta los huesos, y contra toda prohibición médica tuvo un precioso hijo. Tensó el arco de la dirección de su vida desde muy dentro de sí.

2. PODER

Que el desarrollo de la espiritualidad empodera, no cabe duda, sobre todo si

situamos "el poder" dentro de cada una de nosotras y no fuera.

Ejercitar el poder es empezar por el propio reconocimiento y capacidad, que legitima nuestros pasos, nuestras acciones, es creer en si, es confiar en si, es ser para si.

Otra amiga cuando se fue a presentar a oposiciones, en Madrid, su marido le negaba la capacidad de aprobar, le recriminaba el coste de viaje y hotel, la tuvo toda la noche prohibiéndole, estuvo a punto de renunciar porque el ejercía el poder de anularla,....iban un grupo numeroso, sólo aprobó ella. Su desarrollo profesional ha sido brillante y sobre todo al servicio de la causa de las mujeres.

¿De donde sale la energía o la fuerza? para resolver dificultades, obstáculos, ¿no es lo más parecido al "esfuerzo físico"?, es una fuerza interior aún mayor, es dinamismo que pone en marcha capacidades muchas veces ignoradas.

Tener conciencia de la sabiduría que habita dentro de cada ser es el mayor empoderamiento con capacidad transformadora.

Cuando el poder que emana desde dentro, procede de la espiritualidad en los términos anteriormente expresados, no sólo transforma, genera un proceso imparable de cambios en línea de crecimiento y enriquecimiento personal, sino que además es casi imposible ser dirigidas y ordenadas desde fuera para otros intereses ajenos, sino es por pura negación de si, degeneración o abandono en las muchas formas de alienación existentes.

El fenómeno de la invisibilidad dificulta seguir la huella del poder de las mujeres en la historia porque los relatos referidos centran su atención en las acciones de la vida pública, donde las mujeres hemos entrado tardíamente.

La toma de decisiones con resonancia en la vida social, el ejercicio de la ciudadanía y la lucha por los derechos que configuran un sujeto social, es resultado de una difícil lucha por construir una identidad a contracorriente de un destino socialmente asignado.

En la elaboración de los Planes de Salud en Andalucía por primera vez tenemos datos que nos proporcionan la presencia de mujeres en su elaboración (ver tabla).

La lucha de las mujeres, su toma de conciencia para convertirse en sujeto para sí, eje del pensamiento feminista, es un camino de corredoras de fondo, individual y colectivamente, por lo que la lectura del poder en las mujeres como "empoderamiento" está relacionada, con las cuatro Conferencias Mundiales sobre las mujeres patrocinadas por Naciones Unidas y celebradas en Méjico (1975), Copenhague (1980), Nairobi (1985) y Pekín (1995) que han resultado de gran utilidad en este asunto y que yo considero un avance, pero no podemos engañarnos: todavía hoy por hoy en España y en el mundo queda un empinado y extenso trecho por recorrer para lograr la igualdad de derechos y oportunidades entre los hombres y las mujeres.

Es en la IV Conferencia Mundial (Pekín, 1995) cuando se introduce como importante estrategia de avance, la necesidad de aplicar la transversalidad del principio de igualdad o *mainstreaming* de género, extendiéndose así la utilización del término "género" para hacer referencia a la construcción social de la diferencia sexual entre hombres y mujeres.

3. SANACIÓN

3.1 Mujer y Salud

Parece que enfermar es inadmisible en nuestra cultura, sobre todo para las mujeres que soportamos el gran paquete de cuidados sociales con un coste social de 0 euros, porque cuidar cuesta ¡eh!, por lo que no sólo no es económicamente rentable, sino que lesiona la productividad de una riqueza injustamente distribuida. Por tanto la posibilidad de enfermar tiene su más alta referencia en la incapacidad de ser productiva, y evidentemente no en las causas que pueden producirlas.

Ese es el gran temor que enmascara la referencia última de toda mujer, ya que la pérdida de salud es un proceso que lejos de lo que puede parecer es la manifestación más clara de una mayor exclusión social, con la consiguiente desviación de los ciclos vitales en la vida de las mujeres y por tanto de la imposibilidad de ser "razonablemente útil" cuya consecuencia es un sentimiento de gran incapacidad para reivindicar el respeto y la consideración que se merece.

Hoy en plena transformación de roles, en lucha por distribuir inútilmente los tiempos insuficientes que se nos imponen, según que estrato social, tenemos niveles de conocimientos mínimos, para oir dentro de nosotras la indicación de "estás fuera de sí", es esta una alarma a la que desgraciadamente hacemos poco o ningún caso. Unas por exceso de ocupación, otras por auténtica negación de ser, y en ello nos va la Vida.

Cuando hablamos de salud lo hacemos en singular "mi salud" a la que tengo derecho y de la que también soy responsable, pero esto supone respetarse "a sí", escuchar el lenguaje del cuerpo y darle la palabra.

Cuando hablamos de "enfermedades" en plural, fragmentamos el cuerpo, como si estas ocuparan sólo partes y no afectaran a la totalidad de nuestro ser.

Las emociones son parte de la expresión del cuerpo, intervienen directamente en los hábitos y estilos de vida, saludables o no, por lo que es fundamental reconocerlas.

Negar el sufrimiento es enmascarar, provocando ausencias en el crecimiento personal, sus procesos y riquezas, es otro modo de enfermar.

La salud sólo es percibida cuando se pierde, pero si de algo saben las mujeres a lo largo de la historia, es de "pérdidas".

En nuestro contexto patriarcal, los requisitos de aprobación para ser reconocidas como mujeres, siguen exigiendo implícitamente que la mujer en su comportamiento, actitudes (modo de mirar, hablar, andar...) etc., pongan de manifiesto su aceptación de ser ciudadana de segunda categoría, lo que equivale a ser perdedora siempre "frente a la primera categoría", si le llamamos a las cosas por su nombre.

Desde ahí, podemos considerar que el valor de la salud de las mujeres está mucho más diluido/diseminado, ya que "perder" es una construcción arquetípica asumida comúnmente por las mujeres.

Junto a ello, existe la ignorancia histórica del desarrollo científico, éste es realizado sólo desde una perspectiva masculina que considera normal lo que no lo es[1] obviando por lo tanto las consideraciones necesarias para diagnósticos adecuados.

Son escasas las variables de género que completan los estudios técnicos, asistimos en estos momentos gracias a la exigencia europea de la implantación del *Mainstreaming*, a la obligatoriedad de realizarlo en todas y cada una de las patologías existentes para el análisis estadístico, pueden observarlo en la Web de la Consejería de Salud, en su apartado de Estadísticas (las ausencias actuales y las incorporaciones progresivas).

En el caso de la Interrupción Voluntaria del Embarazo (I.V.E.) no existen

indicadores del varón implicado que es denominado como pareja o "sustentador" más que la de su "situación laboral", con lo que toda intervención dirigida hacia la disminución de las más de 14.000 IVE[2] difícilmente puede tener en cuenta un perfil de varones por desconocido, y una estrategia de prevención en la que se deja fuera el 50% es difícilmente exitosa (comentarios aparte). ¿Habría que hacer algo con esto, no?

El aborto no son unas vacaciones para la mujer precisamente.

Pero la salud de la mujer no puede quedar circunscrita a las mejorables condiciones del sistema sanitario público y privado, pues sería un reduccionismo inaceptable.

Porque indudablemente hay que acudir al hospital si se tiene una hemorragia, accidente o dolor, pero atenuados o eliminados los síntomas, "las causas" no podemos seguir ignorándolas y con ello seguir contribuyendo a una sociedad enferma porque vive en una eterna adolescencia.

Y ante este panorama, observamos la realidad y encontramos lo siguiente: La planificación sexual, el embarazo y el parto, la interrupción voluntaria del embarazo (IVE), y la prevención de enfermedades, afectan al bienestar social de las mujeres.

Las consultas de Atención Primaria de los Centros de Salud están sobrepasadas por mujeres, la alta morbilidad, la automedicación, la carencia de diagnósticos específicos diferenciados porque la perspectiva de la evidencia científica está realizada desde una mirada sexista, machista y patriarcal.

Los cuidados de pequeños y mayores, siguen depositados sobre la salud de las mujeres. Tanto en las que los realizan que siguen siendo la mayoría, como en los pequeños porcentajes si comparamos, de las que ya se niegan a asumir una carga sin compartir, con o sin la aprobación socio-familiar por lo que no escapan del arrastre culpacional.

¿Cabe pensar que existen intereses contrapuestos que mantienen al Sistema Sanitario Público en esta lamentable situación?

Lejos de acercarnos a soluciones reales, asistimos a la puesta de largo de los llamados "protocolos" sanitarios que lejos de individualizar se ejercitan en protocolizar las situaciones de ausencia de salud encorsetándolas en respuestas uniformes como la mejor respuesta sanitaria a la masificación, estableciendo controles internos y externos llamados "agencias" en un intento más de solución desde una perspectiva sanitaria que sigue poniendo el acento en la llamada evidencia científica, cuya base errónea es curar la enfermedad enajenándose de la persona en quien se manifiesta, sus circunstancias y sus causas.[3]

Por otro lado las llamadas medicinas alternativas siguen incurriendo en el error de excesos de personalización, entendida ésta como subjetividad del terapeuta y sugestión de la paciente, con un alto coste individual, haciéndolas prohibitivas para la gran mayoría.

Es innegable hoy, que los diagnósticos no encajan con las manifestaciones clínicas, dado que todos los patrones están realizados desde conocimientos de referencia masculina, por ejemplo el diagnóstico de infarto.

Sólo conocemos un diagnóstico de mirada profunda, realizado en la observación de casos específicos en las mujeres por Antonio Guijarro de la Facultad de Medicina de Granada (2001).

El síndrome de la abuela esclava, es una enfermedad grave, que afecta a mujeres

maduras sometidas a una sobrecarga FISICA y EMOCIONAL y que origina graves y progresivos desequilibrios, tanto somáticos como psíquicos.

Pero no ocurre lo mismo con:

El vaciamiento de si misma, es el mayor impacto colectivo como causa de pérdida de salud, en los ciclos vitales de miles de millones de mujeres, a las que aparentemente "no les ocurre nada" y es considerado como "natural" o accidental, la impunidad de ver languidecer hasta el asesinato, sin conmoción alguna por las diferentes sociedades hasta llegar a las cifras conocidas[4], que no son más que la punta del iceberg, sin que se entre seriamente en el análisis de las causas.

Este impacto está provocando la desestructuración social y la decadencia de los modelos de vida que persisten a pesar de ser definitivamente insostenibles.

La Fibromialgia: El dolor y el malestar de las mujeres

"Me duele todo, doctora, la espalda, la cabeza, las piernas, las manos no agarran bién la fregona... siempre de una casa a otra, y luego la mía, que cuando llego está toda patas arriba, y es que no me dá el tiempo para más... ya no sé cómo tirar y..."

Una escena más entre las cuarenta a sesenta pacientes que pasan por la consulta de un CAP.

La Depresión: El malestar emocional de las mujeres está medicalizado. Habitualmente, son estrategias terapéuticas sintomáticas erróneas y ciegas a las causas. Betty Friedan, en su Mística de la feminidad, apuntaba que el malestar de las mujeres se derivaba de tener sus oportunidades vitales restringidas a las condiciones de ama de casa, esposa y madre. A este malestar lo denominó «la enfermedad que no tiene nombre», pues las mujeres que entrevistó se quejaban de diferentes formas sin saber qué les pasaba.

Según Amorós, este problema de salud deriva de la creación de una identidad para las mujeres heterodesignada (designada por los hombres), por la que ser mujer es ser ama de casa, esposa y madre, sin considerar sus deseos de otras opciones vitales (Gac Sanit 2004; 18 (Supl 1): 118-25).

Frente a este círculo devastador y degenerativo que incurre en la esquizofrenia generada actualmente por la multitud de tareas con la que nos enfrentamos las mujeres, las de mi generación hemos descubierto: la diafreoterapia, la reflexología, la homeopatía, la naturopatía, etc. como fuentes alternativas para salir al paso de tanto dolor físico y moral, de tanto vaciamiento de recursos personales, y ausencia de los institucionales, en los que sólo encontramos una respuesta altamente deshumanizada de los Servicios Sanitarios de la Seguridad Social, al tiempo que los hacemos injustamente únicos responsables de la capacidad de regenerar la salud en las mujeres.

También, buscamos respuestas en el asociacionismo, la musicología, las jornadas de silencio, y otras muchas actividades que acampan en el terreno espiritual.

Encontramos respuestas juntas y desde nosotras mismas, para después afirmar nuestras enriquecedoras diferencias, porque sólo así dejaremos de confundirnos al mirarnos en el espejo patriarcal que nos deforma, nos enferma y nos ignora.

Y llegado a este punto entiendo que:

-Debemos poner el nombre adecuado, "reconocimiento de los que nos pasa".

-No debemos poner nuestras vidas manos que no sean las nuestras.

-Y utilizar los instrumentos de manera adecuada, "sistema sanitario, social,

político, cultural y económico".

2.2 Sanación

Sanación es búsqueda desde la espiritualidad y el poder, de las causas que nos provocan pérdida de salud en las mujeres.

Estamos hechas para el amor y la felicidad, desde la profunda libertad y respeto de hacernos, si más determinismo que los que impone la coexistencia con el mundo y su infinitud de individualidades.

La salud es un don con el que se nace, salvo lamentables excepciones. Y se pierde por falta de cuidado, o por robo, porque éste es el lenguaje del cuerpo, nuestros cuerpos se expresan y hay que escucharlos atentamente.

Es la nuestra una herida en la humanidad, experiencia de dolor (Sölle) profunda que no sólo grita para quien quiera oír, sino que exige justicia.

La sanación, no es posible si no se integra la enfermedad, como lenguaje del cuerpo, y el sufrimiento como la capacidad de afrontar y generar respuestas en los diferentes momentos por los que pasamos en nuestros proyectos vitales, en el entorno de nuestra vida familiar, comunitaria y ambiental, en la dimensión espiritual y religiosa, para desarrollar y regenerar el estado de salud.

Por tanto sanar es difícilmente realizable, si no desarrollamos una espiritualidad de "amor de sí" (Navarro, 2005) que nos proporcione las posibilidades de poder antes mencionado.

El camino realizado por las mujeres en la andadura hasta Pekín, es la mayor expresión de Sanación de la Mujer porque brota del manantial de La Espiritualidad de las mujeres que están lejos de la renunciar a vivir com-pasión (López, 1999) como parte fundamental de si mismas, esto no sería posible sin una actitud de esperanza frente a toda negación de la misma, acompañada a su vez de un esfuerzo en el que indudablemente se han dejado muchas la vida, aunque sigan viviendo en nuestro recuerdo y eterno agradecimiento.

A modo de conclusión: Hablar de la espiritualidad como fuente de salud y empoderamiento, es hablar desde una visión tridimensional de la vida, es decir no se puede hablar de salud en términos sólo de "pérdida", es necesario tener presente las dimensiones históricas y sociopolíticas en que se desarrolla toda vida humana.

Los diversos modos de enfermar, tienen mayoritariamente causas externas, en las que abundan las conveniencias ajenas a las propias mujeres y lo que es peor en gran parte están producidas por la propia enajenación.

En muchas biografías históricas de mujeres se narran situaciones límite, en las que actúa la espiritualidad bajo la denominación de "ingenio".

A estas alturas no podemos negar, que la enfermedad hunde sus raíces en aguas profundas y turbias, que tienen que ser tamizadas individual y colectivamente por nosotras mismas, y que las referencias para contrastar y entender que es lo que nos enferma el alma/cuerpo, es necesario remontar a las grandes conferencias mundiales que dieron luz a Pekín como lo más cercano.

Y termino con el sueño que ayer me compartía una amiga que goza de una extraordinaria salud siendo una "enferma crónica".

Una masa nebulosa gris y negra
aparecía en mi campo visual,

un cráneo que giraba sobre sí,
la muerte amiga siempre presente, pensé...
pero comenzó a desdibujarse
transformándose en la tierra y sus continentes,
y África comenzó a inundarla de colores.
desperté y continué soñando despierta...
No oís, se oyen voces a lo lejos
vienen hacia aquí, son mujeres
miles de mujeres.....
de razas distintas,
de lenguas distintas
de pobrezas distintas.....
¿ y qué gritan ? están cantando Pekín II

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLIONE, T., *Mujeres de Sabiduría*, Los libros de la liebre de marzo, 1997.
CHITTISLER, J. D., *Doce momentos en la vida de toda mujer*, Sígueme, Madrid, 2004.
FUENTES, M., *Mujeres y Salud desde el Sur*, Icaria, Barcelona, 2001.
LÓPEZ, M., "Vivir com-pasión", 1999.
NAVARRO, M., *Para comprender el cuerpo de la mujer,* Estella, Verbo Divino, 1996.
NAVARRO, M., *El amor de sí*, 2005.
NORTHRUP, C., *Cuerpo de Mujer Sabiduría de Mujer*, Urano, 2003.
RESS, M. J., SEIBERT, U. y SJORUP, L., *Del cielo a la Tierra. Una antología de Teología Feminista*, Sello Azul, Chile, 1997.
VV.AA., *Unidad de Igualdad y Género*, Colección de La Unidad de Igualdad y Género. Junta de Andalucía, 2004.
VV.AA.,*Introducción al Enfoque Integrado o Mainstreaming de Género*, Colección de La Unidad de Igualdad y Género. Junta de Andalucía, 2004.
VV.AA.,*Presupuestos públicos con perspectiva de género*, Colección de La Unidad de Igualdad y Género. Junta de Andalucía, 2004.
VV.AA.,*Género y salud*, Colección de La Unidad de Igualdad y Género. Junta de Andalucía, 2004.

Notas

[1] Las pérdidas de salud provocadas por causas externas.
[2] Ver Registro de IVE. Web de la Consejería de Salud. Estadísticas.
[3] Heparinización Hospitalaria.
[4] España 399casos, 84 Andalucía. I.A.M 29/11/05.

LAS PERVERSIONES DISCURSIVAS EN LA ESTRUCTURA VOLITIVA DE LA INVENCIÓN

Teresa López Pellisa
Universidad Carlos III de Madrid

"Semidesnuda, Faustine es ilimitadamente hermosa. Tenía esa alegría de embelesados, un poco tonta, de la gente cuando baña en público. Fue la primera en zambullir. Los oí reírse y agitar el agua (...) Es ya molesto como quiero a esta mujer (y ridículo: no hemos hablado ni una vez)".
Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*.

La mujer protagonista de la *Invención de Morel*[1] de Bioy Casares se llama Faustine. No vendrá acompañada de víboras y manzanas, pero si de un nombre con tradicionales implicaciones infernales o si prefieren fáusticas. Uno de los tópicos de la representación femenina es el de la mujer adánica, que como Pandora jugará el papel de las sirenas de Ulises seduciendo y engañando para traer la muerte, la perdición y la perversión al hombre. En esta novela de 1940 veremos cómo la objetivación sexual se centrará en la imagen de Faustine, bajo la mirada patriarcal de los discursos clásicos que han imperado en las representaciones antropomórficas tanto pictóricas como cinematográficas. Intentaremos exponer aunque de modo sesgado estos aspectos, y mostrar cómo hoy, debido a las transformaciones de la división del trabajo heterosexual, las estructuras dominantes y las nuevas tecnologías podemos hacer cambiar el lenguaje del deseo, para que ni en los entornos virtuales ni en el ciberespacio se repitan los patrones de la anacrónica ideología patriarcal.

LA IMAGEN

La novela que nos ocupa se construye en torno a la construcción de un deseo y la imposibilidad del mismo. Morel será el creador de un invento que registrará durante ocho días la vida de sus amigos en una isla, para reproducir eternamente sus imágenes holográficas. La motivación sexual del científico y su obsesión erótica hacia Faustine nos mostrarán unas estructuras discursivas perversas, ya que su acción se estructurará en torno a una tecnología que al grabar una imagen mata los originales. Faustine no le corresponderá y por eso Morel utilizará sus receptores, proyectores y grabadores para simular una relación: representarla. El científico nos dirá que "Cuando completé el invento se me ocurrió, primero como un simple tema para la imaginación, después como un increíble proyecto, dar perpetua realidad a mi fantasía sentimental" (153). La recreación de este tipo de simulaciones sentimentales ha sido un motivo recurrente, ya que se pueden rastrear los antecedentes desde la *Eva futura* (1879) de Villiers d'Isle Adam, *El castillo de los Cárpatos* (1892) de Julio Verne y *El hombre de arena* de Hoffmann, hasta representaciones cinematográficas como *Metrópolis* (1927) de Fritz

Lang, y posteriormente *Abre los ojos* (1997) de Amenabar o *Tamaño Natural* (1974) de Berlanga, entre otros. Estas creaciones coincidirán en la obsesión erótica por la posesión de la imagen de belleza y misterio femenino a través del impulso erótico del control y de la vigilancia: "Mira los atardeceres todas las tardes, yo escondido, estoy mirándola. Ayer, hoy de nuevo, descubrí que mis noches y días esperan esa hora. La mujer, con la sensualidad de cíngara (...)" (106).

Las imágenes que reproduce el invento de Morel son holográficas y funcionan de un modo analógico. El artefacto tecnológico que asedia la isla es descrito como un proyector cinematográfico, aunque su resultado sea el objetivo de lo que hoy conocemos por realidad virtual. Burch Noël (1999) nos explicará cómo el propio Edison pretendía conquistar la naturaleza a través de sus reproductores de imágenes para triunfar sobre la muerte: "El esterefantascopio o bioscopio da, a un tiempo, como indica su nombre, la sensación de relieve y del movimiento, o da la sensación de la vida" (22: 1999). Burch Noël ejemplifica con varios artículos de la época esta idea metafísica y trascendental que parecía emanar del celuloide y que veremos perfectamente reflejada en la novela de Bioy:

> "Cuando estos aparatos sean entregados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres que les son queridos, no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con la palabra a punto de salir de sus labios, la muerte dejará de ser absoluta" (Artículo aparecido el 29 de diciembre de 1895, 43: 99).

Esta idea espiritual que tiene fe en que las nuevas tecnologías cinematográficas, o actualmente el ciberespacio, pueden aportar novedades metafísicas a nuestras vidas ha sido denominada por Iñaki Arzoz y Andoni Alonso como tecnohermetismo: fe en la tecno-utopía. Esta filosofía poshumanista para la que no existen límites biológicos está perfectamente retratada en la cita de Naief Yeyha que recoge Edgar Gómez: "Hoy podemos aventurar que lo que hace único al hombre es el hecho de ser la primera especie que fabricará a su propio sucesor en la evolución" (2004: 61). La idea de ver en el cine "el complejo de Frankestein" (Burch Noël), será la inspiración directa de Bioy Casares. El propio Morel, al confesarse con sus amigos les dirá que en un principio pensaba "erigir grandes álbumes o museos, familiares y públicos, de estás imágenes" (162), de ahí la construcción del Museo en la isla. La concepción del arte pictórico, fotográfico y cinematográfico basada en la mimesis como modelo de comprensión y dominio de la realidad, ha hecho que en la cultura occidental se piense que este tipo de reproducciones tecnológicas pueden generar "sobre- realidades espirituales"[2]. Morel cree que ya no se puede temer a la muerte gracias al fonógrafo, la fotografía y el cine, pero también creerá que su invento va más allá:

> "Estaba seguro de que mis simulacros de personas carecerían de conciencia de sí (como los personajes de una película cinematográfica) / tuve una sorpresa: después de mucho trabajo, al congregar esos datos armónicamente, me encontré con personas reconstituidas, que desaparecían si yo desconectaba el aparato proyector, sólo vivían los momentos pasados cuando se tomó la escena y al acabarlos volvían a repetirlos, como si fueran partes de un disco o de una película que al terminarse volvieran a empezar, pero que, para nadie, podrían distinguirse de las personas vivas (se ven como circulando en otro mundo,

> fortuitamente abordado por el nuestro). (...) Congregados los sentidos, surge el alma. Había que esperarla. Madeleine estaba para la vista, Madeleine estaba para el oído, Madeleine estaba para el sabor, Madeleine estaba para el olfato, Madeleine estaba para el tacto: Ya estaba Madeleine" (156-7).

Para nosotros el núcleo central se basará precisamente en revisar para qué vista estaba Madeleine, para qué olfato y para qué tacto. Deconstruir el lugar de la mirada: quién es el que mira y percibe a Madeleine.

Podríamos interpretar la trama como una metáfora del cine. Morel, como director de escena organizará todos elementos para la producción y representación de una relación sentimental con Faustine en un escenario insular. Él será el ojo, la cámara y la mirada que articulará esta historia, hasta que el protagonista sustituya su personaje.

El lenguaje cinematográfico *hollywoodiense* se ha dedicado a representar un tipo de realidad que ha naturalizado, dando lugar a lo que Noël Burch denomina: Modos de Representación Institucional (MRI). El orden simbólico es el que articula el deseo y la mirada. Y ese orden simbólico, que estructura nuestro imaginario, no es más que un producto de la ideología dominante que utiliza los discursos cinematográficos como reproductores de los althusserianos aparatos ideológicos del estado: "La ideología es una "representación" de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia" (Althusser 1984: 43). Y en los discursos clásicos "el cine dominante ha codificado lo erótico en el lenguaje del orden dominante patriarcal" (Mulvey 1998: 4), representando las relaciones de poder existentes en la sociedad. De este modo se ha naturalizado un *status quo* que ha hecho invisible el artificio que subyace a la organización y estructuras del placer de la mirada: la diferencia sexual.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN

Laura Mulvey en "Placer visual y cine narrativo" utilizará el psicoanálisis como arma política para desenmascarar la invisibilidad de los discursos patriarcales que han estructurado el cine clásico. Se centrará en la escoptofilia, en la mirada como fuente de placer y como uno de los instintos sexuales que actúa de modo independiente a las zonas erógenas (Freud). Para nosotros será fundamental este punto de vista ya que el placer de mirar a Faustine como un objeto, llegará a convertirse en la perversión que llevará a Morel al asesinato de sus amigos, y al protagonista de la novela a convertirse en un *vouyeur* obsesivo y sádico.

Para Mulvey el hombre ha sido el espectador por excelencia del cine clásico (la mirada masculina). En la estructura narrativa cinematográfica se repetían los patrones de desigualdad sexual preeminentes en la sociedad y la división del trabajo. Veremos cómo estos patrones se reproducen en *La Invención de Morel*: el inventor será el que controlará la fantasía de la historia que simulará con Faustine, y será el "poseedor de la mirada del espectador" que mostrará al objeto-Faustine como un espectáculo. La única información que obtendremos sobre la mujer de la novela será aquella proporcionada por la mirada del protagonista, ya que Faustine no tendrá importancia más que por lo que representa:

> "La mujer permanece, entonces, en la cultura patriarcal como significante para el otro del macho, prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo

> sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo" (Mulvey 1998: 2)

Morel como protagonista organizará libremente la escena articulando la mirada del artefacto tecnológico (invento) para crear una acción, en la que su imagen aparezca siempre junto a la de Faustine. Me parece fundamental la distinción que realizará Laura Mulvey entre la *escoptofilia fetichista* y el *voyeurismo*. El primer concepto se refiere al placer que obtendrá la mirada masculina al objetualizar a la mujer: de este modo la belleza del objeto se convierte en un fin en sí misma para la excitación y el placer sexual. Para Morel, Faustine será un objeto erótico y podríamos decir que le mueven los instintos del *escoptofilo fetichista*. Pero el segundo concepto, el del *voyeurismo*, sería el que caracterizaría al protagonista de la novela. Para Mulvey este concepto se encuentra asociado al sadismo: "el placer reside en el hecho de probar la culpa (inmediatamente asociada con la castración), en la afirmación del control y en el subyugar a la persona culpable a través del castigo o del perdón" (14). Morel se convierte en un asesino al organizar la muerte colectiva de sus amigos y de la mujer que ama. Para llevar a cabo este plan, creará toda una escenografía que se reproducirá eternamente. Observando su comportamiento podemos deducir que existe algún tipo de relación entre él y Faustine, porque ella siempre aparecerá bajo su mirada. Pero el protagonista es mucho más complejo: se trata de un fugitivo al margen de la ley (al margen del universo simbólico), y por eso se sentirá culpable y pensará que puede ser rechazado por la mujer. Desde su posición de "delincuencia", querrá tomar el control de la situación, eliminar a su homólogo – macho – enemigo, e incluso sentirá que es una víctima: "Hoy la mujer ha querido que sintiera su indiferencia. Lo ha conseguido. Pero su táctica es inhumana. Yo soy la víctima; sin embargo creo ver la cuestión de un modo objetivo". Ella emerge como el objeto-deseado culpable de sus frustraciones, y él sentirá la necesidad de controlar la situación; "Entonces, para postergar el momento de hablarle, descubrí una antigua ley psicológica. Me convenía hablar desde un lugar alto, que permitiera mirar desde arriba. Esta mayor elevación material contrarrestaría, en parte, mis inferioridades" (114). Otra de las características que Laura Mulvey incluye en su concepto de *voyerismo* además de la culpa, será el perdón. Es muy curiosa la escena final, en la que el fugitivo nos comenta que ha procurado no investigar los actos de Faustine y olvidar odios: le perdona todos sus actos y procura grabarse con semblante tranquilo y satisfecho junto a ella. En el resumen explicativo que nos hará el protagonista al final de la novela acerca de todo lo que ocurrió en la isla, nos desvelará todos los misterios menos uno: lo que ocurrió en la habitación de Faustine con Alec y Dora. ¿Quizás no querría desvelarnos que Faustine amara a Alec? ¿O quizás es que amara a Dora?

El Yo del fugitivo será el que articulará toda la historia, y nunca se tomará la molestia de reflexionar acerca de la persona de Faustine, ni de su evidente melancolía. Tan siquiera se planteará qué pudo sentir Faustine ante el acoso de Morel, ni como debió sentirse ante la "culpabilidad" por la muerte de todos sus amigos al no haberse sometido al deseo del científico. El protagonista se comportará exactamente igual que Morel, justificará el acto del científico y lo reproducirá. Es importante visualizar los atributos del super - ego patriarcal que marcan la trama, y no veamos en la perversidad de un deseo la muerte heroica de un romántico que se sacrificará por amor: "Yo soy

el enamorado de Faustine; el capaz de matar y de matarse, yo soy el monstruo. (...) / Morel ignora esas favoritas. Quería a la inaccesible Faustine. ¡Por eso la mató, se mató con todos sus amigos, inventó la inmortalidad / La hermosura de Faustine merece estas locuras, estos homenajes, estos crímenes. Yo la he negado, por celoso o defendiéndome, para no admitir la pasión. / Ahora veo el acto de Morel como un justo ditirambo" (182). Cualquier espectador que aparezca en la isla y pueda observar las imágenes, debido a la invisibilidad del montaje que hará el protagonista, creerá que el fugitivo y Faustine fueron amantes:

"Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. Esto es el resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios. Infatigablemente, he representado cada uno de mis actos. Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase, parece que Faustine me contesta. No siempre la sigo; conozco sus movimientos y suelo caminar adelante. Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar" (183).

El protagonista rápidamente se identificará con la mirada erótica del poder – activo – masculino, marcada por Morel. El sadismo es evidente, y la obsesión por la posesión del fetiche, de la mujer como un objeto más del mercado capitalista le hará espiarla, vigilarla, seguirla, dormir junto a ella, observarla y estudiarla minuciosamente. El cuerpo de Faustine, como imagen, seducirá al protagonista igual que muchas actrices o cantantes han llegado a convertirse en fetiches de fanáticos que coleccionan todo tipo de imágenes u objetos que les representen. Román Gubern, preocupado por el poder y devoción de las imágenes de las estrellas, recoge las declaraciones del asesino de John Lennon en 1980, en las que se puede percibir la fragilidad de la frontera entre imagen y realidad "No era consciente de estar disparando contra una persona real, sino contra la imagen que aparecía en la portada de un disco" (1996: 63). En la novela asistiremos a los problemas y adicciones que se producirán en una relación virtual no interactiva, en la que precisamente esa falta de interacción es la que ayudará al ego de la mirada activa a reafirmarse dentro de su orden simbólico de poder.

LA INTERACCIÓN EN LA IMAGEN

"¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?" (157). Un aspecto que no querríamos dejar pasar por alto es lo fascinante que resulta cómo el protagonista de la novela continuará obsesionado con el deseo de poseer a Faustine, aún cuando sabe que es una imagen. En esta actitud se cristalizan definitivamente las teorías que referíamos anteriormente, ya que ahora más que nunca Faustine será realmente un tecno-cuerpo / un objeto – fetiche: : "Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como a un simple objeto. Por curiosidad, la sigo desde hace unos veinte días"(33). En la isla asistiremos ante una suerte de realidad virtual[3], ya que las imágenes no son reproducidas por tecnologías informáticas, pero el funcionamiento de las imágenes y las posibilidades de inmersión que ofrecen permiten analizar la *Invención de Morel* desde esa perspectiva.

Como hemos podido observar, el protagonista será primero espectador y después actor. Se introducirá en el mundo ideado por Morel como Alicia a través del espejo: convirtiéndose en guionista e intérprete de su propia historia. Como hemos visto

hasta ahora, la "mirada" construye socialmente la sexualidad, operando internamente en los sistemas de poder sociales. Nos interesa centrarnos en la mirada, ya que ella será la portadora del instinto erótico y sexual en este tipo de relación mediada por la tecnología. En los entornos virtuales y las relaciones sentimentales que se entablan a través de los *chats* en el ciberespacio, prima la exaltación de la fantasía, ya que se ignora la realidad del otro de igual modo que el protagonista ignora la "realidad" de Faustine; no sabe de dónde viene, a qué se dedica, ni conoce su orientación sexual. Este tipo de relaciones personales, hoy potenciadas por las nuevas tecnologías, siempre se han comparado con la correspondencia romántica y la literatura epistolar, en la que se compartían emociones sin conocerse físicamente. El protagonista amará la imagen de Faustine, no a su persona real, por lo que podríamos utilizar la frase de Pascal Lardellier: "siempre se ama como permite amar cada época" (2005: 90). En la época del cibersexo, como en las circunstancias que vivió el protagonista, una de las opciones existentes es la imaginación sexual como fuente de placer. De hecho también podríamos entender la novela como una alegoría sobre la soledad y la incomunicación de la sociedad actual a través del sexo.

En el siglo XXI las revistas, *webs* y *chats* pornográficos se han convertido en las galerías habituales para la mayoría de los paseantes del ciberespacio. Andoni Alonso e Iñaki Arzoz nos dirán que "la imagen pornográfica se ha convertido en el sustituto del cuerpo deseado"(2002: 162), tal y como ocurrirá con Faustine. A través de las nuevas tecnologías se entablan relaciones sexuales a distancia, que algunas veces llegan a trasladarse a la "vida real"[4]. Edgar Gómez realiza un amplio estudio de campo acerca de lo que denomina comunicación mediada por computadora (CMC), centrándose en el cibersexo entendido como sexualidad mediada por computadora. Este es un tema que actualmente preocupa a varios pensadores, ya que parece que las nuevas tecnologías han separado a la sexualidad de la reproducción (E.Gómez: 2003). Tomás Maldonado observa la creciente cautivación que experimentan los cyberspaceians por la posibilidad de "nuevos tipos" de sexo y cree que quizás la telepresencia erótica podría contrarrestar el crecimiento demográfico y el SIDA. Llegados a este punto sería importante mencionar a nuestro fugitivo, cuando irónicamente Bioy a través de su boca predicaba este mensaje: "O mejor dicho: estará completamente asegurado el día que los hombres entiendan que para defender su lugar en la tierra les conviene predicar y practicar el maltusianismo". Andoni Alonso e Iñaki Arzoz nos dirán que "el cibersexo es falso sexo, frío, profiláctico, onanista, autista, estéril, mercenario y degradante" (163: 2002), y Virilio nos recordará que el amor es el placer de la carne, del contacto físico y de sentir al prójimo, escandalizado porque hoy "!ya no asistimos al divorcio de la pareja, sino al divorcio del la cópula!". Nuestra Faustine encarnará la imagen de una mujer objeto de deseo, que sólo aparece cuando el proyector se pone en funcionamiento debido las esporádicas apariciones de las mareas que podrían funcionar como metáfora del ciclo menstrual femenino, y por lo tanto de una fecundidad inexistente en la novela. De hecho Bioy jugará de un modo irónico con estos elementos, ya que el fugitivo preocupado por la implosión demográfica quiere escribir un *Elogio a Malthus*, al tiempo que Faustine simboliza la esterilidad (ya que es una imagen) y la inmortalidad (sin poder tener descendencia).

Es importante mencionar que las interacciones sexuales mediadas por

computadora están sirviendo de gran ayuda a sujetos que tienen la necesidad de experimentar con sus identidades sexuales y aquellos que tiene problemas para desenvolverse en la vida real. No se puede hablar del cibersexo como algo degradante, si las personas que lo ponen en práctica lo hacen de un modo libre y consciente. Gracias a las interacciones que se entablan a través de la red, están transformándose algunos espacios simbólicos hasta ahora dominados por la mirada – masculina – heterosexual, ya que las mujeres están encontrando un lugar donde desarrollar sus experiencias. Probablemente el ciberespacio nos esté ofertando la posibilidad de reflexionar acerca de la mujer, no ya como todo aquello no-es, sino como un potencial hombre-mujer-máquina que configure las estructuras de los futuros discursos sociales. Probablemente sea el *cyborg* propuesto por Donna Haraway una de las opciones de las que disponemos, para que de un modo hacktivista participemos en la construcción de las uniones entre tecnología y humanismo evitando que se reproduzcan minotauros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, A. Y ARZOZ I., *La nueva ciudad de Dios*, Madrid, Siruela, 2002.
ALTHUSSER, L., *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1984.
BIOY CASARES, A. *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra, 2001.
BURCH, N., *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999.
GÓMEZ CRUZ, E., *Cibersexo. ¿La última frontera del eros?*, México, Universidad de Colima, 2003.

HARAWAY, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Madrid, Cátedra, 1991.
LARDELLIER, P., "Consumo sentimental y sexual de masas en la era Internet", Revista de Occidente, 290-91 (2005), pp. 89-106.
MALDONADO, T., *Lo real y lo virtual,* Barcelona: Gedisa, 1994.
MULVEY, L., "Placer visual y cine narrativo", *Eutopías*, Vol.1, 1998.
NEGROPONTE, N., *El mundo digital*, Bilbao, Ediciones B, 1996.

Notas

[1] Utilizaremos en todas las citas la edición de Trinidad Barrera, Cátedra, 2001.

[2] Noël Burch citará otro artículo de principios de siglo en el que nos dicen "Cuántas personas serían felices si pudieran volver a ver los rasgos de alguien que hoy ha desaparecido. El futuro reemplazará a la fotografía inmóvil, congelada, por el retrato animado al que se podrá, con una vuelta de rueda, devolver la vida. / Se conservará la expresión de la fisonomía como se conserva la voz en un fonógrafo. Incluso se podrá añadir este último al fonoscopio para complementar la ilusión. A partir de ahora ya no hará falta analizar más, se hará revivir" (43:99).

[3] Las imágenes que reproduce el invento de Morel son hologramas, aunque funcionan como imágenes digitales de realidad virtual. La holografía fue inventada por el húngaro Dennis Gabor en 1948. Según Nicolás Negroponte (1996: 149) "un holograma es una colección de todos los puntos de vista posibles en un solo plano de patrones de modulación de luz. Cuando se hace pasar la luz a través de este plano, o se refleja desde él, la escena se reconstruye ópticamente en el espacio".

[4] Los usuarios del ciberespacio denominan "vida real" a todas aquellas actividades que no desarrollan dentro de la pantalla: "vida virtual".

LA FUNDACIÓN DE CARTAGO: ESPACIO FEMENINO DE PODER

María del Rosario Martín Muñoz
Universidad de Sevilla

Hay muchas incertidumbres sobre el origen fundacional de la ciudad de Cartago, urbe que llegó a convertirse en una importante civilización previamente a la poderosa y desafiante Roma con la que terminó rivalizando en las llamadas Guerras Púnicas. Esta lucha casi entre iguales cristalizó en el campo de batalla, en las guerras de las que sólo podía salir un único vencedor y fue, como todos sabemos, Roma.

Al remontarnos a épocas tan lejanas, las del surgimiento de una ciudad y de una cultura, no es extraño que la leyenda y la historia se entremezclen de forma inevitable. Cuando hablamos de fundaciones, de creaciones de ciudades, algo que la razón nos dice que se produce normalmente de forma paulatina y no de la nada, o bien es razonable pensar que había ya algo en pie cuando un suceso determinado o la participación de alguien nos indica que ha acontecido un hecho extraordinario que propicia el crecimiento o florecimiento de la urbe. Sin embargo, en relación con el nacimiento de una ciudad, con frecuencia la tradición nos remite a la intervención divina. Bajo el auspicio de un dios o diosa nacen a menudo ciudades y civilizaciones.

Se ha debatido mucho sobre la diferencia cronológica de los orígenes de Cartago y Roma. Pero ya entre los autores clásicos había prácticamente unanimidad acerca de la anterioridad del pueblo cartaginés, aunque no se ponían de acuerdo en la fecha exacta. Carlos G. Wagne (2000: 225-228) en *Cartago: Una ciudad. Dos leyendas* nos ofrece la opinión de los más afamados historiadores. El primer testimonio encontrado es el del historiador griego Filisto de Siracusa que vivió en torno a la primera mitad del siglo IV a. C. y que afirmaba que Cartago había sido fundada por dos fenicios de Tiro, Azoros y Karjedón, una generación antes de la Guerra de Troya (principios del siglo XII a.C.), tesis que comparte otro contemporáneo suyo, Eudoxo de Cnido. En realidad, los nombres de estos dos fundadores aluden a las dos ciudades, la madre y la colonia, circunstancia evidenciada en su etimología, Zor (Tiro en lengua fenicia) y Cartago. La época propuesta estaría en consonancia con otras fundaciones fenicias en occidente. Sin embargo, existe la duda razonable de que fuera simultánea a las fundaciones fenicias de ciudades como Gadir, Útica o Lixus, que se produjeron alrededor del año 1101 a.C. Esta asimilación en la fecha de fundación con otras importantes colonias, podría deberse a un intento de prestigiar aún más la ciudad, atribuyéndole un origen más antiguo o bien, como sostiene F. López Pardo, cabría la posibilidad de que estos escritores griegos se refirieran a otra Cartago, la *Kart Hadast* chipriota cuya fundación se situaría en torno a 1200 a. C.

Más tarde, numerosos autores griegos y romanos propusieron diferentes dataciones para la fundación de Cartago. A comienzos del siglo III, el griego Timeo de Taormina afirmaba que la fundación tuvo lugar treinta y ocho años antes de la Primera

Olimpiada (728 a. C.), por tanto en el año 814 a. C., y además sostenía que se había producido paralelamente en sincronía a la de Roma. Fecha que no es aceptada para la fundación de la capital del Lazio por historiadores como Fabio Pictor o Varrón, quienes proponen que tuvo lugar sesenta o setenta años después. Catón, siguiendo el dictamen de Dionisio de Halicarnaso, creía que el origen de Roma habría que situarlo cercano al año 751 a. C. Muchos otros autores coinciden en una diferencia cronológica entre Roma y Cartago en torno a sesenta o setenta años. Los más reconocidos son: Cicerón, quien apuesta porque Cartago precedió en sesenta años a Roma; Pompeyo Trogo (opinión que nos ha llegado a través del autor del epítome de sus *Historias Filípicas*, o sea Justino) defiende que Cartago es setenta y dos años más antigua; Veleyo Patérculo dice que sesenta y cinco son los años que transcurren desde la fundación de Cartago a la romana; mientras que Servio prefiere la cifra de setenta años también a favor de Cartago. Por otro lado, Flavio Josefo, autor judio del siglo I, que sigue a Menandro de Éfeso, establece la fundación cartaginesa en el séptimo año del reinado de Pigmalión en Tiro, que correspondería con el último cuarto del siglo IX a.C., proponiendo la fecha definitiva del de 826 a. C., que se aleja en muy poco de la proporcionada por Timeo y, de otra fuente, de la inscripción de Salmanasar III que permitiría fijar el origen de Cartago entre los años 825 y 820 a. C. Hoy en día la fecha de la fundación de Cartago más consensuada entre los especialistas es la proporcionada por Timeo, es decir el 814 a. C., aunque los hallazgos arqueológicos más recientes permiten suponer una etapa anterior (Wagner, 2000: 33).

Después del problema del cuándo se fundó Cartago, nos planteamos el quién y cómo surgió esa potencia comercial marítima que durante mucho tiempo prevaleció en el Mediterráneo. Werner Huss expone tres de las hipótesis más barajadas en la Antigüedad. En primer lugar, la sostenida por algunos autores antiguos en el que un cierto *Karchēdon* auxiliado por *Azoros* o *Zoros* fundó Cartago. Otra teoría apunta a que fue una mujer de nombre *Cartago* o bien *Kartahagene*, *Cartere* o *Kárchos*. La última se inclina a que fue la princesa Elisa o Dido la fundadora. Huss opina que las dos primeras opciones hay que desecharlas inmediatamente puesto que "se barajan nombres de lugar referidos al mundo de lo legendario, estas versiones carecen de valor desde el punto de vista histórico" (Huss, 1993: 23). El planteamiento de que Elisa podría ser el sujeto clave en la fundación de la ciudad está presente en Justino y a partir de ahí tuvo una gran difusión. Este autor reproducía en su *Epítome de las Historias Filípicas de Pompeyo Trogo* lo que este historiador, Trogo, defendía, que la fundación de la ciudad se lleva a cabo por la princesa fenicia natural de Tiro. Recordemos la historia resumida por Justino:

Tras la muerte del rey Mutón, que había dejado como herederos a sus hijos Pigmalión y Elisa, el pueblo de Tiro confiere el poder al hijo varón siendo aún un niño. Elisa se une en matrimonio con su tío materno Aquerbas, que era sacerdote de Hércules y el segundo cargo detrás del rey. Pigmalión, haciéndose eco de los rumores de que su tío guardaba grandes riquezas a escondidas, decide mandar eliminar a su propio tío y además cuñado. Ante tal atrocidad la hermana, conociendo la condición del rey, disimula su odio y planea en secreto su huida acompañada de algunos principales del reino. Una noche se hace a la mar en compañía de sus leales y de todas sus riquezas, haciendo creer a Pigmalión que adonde se iba a trasladar era a palacio. Para no parecer

que huye con todas sus pertenencias, hace tirar al mar unos sacos llenos de arena con el propósito de que Pigmalión crea que los tesoros son arrojados como ofrenda a su difunto marido, para que de esta manera se resigne a dar las riquezas por perdidas y por tanto encuentre inútil la captura de la hermana fugitiva. Tras una parada en Chipre, en donde aprovecha la ocasión para raptar a unas doncellas con el fin de asegurar el futuro con la descendencia, llega a las tierras africanas donde funda Cartago. Establece buenas relaciones con los habitantes de aquel lugar y compra el terreno, según propone, que pudiera cubrirse con la piel de un buey. La oferta es aceptada pero con astucia Elisa manda que la piel sea cortada en tiras muy finas y así ocupa un espacio mayor del esperado. Allí pasará el resto de sus días, hasta que termina quitándose la vida para escapar del matrimonio con el rey de los muxitanos, Hiarbas, que se lo había pedido bajo amenaza de guerra. Prefirió la reina el suicidio "tomando una espada, sube a la pira, y así, mirando hacia el pueblo, dijo que iría junto a su marido como le habían ordenado, y con la espada se quitó la vida. Fue adorada como una diosa durante todo el tiempo que Cartago fue invicta" (Justino, 1995: 312.). Se han encontrado en Cartago inscripciones de ofrendas religiosas en donde aparece el nombre de Elisa (Wagner, 2000: 38), lo que ratifica que existía en la ciudad el culto a Elisa o Dido.

Sin embargo, en palabras de Werner Huss tampoco le convence esta tercera opción por una serie de circunstancias: "el nombre de persona 'Pigmalión' no está testimoniado en la onomástica tiria, si se exceptúa la lista de los reyes, transmitida por Menandro; la afirmación de que la ejecución de una empresa colonizadora sea encomendada a una mujer no parece precisamente merecedora de crédito; las circunstancias de la huida son narradas en estilo legendario". Por lo que el investigador concluye diciendo que: "No poseemos ninguna noticia segura sobre las circunstancias de la fundación de Cartago" (Werner, 1993: 24).

A pesar de que al tratarse de un hecho histórico tan lejano en el tiempo sea difícil tener certidumbres acerca del origen de Cartago, en cambio, sí es de provecho diferenciar el tratamiento que se le ha dado a Dido como fundadora de Cartago por prestigiosos historiadores de la Antigüedad clásica, a veces mitad leyenda, mitad historia o incluso por medio de suposiciones o simplemente a través de la tradición, cuyas fuentes eran difíciles de dilucidar. Por otro lado, la Dido personaje literario que ha pervivido a lo largo de los siglos, cuya principal referencia es la visión proporcionada por Virgilio en su epopeya del mundo romano, la *Eneida*, y la tradición literaria que desencadenó esta figura virgiliana, que muchos escritores siguieron. Y por otra parte, la perspectiva defendida por los que pretendían rescatar a la Dido retratada por los historiadores y así restaurar su honra, que se vio muy perjudicada en la interpretación de la *Eneida*.

Dos mundos diferentes, con dos ciudades a la cabeza, se enfrentan en las Guerras Púnicas pero con diversos intereses. Cartago no estableció como una prioridad la destrucción de Roma, sino que respetaba su estado soberano y, su intención principal, era la conservación de su comercio marítimo con relevantes enclaves mediterráneos. A diferencia de ésta, Roma, en la tercera y última Guerra Púnica, se propone y consigue la destrucción de la misma ciudad de Cartago, que cae tras un largo asedio que duró tres años hasta que finalmente en el 146 a. C., las tropas de Escipión Emiliano arrasan la ciudad en un combate calle por calle, acabando con gran parte de la población y

cuyos supervivientes fueron en su mayoría reducidos a la condición de esclavos. Con la eliminación de su principal rival, Roma se quedaba sola como dominadora del Mediterráneo. En la época de Augusto, la antigua ciudad fenicia fue borrada definitivamente y en su lugar se construyó una nueva ciudad romana, lo que en gran medida justifica la escasez de documentos históricos y arqueológicos del asentamiento originario. El propio Augusto, el primer emperador de la todopoderosa Roma, fue el que encargó al más famoso poeta del momento, que no era otro sino Virgilio, el más grande tributo a la gloria romana, la concepción del poema épico la *Eneida*, que tomaba como principales modelos las obras cumbres de la literatura griega *La Iliada* y *La Odisea*. En la *Eneida* se establece otro triunfo demoledor sobre Cartago, el Eneas romano vence a la Dido cartaginesa, que tras ser abandonada por su amado termina sus días arrojándose a una pira ardiendo después de atravesarse el pecho con la espada del intrépido héroe troyano, mientras que Eneas se dirige al Lazio para cumplir con su destino divino, ser la primera piedra de la más poderosa civilización de todos los tiempos. El emperador Augusto ha pasado a la historia como protagonista de la era dorada del mundo romano. Tras un periodo convulsivo en el que eran frecuentes las luchas por el poder, que se manifestaban en desequilibrantes guerras civiles, el primer representante del imperio inauguró un periodo de prosperidad y estabilidad que propició grandes avances en diferentes ámbitos: administrativos, civiles, sociales, educativos o culturales. A consideración de Suetonio: "Sobrepujó a todos los que le habían precedido en el número, variedad y esplendor de los espectáculos. […] Pero gustaba sobre todo de ver celebrar los juegos troyanos a la juventud más distinguida de Roma, creyendo que era bello y digno de los tiempos antiguos ayudarla a demostrar desde muy temprano su esclarecida estirpe" (*Augusto*, 2004, XLIII, pág. 52). Con Augusto, a los espectadores les correspondía más que nunca un asiento dependiendo de su condición. Quiso que las mujeres tuvieran un sitio aparte, que cuando se tratara de combates de gladiadores ocuparan las plazas más altas; prohibió la asistencia de ellas a los espectáculos de atletas y mientras se desarrollaron los juegos que dio como pontífice máximo, restringió la asistencia de las mujeres antes de la hora quinta (Suetonio, 2004: 54). En el terreno artístico fue singular el mejoramiento arquitectónico que se efectúo bajo su mando en el mismo corazón del imperio. Según dicen, Augusto declaraba que "había encontrado Roma enladrillada y la había dejado cubierta de mármol". Tal esplendor le dio a la ciudad que algunos senadores querían que tomara el nombre de Rómulo, por haber sido, en cierto modo, el segundo fundador de Roma (Ídem: 23). Este gusto estético beneficiaba la demostración del poder imperial y la superioridad de su cultura. Dicen que nunca se hicieron más monumentos, esculturas o inscripciones conmemorativas. Igualmente tuvo su difusión y propaganda la Roma augustal a través de la literatura, cuyo ejemplo máximo es la *Eneida.* En la obra se lleva a cabo un reconocimiento de los orígenes, de la estirpe romana, la estirpe de sangre que es la que proporcionaba más dignidad. Eneas, un héroe de la guerra de Troya es el principio, hijo de Anquises y de la diosa Venus, padre de Ascanio (también llamado Julus de donde deriva la Gens Julia), antepasado de Rómulo –del considerado propiamente el fundador de la ciudad de Roma– ascendiente también de la Gens Julia a la que perteneció César y por tanto su hijo adoptivo, el mismo Augusto *imperator*, sobrino nieto de César y nombrado por éste como su sucesor. Augusto, como es obvio, le debía mucho a la figura de César, por

lo que contribuyó a que se estableciera como un icono de la romanidad. Durante su gobierno, el emperador no sólo alentó el cultivo de la literatura, sino que él mismo la practicaba en sus diferentes géneros; escribió en prosa, en verso, fue autor de alguna que otra tragedia y de sus memorias. Y sobre todo, fue el inspirador de la gran epopeya romana que servía de reconocimiento a sus orígenes y logros personales. "La *Eneida* comenzó a escribirse en el año 30, apenas derrotados Antonio y Cleopatra" (Fernández Corte, 1989: 17) y resultará ser la mejor arma para la propaganda augústea.

Veamos a continuación como Virgilio habla de la estirpe romana en boca de Júpiter a modo de profecía: "y el niño Ascanio, al que ahora llaman Julo […] tenderá potente los muros de Alba Longa. / Y allí la estirpe de Héctor reinará tres centenares de años / hasta el día en que Ilia, sacerdotisa real, amada del dios Marte, / dé a luz de un solo parto dos gemelos. Luego Rómulo, ufano con su atuendo de la rojiza piel de su loba nodriza, heredará el linaje y asentará los muros / de la ciudad de Marte y llamará a los suyos con su nombre, romanos. / […] y en que el troyano César nacerá de su galana estirpe, / aquel que extenderá su imperio hasta el Océano y su nombre hasta los astros, / Julio el del mismo nombre recibido de lo alto del gran Julo" (Virgilio, 1992, Libro I, vv. 267-288, pág. 148).

En el uso de las costumbres, Augusto propugnó la sobriedad y la templanza, en especial en lo que atañe a la moral. La *dignitas* y la *pietas* eran cualidades básicas que un romano debía observar. La tendencia moralizante alcanzó incluso a la legislación; el emperador hizo revisar o restablecer algunas leyes como la suntuaria y las que existían contra el adulterio, y contra la inmoralidad, la intriga así como el celibato (Suetonio, 2004: 45). Mandó educar a su hija y nietas con extraordinaria sencillez e incluso les prohibió decir o hacer nada sino delante de otras personas. Les negó taxativamente toda relación con extraños. A pesar de tantas limitaciones, parece ser que la conducta de la hija y de la nieta no fue de su agrado, por lo cual decidió desterrarlas aun siendo de su propia sangre. Tan molesto se mostró el emperador que llegó a prohibir que sus sepulturas estuvieran junto a la de él. (Ídem: 96) En verdad, en este sentido, predicó con el ejemplo, castigando a las presuntas descarriadas que fomentaban con su actitud que los rumores se extendieran por Roma, convirtiéndose sus excesos en *vox populi*. Continuando con su actuación ejemplar, llegó a condenar a su liberto Polo a la pena de muerte por sus frecuentes adulterios (Ídem: 69). En cambio y paradójicamente, el mismo Augusto no era ajeno al acto del adulterio, pero en opinión de Suetonio éste obedecía a motivos políticos más que a pasionales, "con objeto de conocer, por medio de las mujeres, los secretos de sus adversarios" (Ídem: 70).

Cuestión importante para Augusto fue la conservación de la pureza del pueblo romano, con lo que resultaba más difícil la adquisición del derecho de ciudadanía (Ídem: 49). Las guerras externas contribuyen al afianzamiento de la conciencia nacional. Una gran victoria militar sobre Egipto aumentó el patriotismo de Roma. En la contienda salió vencedor del enfrentamiento con Marco Antonio y la egipcia Cleopatra. En el año 31 a.C. Octavio derrota a ambos en la batalla de Accio. Un año después las tropas octavianas toman Alejandría, último refugio de Antonio, provocando el suicidio del romano que creía muerta a la reina de Egipto. Así fue el fin de quien cometió el error de enamorarse de una extranjera. Cleopatra también le siguió los pasos en la muerte, contrariando a Octavio que la quería viva porque "Uno de sus deseos más vehementes

era reservar a Cleopatra para su triunfo" (Ídem: 31).

Octavio Augusto vence a Cleopatra a semejanza de como Eneas y la cultura pro romana representada en la *Eneida* se superpone a la forastera Dido. La también reina tuvo el mismo final que Cleopatra: el suicidio. La cartaginesa es derrotada en el amor y más tarde su pueblo en la guerra. El *vir* romano, fuerte, gana a la débil *mulier* extranjera. La unión de romanos con extranjeras mancilla la sangre digna, no está bien visto. Estas relaciones amorosas no pueden ser consentidas, si acaso toleradas temporalmente, no para siempre.

Volvamos a África y recordemos como era la sociedad cartaginesa. Fruto de un origen fenicio pero con independencia más o menos temprana de la cultura materna, situada en un privilegiado puerto marítimo, africano y mediterráneo, que propiciaba el comercio de bienes y el movimiento de gentes, por lo que en su población lo normal era la diversidad étnica y cultural. No eran infrecuentes los matrimonios mixtos entre las diferentes etnias (para los romanos no estaba tan bien vista la unión con un extranjero, acordémonos de Cleopatra), ni tampoco resultaba complicada la adquisición de la ciudadanía (a diferencia de lo que ocurría con la romana en época de Augusto). La situación de las mujeres en el ámbito público estaba aceptada, pudiendo acceder a determinados cargos públicos o al menos a una buena educación. Las mujeres podían llegar a reinar por derecho de herencia y no sólo de matrimonio. Llama también la atención la existencia de un órgano representativo de la población como era la Asamblea Popular, que no era del gusto del historiador griego Polibio, que consideraba al sistema del Senado Romano, de origen aristocrático, más eficiente que la voz del pueblo, y concluye que Roma terminó ganando a los cartagineses porque las deliberaciones del Senado fueron más acertadas (Wagner, 2000: 182).

Una costumbre controvertida de la religión fenicia y también de la cartaginesa fue el llamado "Sacrificio Molk", que consistía en una ofrenda humana a los dioses de niños de corta edad. Este acto contra la vida de los más indefensos provocaba verdadera repulsión en la cultura grecorromana y hacía que los pueblos que la practicaban fueran tildados de salvajes. Aunque, al parecer, esta forma ritual no era muy frecuente ni indiscriminada, sino más bien en círculos sociales cercanos a la realeza, en el mundo occidental de la Grecia y la Roma antiguas se vio como un paradigma de la conducta de los pueblos bárbaros, vistos en clara oposición a la racionalidad característica del mundo desarrollado grecolatino. En la literatura helena y romana tenemos continuos reflejos de esta condición salvaje e irracional en la descripción de personajes extranjeros, y si se trata de mujeres, muchas veces han sido más cruelmente retratadas. En el culmen de la aberración transciende el nombre de Medea, la madre bárbara que mató a sus propios hijos. Estas mujeres extranjeras como Dido se entregan al amor y se alejan de la racionalidad que es característica de los héroes que son tales por la búsqueda del bien de su pueblo antes que el suyo propio. Medea y Dido, las extranjeras, por amor traicionan su cultura y después merecen un justo castigo.

La voz de los vencidos en Cartago no ha llegado hasta nuestros oídos. Fueron los vencedores romanos los que contaron la historia y los que desataron la "punicofobia" que habían en parte heredado de los griegos, desacreditando ante los ojos del mundo a un pueblo a través de la difamación, tildando a los cartagineses de avariciosos mercaderes, asesinos de niños, coléricos irrefrenables, bárbaros que contrastaban con la templanza

romana y con conceptos como la piedad, la razón y la justicia. En palabras de Wagner:

La imagen convencional que tenemos de Cartago y sus gentes, de su cultura y su historia, está condicionada, en gran medida, por una tradición marcadamente anticartaginesa que perdura desde la misma Antigüedad. Esta tradición, que pretende igualar a los cartagineses con otros pueblos "bárbaros", como los persas, considerándolos una amenaza para los griegos, fue elaborada y difundida por autores como Píndaro, Éforo, Isócrates, Diodoro, Polibio y Plutarco, afianzándose de forma irreversible tras la victoria de Roma sobre Cartago y, como no, con la pérdida de los escritos cartagineses. Una visión tan negativa de aquel pueblo no fue compartida por otros autores de la Antigüedad como Heródoto, Tucídides, Eratóstenes o el mismo Aristóteles, y parece hoy ciertamente exagerada. Pero, finalmente, los romanos, que la tomaron de los griegos, impusieron su propio punto de vista, ayudados por sus victorias en el campo de batalla (Wagner, 2000: 7-8).

Las referencias sobre Cartago que nos han llegado a través de la Literatura tienen sus raíces en nuestra cultura descendiente de la grecolatina y por tanto, con una visión contrastiva que se basa en la diferencia, lo oficial y lo natural frente a lo extranjero, lo desconocido o lo incomprensible. Se produce una primera distinción centro y periferia cuyo punto de referencia es la Grecia o la Roma clásicas. El viaje que relata Homero en la *Odisea* tiene su meta en Ítaca, en su tierra griega; el Jasón heleno igualmente hace un viaje de ida y vuelta a casa; y más tarde en la *Eneida* el camino y destino de Eneas acaba en el Lazio, en el corazón del futuro imperio romano. En contraste con este núcleo lo demás es lo extraño, se recalcan especialmente las dicotomías sur y oriente entendidas como un todo foráneo. Alejarse del centro, del hogar, es peligroso y toda una aventura, pero estos viajeros llevan en sus alforjas la idea de que ellos pertenecen a una civilización superior y privilegiada que se fundamenta en la razón. Por eso, otras costumbres no son observadas como otra tradición igualmente válida sino como separación de la buena actuación que es la propia. También el sistema patriarcal es aceptado como el único y natural, solamente es el sistema sin adjetivos, por lo que sorprende en desmedida la alteración de esa ley. Episodios en donde la mujer tiene protagonismo son retratados con extrañeza, un mundo aparte que se sale de las normas. Para todos es conocido el mito de las amazonas, mujeres que viven sin la necesidad del varón; en semejante circunstancia se encuentran las mujeres de la isla de Lemnos descritas por Apolonio de Rodas en *Las Argonáuticas* –que es una obra fundamental para la gestación de la *Eneida*–. Personajes femeninos afloran continuamente al paso de los intrépidos viajeros: Ulises se encuentra con Calipso, Nausica o Circe que son mujeres muy diferentes a las suyas; Jasón se topa con la lemnia Hipsípila, las magas Medea y también Circe, que son extremadamente ajenas al papel femenino tradicional; y no es menos Eneas que tiene una relación amorosa con la cartaginesa Dido. Todas estas mujeres de paso tienen en común que son extranjeras para los protagonistas, que participan de una cultura muy diferente a las suyas y que ocupan una posición relevante en su sociedad. Los héroes "conocen" a estas mujeres pero prefieren a las de su tierra, a las del sitio en el que viven o vivirán: Penélope, Glauce y Lavinia.

Y nos preguntamos ¿cómo llegan las mujeres al poder? En los casos muy aislados en que una mujer llegaba al poder era producto de una serie de circunstancias: la primera y más importante es que fuera miembro de la familia que ostentaba el poder

para que –y segundo factor importante que se debía de dar– a falta de hombres que estuvieran en condiciones de acceder al trono y siempre en pro de seguir manteniendo el statu quo, ellas lo conservarán las más de las veces provisionalmente. Dido se vio beneficiada parcialmente por estos precedentes si atendemos al testimonio con más visos de historicidad, cuyo principal valedor es Justino. En primer lugar era hija del rey de Tiro, por tanto familiarmente poseía poder; segundo, se produce la desaparición de personajes masculinos: el padre rey, el tío y a la vez marido, y escapa del hermano, este tercer hombre, quien era el responsable de la muerte del esposo de Dido, lo que legitima a la futura reina para que en un movimiento de prestidigitador, huya astutamente de Tiro con las riquezas del reino sin que su hermano se percatara del hecho en un primer instante, y continuando con su inteligente estrategia le haga pensar que las ha arrojado al mar. Se dice que muchos habitantes de Tiro siguieron a esta pionera y la eligieron antes que al hermano –que no hay que olvidar– estaba manchado de sangre.

En *Las Argonáticas* de Apolonio de Rodas aparecen dos personajes con similares características, las extranjeras, las que no pertenecen al mundo griego: Hipsípila y Medea. Jasón se encuentra con la princesa de Lemnos, Hipsípila, en su camino en busca del vellocino de oro. La parada en la isla en la que solamente viven mujeres les viene muy bien para el abastecimiento de la nave Argos y para que se distraigan los pasajeros que, ociosos como están en la isla, van retrasando la partida día tras día hasta que Heracles, uno de los más ilustres componentes de la tripulación, les recuerda que no pueden quedarse allí para siempre: "En verdad que no seremos muy renombrados si con unas extranjeras nos quedamos arrinconados así por largo tiempo" (Apolonio de Rodas 1986: 70-71). Estas mujeres solas y forasteras (entonces la isla del Egeo no estaba sometida al dominio de los pueblos griegos)[1], han sido capaces de asesinar a sus propias parejas por motivos de celos y están deseosas de encontrar a otros hombres para sustituir a sus difuntos maridos. Hipsípila, hija del rey Toante, acoge en su esplendido palacio a los héroes e intenta que Jasón se prende de ella y se quede a vivir en su tierra para ser el mismo rey. Pero el héroe no olvida su misión y le niega la invitación cortésmente (Hasta aquí una historia muy parecida a la relación entre Eneas y Dido aunque ésta última no asesinó a su marido pero sí que era viuda; igualmente le ofrece su reino al extranjero y también nos recuerda las peripecias amorosas de Ulises). Estas crueles mujeres no sólo fueron capaces de quitar de en medio a sus legítimos esposos sino "por igual a la estirpe viril", o sea, a los hijos, "para no tener que responder en adelante de su amargo crimen" (Ibidem, 1986: 62). Continuando su travesía los argonautas se detendrán en los dominios de los Dolíones bajo el reinado de Cícico en donde fueron bien recibidos en un principio, pero en una segunda visita, por una avatar del destino, desembarcaron en el mismo reino sin que se dieran cuenta de que se trataba de la tierra de los Dolíones y en feroz batalla cayó el propio rey Cícico. "Tampoco Clite, su esposa, dejó de seguir a su marido en su muerte: en tal infortunio consumó otro peor, al anudar una soga a su cuello" (Ibídem: 78-79). (Como apreciamos también en este episodio funesto cuyo fin fue el mismo que para Dido, a muchas mujeres el amor las conduce a la muerte, el hombre al que aman es lo más importante del mundo para ellas y al faltar no encuentran otro sentido a su vida a pesar de ser reinas.) Trataremos a continuación al principal personaje femenino de *Las Argonáuticas* que no es otro sino Medea, la princesa maga y extranjera natural de La Cólquide, el confín donde se encuentra el

famoso vellocino de oro que debe conseguir Jasón, y lo conseguirá, con la inestimable y necesaria ayuda de la princesa que desafía a su familia y a su pueblo. Esta bárbara, por el amor de Jasón es capaz de cualquier cosa y ayuda a los extranjeros en la consecución del vellocino y facilita el regreso a casa de los héroes sin detenerse ante nada, hasta incluso planear la muerte de su propio hermano Apsirto. Sin embargo como en el caso de Dido el amor no brota en ella de forma natural. Ese exacerbado sentimiento es provocado por la intervención de los dioses que se materializa recibiendo un dardo del juguetón Eros según mandato de Afrodita (Cupido obedeciendo a Venus igualmente en la historia de Dido). Medea abandona todo lo conocido, casa, familia, tierra y se va con Jasón y sus compañeros en la nave Argos para dejar de ser princesa y ser sólo la consorte de un griego. (Este asunto amoroso, este rapto consentido provocará la lucha, la enemistad entre griegos y colcos como provocó el enfrentamiento entre aqueos y troyanos la huida de Helena. En la *Eneida* se alude también al conflicto amoroso como desencadenante de la rivalidad con Cartago que se termina materializando en las Guerras Púnicas.) Hasta Circe, la también maga y tía de Medea, le recriminará la traición a los suyos por culpa de un extranjero. Es la descripción del amor pasional de Medea por Jasón lo que hizo que el libro III *de Las Argonáuticas*, aparte de su estructura autónoma, fuera en muchas ocasiones la parte predilecta de los lectores, hecho que se puede paragonar al gran éxito del capítulo IV de la *Eneida* en el que se relatan los amores de Dido y Eneas. No en vano "después naturalmente de Homero, es Apolonio de Rodas el modelo principal para un poema de la altura de la *Eneida* de Virgilio" (Brioso, 1986: 29).

En cambio, Medea tiene más caras o más matices, "conocemos al menos seis *Medeas* griegas y otras tantas latinas" (Adrados 1995: XV), la más conocida es presentada en la obra homónima de Eurípides, aunque otros autores como Ovidio (la tragedia desgraciadamente se ha perdido) y Séneca también le dieron protagonismo absoluto en alguna de sus obras. Ya en la *Teogonía* (2003, pág. 69 vv. 992-1003) de Hesíodo del siglo VIII a.C. viene referida como hija de Aetes, descendiente de Zeus, esposa de Jasón y madre de Medeo, al que crió en las montañas el centauro Quirón. Igualmente se encuentran alusiones en los escritos homéricos. La Medea de Eurípides es sobre todo criminal, da muerte a su propio hermano, al rey de Creonte y a su hija por la que la abandonó Jasón e incluso llega a aniquilar a sus dos hijos fruto de su unión con el héroe en pos de su sed de venganza, acto que jamás cometería una griega. Le dice Jasón: "No existe una mujer griega que se hubiera atrevido nunca a ejecutar esto; y antes que con ellas preferí casarme contigo –alianza odiosa y funesta para mí–, una leona, no una mujer, que posees un natural más salvaje que la tirrénica Escila" (Eurípides, 2003: 157). Así "Medea continúa la serie de las mujeres criminales como Clitemestra o Erifila, que unen el crimen a la traición y el engaño. Pero inicia la de las mujeres enamoradas como Fedra, Estenebea, Pasífae y las demás" (Adrados, 1995: XVI). Sin embargo no hay una condena total del autor hacia la pobre desgraciada que sufre por amor: "Eurípides trata de comprenderla: y de comprenderla, más concretamente, en una mujer que, según la visión tradicional, está menos desprovista de la defensa de la razón y del autodominio pero cuyos sentimientos heridos el poeta comprende" (Ibídem). Al igual que le ocurrirá a Dido, la razón, que sí conservan los héroes respectivos, Jasón y Eneas, se ve vencida por la pasión amorosa. En el siguiente fragmento se aprecia que la desventurada es consciente de su enajenación, de su desviación, en el momento que

se dispone a asesinar a sus hijos: "Comprendo qué clase de crimen voy a llevar a cabo, pero mi pasión es superior a mis reflexiones, como que ella resulta ser la causante de las mayores calamidades para los hombres" (Eurípides, 2003: 147). Además la *Medea* de Eurípides (431 a.C.) va más allá: presenta y confronta la situación de la mujer griega y las extranjeras, la dependencia del hombre, la interpretación de la sociedad que ve sólo los crímenes y no las causas, la desesperación de una mujer que se ve abandonada en tierra extraña. Al leer esta obra tenemos la sensación de que Medea no es totalmente culpable, al igual que nos parece que Jasón no es completamente inocente. Sin embargo la imagen estereotipada que más ha transcendido de Medea reflejada en la literatura es la de la maga infanticida, así "l'infanticidio costituisce l'episodio più emblematico del personaggio" (Bruno Gentili, 2000, pág. 29). No obstante, al igual que decimos que Virgilio se vio muy condicionado por la situación política en el momento de escribir la *Eneida*, de la misma manera Eurípides se vio presionado por los corintios para limpiar su imagen, fruto de una tradición que los manchaba de sangre al atribuir a éstos la culpabilidad de la muerte de los hijos de Medea y Jasón[2].

Son muchos los críticos que ven rasgos comunes en la caracterización de Medea y Dido. Las estudiosas del mito de Dido, Paola Bono y M. Vittoria Tessitore afirman que "Didone è vicina non solo a Cleopatra, ma anche alla barbara Medea, la cui figura ha certamente ispirato Virgilio" (Bono / Tessitore, 1998: 34). Continúan diciendo que comparten ambas el dolor de verse traicionada de quien tendría que estarle agradecido, la referencia a los juramentos y al amor compartido, el recuerdo de la ayuda prestada y del precio que ésta ha conllevado, la conciencia de no poder dar marcha atrás, la furia que busca venganza y maldice (Bono / Tessitore, 1998: 36).

Dido es, sin embargo, para la cultura romana sobre todo personaje subordinado a Eneas, personaje literario fosilizado a manos de Virgilio. La Dido de la literatura ha suplantado a la Dido histórica y es esta la visión que más se ha difundido a lo largo de los siglos en que se ha mantenido viva pero paradójicamente siempre muriendo, siempre arrojándose a las llamas después de atravesarse con la espada del troyano. El carácter sentimental literario ha prevalecido sobre el racional, aunque hasta en la misma obra de Virgilio han quedado algunas huellas de su pasado sin Eneas o en este caso *ante* Eneas.

En la intervención de Venus del Libro I, la diosa le cuenta al hijo la historia de Dido: "Es ésta una región africana poblada por una raza muy guerrera. Reina en ella la soberana Dido, que abandonó su ciudad de Tiro huyendo de su hermano. […] Dido, esposa de Siqueo, el más rico señor de tierras entre los fenicios, fue al tálamo entregada por su padre, y, como ella estaba enamorada de su marido, todo sucedió bajo felices auspicios. Pero reinaba en Tiro su hermano Pigmalión, hombre perverso, que concibió un odio ciego contra Siqueo, de quien ambicionaba el oro y las riquezas. Un día le asesinó delante de los altares […] (Virgilio, 1986, Libro I, pág. 18.).Y esta es la impresión del héroe a su llegada a Cartago: "Eneas maravillóse de ver aquellas grandes moles que en otras épocas eran chozas de pastores y admira la gran ciudad toda bullicio por la que circulan innumerables gentes. Ve a unos, los tirios, trabajando en levantar murallas, construir la ciudadela y arrastrar a brazo grandes piedras. Otros, acotan con zanjas el terreno para edificar su casa. Algunos se preocupan de la elección de jueces y magistrados y de la formación del Senado […] (Ibidem, 1986: 21). En el

templo consagrado a Juno ve Eneas a la reina por primera vez: "[…] así aparecía Dido y marchaba satisfecha en medio de los suyos, entregada a labrar la futura grandeza de su reino" (Ibidem, 1986: 23).

El creador de la *Eneida* ha seguido el modelo referencial de la poesía épica de aquel entonces, que no es otro que los *Annales* de Quinto Ennio, y para el episodio africano de Eneas se ha apoyado en el relato mítico *Bellum Poenicum* de Nevio[3]. No se han encontrado precedentes en las crónicas romanas que recojan el encuentro entre Dido y Eneas pero, no obstante, sí parece que fuera un argumento debatido por los intelectuales de la época, a caballo entre la leyenda y la tradición oral y, en menor medida, literaria. Se sabe que poco antes de que Virgilio compusiera la *Eneida* circulaba un opúsculo de Ateio –maestro de Salustio– titulado *An amaverit Didum Aeneas*. Servio fue uno de los muchos que comentaron la *Eneida* y por aquel entonces era conocedor del anacronismo del relato que justificaba en pro de la función poética. Tan famoso llegó a ser el episodio entre Eneas y Dido siguiendo el modelo virgiliano que proliferaron las obras que se centraban únicamente en el motivo sentimental. Se multiplicaban los centones que reproducían pasajes de la *Eneida* y en especial de las secuencias más conmovedoras y conocidas por el público. También Ovidio (desde el exilio por orden del emperador) reflejó en *Tristia* no sin ironía que "[…] el feliz autor de tu entrañable Eneida [se dirige a Augusto] condujo al tálamo tirio «al héroe y a sus armas»[4], | y no hay ningún pasaje de toda la obra que sea más leído que este amor ligado por lazos ilegítimos". Sin duda, el capitulo IV, referido al relato de los amores de Eneas y la reina cartaginesa, ha sido el episodio que más ha trascendido popular y literariamente. Además de en esta obra, Ovidio hace en otros escritos varias alusiones a la historia de Dido. Sin ir más lejos, la séptima carta de las *Heroidas* es la dirigida por Dido a Eneas. La epístola es un lamento en el que denuncia su estado tras la precipitada partida de Eneas, que la deja desconsolada y sola frente a sus enemigos:

Se incuban amenazadoras guerras; con guerras soy asediada, extranjera y mujer. Apenas puedo preparar las armas y las nuevas puertas de la ciudad. Agradé a mil pretendientes que se han unido ahora quejándose de que haya antepuesto a su tálamo a un no sé quién. *Heroidas*, VII, pág. 50.

La forma epistolar de las *Heroidas* permite escuchar la voz de Dido, sus confidencias y las razones de su forma de actuar, y a pesar de que la fuente épica sigue siendo la *Eneida* en cuanto a la línea argumental, Ovidio interpreta la visión virgiliana y le da una mayor profundización sicológica sin prescindir de la naturaleza altamente poética. La utilización de este género hace que los personajes se defiendan y expliquen su postura. En las *Heroidas* hay una recuperación parcial de la dignidad real de Dido, y también de otras mujeres, pero sin prescindir de la sentimentalidad que continúa la ficción de la historia compartida con Eneas. Son las *Heroidas* una recopilación de veintiuna cartas escritas –ficticiamente– por mujeres casi en su totalidad, dirigidas a sus amantes o esposos en las que explican su conducta y, sobre todo, se quejan del proceder de los hombres. Entre otras hallamos las referidas de: Penélope a Ulises, de Helena a Paris (y viceversa), de Hipsípila a Jasón, y la de Medea a este mismo héroe. El argonauta es visto por Hipsípila como un hombre que no respeta sus promesas y la ha dejado abandonada a favor de una extranjera, la natural de la Cólquide, la maga Medea, capaz de cualquier crimen, hasta los más abominables, y por su condición de no griega

prevé que no será bien aceptada por la familia de Jasón. Desde la similar perspectiva del abandono, Medea se lamenta de la traición de Jasón, que la ha dejado sin honra, ella que lo había perdido todo por él: seguridad, familia y patria. Del mismo modo que lo dejaba ver Hipsípila, muestra unos celos tremendos por la nueva consorte del amado. A Jasón achaca que se haya convertido en criminal, antes para ayudarlo, ahora para vengarse de alguien que la ha dejado en tan mal estado: "me he convertido para ti en extranjera" (Ovidio, *Heroidas*, 1994: 173) y sin padre, ni familia, ni reino, ni patria, y ni siquiera virginidad.

Aparte de otras cartas, las de Hipsípila, Medea y Dido tienen en común, en opinión de F. de la Corte y también de Vicente Cristóbal, el tema del *perfidus hospes* u hospitalidad traicionada. Entre estas epístolas "es aún mas notoria la afinidad de situaciones, de motivos y de encadenamiento del discurso, haciéndose evidente también en ciertas ocasiones el contagio argumental de unas a otras" (Vicente Cristóbal 1994: 30).

En *Las Metamorfosis* se tratan los relatos míticos con memos solemnidad que en la *Eneida*, con lo que se aleja del estilo tan elevado de la epopeya virgiliana. Aparte de mencionar a muchos personajes famosos como la reina asiria Semíramis, hace alusión nuevamente a la de Cartago. Así se cuenta la historia de Eneas y Dido:

A do en la tierra y alma halló aposento,
de la sidonia Dido, el que la había
de hacer después morir de descontento.
Porque la fe de aquel que bien quería
como a marido, vio que la llevaba el aire
con las velas que movía.

A causa de lo cual aparejaba
un fuego, publicando muy callada
que hacer un sacrificio deseaba.
Y luego se arrojó sobre la espada
estando sus criados bien seguros,
a quienes ha engañando la engañada

L*as Metamorfosis*, pp. 558-559, Libro XIV, vv. 127-138

En último lugar dentro de la producción ovidiana, no queremos dejar de hacer referencia a los *Fastos*, en donde se muestra una posición continuadora y conciliadora con la epopeya virgiliana.

También Silio Itálico aceptará la versión virgiliana de la historia amorosa reflejada en la *Eneida*. Y en su poema sobre las guerras entre romanos y cartagineses –*Punica*– estará de acuerdo con Virgilio en que el comienzo de la enemistad entre los dos pueblos fue provocado por el conflicto amoroso. Dice así: "ipsa, pyram super ingentem stans, saucia Dido/mandabat Tyriis ultricia bella futuris" (*Punica*, II, vv. 422-423, 1996: 90).

En las postrimerías de la Edad Antigua, el prolífico poeta latino Ausonio participa igualmente del mito de Dido. En *Cupido cruciatus* se la enumera junto con otras mujeres desgraciadas cuya muerte se asocia con la imagen de la espada empuñada por ellas mismas. Son las que aparecen con la espada ensangrentada y actitud feroz: Tisbe, Canace y la Sidonia Elisa (Ausonio, Decimo Magno, 1971: 600).

Por otra parte, hallamos la tradición literaria que comienza en Timeo (340-256 a.C.), en la que se presenta a una Dido sin Eneas, sin que se hubieran cruzado sus caminos. La referencia de este autor griego sólo la podemos localizar en un manuscrito

de Polieno, pues la obra original se ha perdido. En la *Historia de Sicilia e Italia* de Timeo se narraba la historia de Dido, que había huido de Tiro por temor a su hermano Pigmalión, el cual ya había acabado con su esposo. La exiliada se asienta en Cartago con su comitiva y vive en calma hasta que el rey de Libia quiso casarse con ella. La reina prefirió morir antes que celebrar sus segundas nupcias. Aunque Timeo creía que Roma y Cartago habían surgido a la par en el tiempo, en ningún momento parece que haya sostenido que Eneas y Dido hubieran coincidido en un mismo espacio. En esta misma idea de la no coincidencia le sigue los pasos Justino, que ni siquiera acepta la simultaneidad temporal y que aporta una visión mucho más histórica. Este escritor latino, cuyas obras arraigaron bien en el mundo hispánico, ofrece la perspectiva de la viuda casta, astuta, que nada sabía de Eneas. Hablamos de la obra de Justino, no obstante, siendo estrictos debemos referirnos a la obra perdida de Pompeyo Trogo –*Historias Filípicas*– que nos ha llegado presumiblemente bastante fiel al original, pero de manera reducida, en el *Epítome de las "Historias Filípicas" de Pompeyo Trogo* escrito por Justino, se cree, a comienzos del siglo III d.C. Hay bastante unanimidad en valorar a Trogo sobre todo como un historiador, que usa en su mayor parte fuentes griegas y que considera en su historia universal que "Roma no era el centro" (Castro Sánchez, 1995: 22.) y cuya obra más importante, *Las Historias Filípicas*, parece ser que dejó ya de circular en el siglo V d.C., teniendo así unos cinco siglos de existencia, ya que el nacimiento de Trogo se suele situar en torno al año 40 a.C. Continuando la misma línea, Dionisio de Halicarnaso –que vivió bajo el imperio de Augusto– omite la parada en Cartago en el relato de las peripecias de Eneas en *Las antigüedades romanas*. Esto puede ser debido a dos circunstancias: el autor conoce la diferencia cronológica entre las fundaciones de las dos ciudades: Roma y Cartago, así como obviamente la no coincidencia en el tiempo de Eneas y Dido; además se trata de un escritor que se basa fundamentalmente en fuentes historiográficas, sobre todo griegas, no hallando precedentes del episodio entre Dido y Eneas en obras de rigor histórico.

En general los denominados Padres de la Iglesia y otros autores cristianos la tomaron como icono del honor y la castidad, asumiendo que la cartaginesa había preferido la muerte a unirse a otro hombre y así honrar a su difunto marido. El mismo San Agustín en sus *Confesiones* era plenamente consciente de que el encuentro amoroso con el héroe troyano se trataba de un hecho ficticio: "porque si yo les pregunto si es verdad que Eneas vino alguna vez a Cartago, como dice Virgilio, los menos instruidos responderán que no lo saben, pero los que saben algo más, dirán que aquello no es verdad" (Agustín, 1973: 35). Otro autor cristiano, Tertuliano, cartaginés de nacimiento, ya con anterioridad había escrito en la *Apología contra los gentiles* que "La fundadora de Cartago más quiso abrasarse en el fuego que en las segundas bodas. ¡Oh sonoro pregón de castidad! (Tertuliano, Quinto 1947: 127). Más tarde, San Jerónimo se erigió como defensor de la mujer en la Edad Media, e incluyó a Dido entre los ejemplos femeninos de castidad en la diatriba *Contra Joviniano*. Otra diferencia crucial entre Dido y Eneas, es que éste es el germen del mundo romano en oposición al mundo bárbaro de la cartaginesa. La pugna amorosa se convertirá más tarde en la lucha de los pueblos en las Guerras Púnicas, consecuencia de la maldición de Dido en la versión virgiliana. Es esta su premonición: "Y vosotros, mis tirios, perseguid sañudos a su estirpe, / y a toda su raza venidera, rendid este presente a mis cenizas: / que no exista amistad ni alianza entre

ambos pueblos" (Virgilio 1992, Libro IV, vv. 622-624, pp. 259-260. Otras famosas mujeres de procedencia oriental se han visto rebajadas a la condición de bárbaras y por eso han sido aún más vilipendiadas. Uno de los más evidentes extremos se muestra en la relación de la egipcia Cleopatra con el romano Marco Antonio, pues igualmente que en los personajes de la *Eneida* supone también un choque entre culturas. Otro ejemplo de "maltrato" de una figura no perteneciente al ámbito romano es el tratamiento dado a la reina asiria Semíramis, tradición que se perpetuó a lo largo de la historia de la literatura, cuyo ejemplo también lo podemos encontrar en Boccaccio que aun destacando sus numerosas cualidades también resalta negativamente su atribuida lujuria: "Esta vellaca mujer ensuzió cō una sola suziedad y flaqueza, ca entendida entre otras: de una cōtinua comezō de luxuria" (Boccaccio, 1951, Cap. II, VII).

Dante en su *Divina Comedia* aúna elementos históricos y literarios, que están en la mente de un pueblo, sin importar si son reales o no. *La Divina Comedia* no sería como es sin su antecedente la *Eneida*, como ésta no sería tal sin sus precedentes: *La Iliada* y *La Odisea*. El escritor que condujo a Eneas al descenso del Hades es ahora el guía de Dante en la esfera infernal. En la rigurosa organización espacial de *La Divina Comedia*, Virgilio –junto con los personajes de la *Eneida*: Eneas, Latino, Lavinia y Camila; escritores clásicos: Homero, Ovidio entre ellos; filósofos de la talla de Aristóteles, Platón o Sócrates entre otros muchos e incluso César– es ubicado dentro del Infierno en el limbo, lugar afable dentro del primer círculo, destinado a los no bautizados anteriores a Cristo. El lugar adecuado al proceder de Dido es en la Comedia el segundo círculo, por debajo del que se encuentra Eneas (que es la mayor posición que puede obtener sin ser cristiano), pero aun así Dante ha sido benévolo en la colocación de la dama en un nivel que corresponde a uno de los pecados más disculpables, el de la debilidad de la carne, la lujuria. En este segundo bloque hallamos a mujeres, y a hombres, que se perdieron por anteponer el sentimiento a la razón. En él habitan: Semíramis, Cleopatra, Helena, Francesca da Rimini por parte de ellas; y de ellos: Paolo Malatesta, Tristán, y los héroes Aquiles y Paris.

Las mujeres orientales como Cleopatra o Semíramis, que el mundo clásico ha tachado de lujuriosas, han tenido una amplia repercusión en la literatura occidental posterior. También es el caso de Dido, el de la pertenencia al oriente inmoral. Dido peca de lujuria al traicionar la memoria de su marido difunto, el rey Siqueo; a su vez se pone de manifiesto lo absurdo de su muerte prematura al tratarse de un suicidio y además por el desengaño amoroso con Eneas. No es glorioso su fin como puede serlo la muerte en la batalla o por un noble objetivo. Si ya en la *Eneida* a Dido se la condena por precipitar su muerte, aún más pecado se considera el suicidio dentro de la conciencia cristiana.

También Petrarca alude a Dido en multitud de ocasiones. Al igual que hizo San Jerónimo, la incluye dentro de una lista de mujeres ejemplares. Aparte se menciona en los *Triumphi* y en las obras latinas *Africa*, *Secretum y Epistolae seniles*. En el "Trionfo Della Pudicizia" hallamos dos referencias explícitas a la reina en las que se denuncia la traición histórica de Virgilio. En el tratado *Secretum* vuelve a ratificarse en que el encuentro con Eneas es pura invención de Virgilio, poniendo las palabras en boca de San Agustín. Otro de los grandes del *Trecento*, Boccaccio, hace alusión a Dido *en Il Filocolo* y en La *elegia di madonna Fiammetta* así como en sus tratados *De casibus*

virorum illustrium y *De claris mulieribus*. Mientras que en el libro II de *Il Filocolo* se menciona a Dido por lo que es más conocida, como referente del amor pasional que llega a sus últimas consecuencias con el suicidio por el abandono del amado, siguiendo así la versión virgiliana; en la elegía, el dolor de Fiammetta es comparado al de Dido desde la perspectiva de la mujer que sufre por el amado ausente. En este último caso, el principal modelo no es otro sino el Ovidio de las *Heroidas*.

No son tampoco infrecuentes las hibridaciones entre los dos puntos de vista. Tal es el caso de Cristina de Pizán, mujer de gran cultura que fue educada en la corte parisina al darse la circunstancia de que era hija del embajador de la República de Venecia en Francia. A principios del siglo XV escribió *La ciudad y las damas* teniendo presente el *De mulieribus claris*. En cambio, como bien apunta Patrizia Caraffi en la introducción de la traducción italiana: la construcción de la obra y de la ciudad es la deconstrucción de la tradición masculina y reconstrucción intelectual a través de la escritura femenina que aporta una mirada diferente (Christine de Pizan, 1999: 3). En esta historia de Dido se acepta la presencia del héroe troyano que se remonta a Virgilio pero, no obstante, se hace hincapié en la defensa de las virtudes que acompañan a la regia figura: de buen juicio y fiel, es decir, dos calificativos contrarios a los que muchas veces se le han atribuido. Desde esta perspectiva no convencional se ensalza la cordura probada como gobernante y la fidelidad frente a la traición de Eneas:

> […] el amor de Dido por Eneas era mucho más profundo que el que sentía él por ella. […] Salió sin despedirse, huyendo de noche como un traidor sin que ella nada supiera. Así premió su hospitalidad.
>
> *Libro de las damas*, Madrid, Siruela, 1995, Libro II, LV, pág. 181.

En el renacimiento italiano, incluso en el género épico, no ha dejado de tratarse la figura de Dido. En el *Orlando furioso* apreciamos por una parte que el autor recrea el mito que está en el imaginario colectivo con una serie de alusiones a imágenes recurrentes. Por otra parte, como tantos otros autores que hacen uso frecuente de la imagen tradicional de Dido, no por eso dejan de ser conscientes de la realidad histórica. Algunos escritores –aún sabiéndolo– omiten este hecho; otros, como Ariosto, también delatan al culpable de la falsa acusación.

En último lugar, sólo nos queda reafirmar que el mito de Dido ha sido un tema recurrente para la literatura universal, cuya tradición ha llegado hasta nuestros días. Para una mayor profundización, especialmente en lo referente al mundo hispánico, se recomienda el estudio exhaustivo de Rosa María Lida de Malkiel: *Dido en la literatura española: su retrato y defensa.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. *Medea nella letteratura e nell'arte*, edición de Bruno Gentili y Franca Perusino, Venezia, Marsilio, 2000.

ALIGHIERI, D., *Comedia: Infierno / Paraíso*, edición bilingüe a cargo de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1982.

APOLONIO DE RODAS, *Las argonáuticas*, Madrid, Cátedra, 1986.

ARIOSTO, L., *Orlando furioso*, Milano, Rizzoli, 1991.

AGUSTÍN, *Confesiones de San Agustín*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

AUSONIO, D. M., *Opere*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971.

BOCCACCIO, Giovanni, *Il Filocolo*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1927.
BOCCACCIO, G., *Elegia di madonna Fiammetta / Corbaccio*, Milano, Garzanti, 1988.
BOCCACCIO, G., De *las ilustres mujeres en romance* (Zaragoza, 1494), Madrid, Real Academia Española, 1951.
BONO, P. / TESSITORE, M. V., *Il mito di Didone*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
CHRISTINE DE PIZAN, *La città delle dame*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1999.
EURÍPIDES, *Alcestes/Medea/ Hipólito*, Madrid, Alianza, 2003
EURÍPIDES, *Tragedias III: Medea / Hipólito*, Salamanca, CSIC, 1995.
HUSS, Werner, *Los cartagineses*, Madrid, Gredos, 1993.
JUSTINO, M. J.,, *Epítome de las "Historias filípicas" de Pompeyo Trogo*; *Prólogos* (Justino); *Fragmentos* (Pompeyo Trogo), Madrid, Gredos, 1995.
HESÍODO, *Teogonía*, Madrid, Alianza, 2003.
LIDA DE MALKIEL, M. R., *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, London Tamesis Books Limited, 1974.
MACROBIO, A. A. T., *Ambrosii Theodosii Macrobii Saturnalia*, Vol. I, Leipzig, B. G. Teubner, 1994.
OVIDIO NASÓN, P., *Heroidas*, Madrid, Alianza, 1994.
OVIDIO NASÓN, Publio, *Las Metamorfosis*, Barcelona, Planeta, 1990.
PETRARCA, F., *Triunfos*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
PIZAN, C. de, *La città delle dame*, a cura di Patricia Caraffi, Milano, Trento, Luni editrice, 1999.
PIZÁN, C., *La ciudad de las damas*, edición a cargo de Marie-José Lemarchard, Madrid, Siruela, 1995.
SILIUS ITALICUS, *Punica*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
SUETONIO, *Augusto*, Barcelona, RBA, 2004.
TERTULIANO, Q. S. F., *Apología contra los gentiles*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
VANOTTI, G., *L'altro Enea: la testimonianza di Dionigi di Alicarnasso*, Roma, "l'Erma" di Bretschneider, 1995.
VELEYO PATERCULO, C., *Historia romana*, Madrid, Gredos, 2001.
VIRGILIO, *Eneida*, traducción de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.
VIRGILIO, *Eneida*, edición de José Carlos Fernández Corte, Madrid, Cátedra, 1989.
VIRGILIO, *La Eneida*, Madrid, Mediterráneo, 1986.
WAGNER, Carlos G., *Cartago: Una ciudad. Dos leyendas*, Madrid, Aldebarán, 2000.

Notas

[1] Lemnos actualmente pertenece a Grecia. Se trata de una isla del mar Egeo muy cerca de Lesbos, situada entre la península balcánica, a la altura de Tesalia, y la antigua Troya. Los argonautas partieron de Tesalia (Jasón era natural de Yolco, en Tesalia) por lo que los argonautas no se sienten compatriotas de los habitantes de Lemnos. Pero, sin embargo, por proximidad Hipsípila se considera menos extranjera, menos alejada de la cultura de estos hombres que la foránea Medea de la Cólquide o Cólquida, lo que ahora sería Georgia, en la costa oriental del Mar Negro.

[2] Anna Beltrimenti: "Lo scandalo di Medea" en *Medea nella letteratura e nell'arte*, pág. 46.

Sosteniendo la misma tesis que Eliano y R. Graves, ibídem, nota 11, pág. 62.

[3] "Nevio, soldado y poeta de la primera guerra púnica, presentó por primera vez, al parecer, a Eneas errante en el Mediterráneo como huésped de la reina de Cartago […]", María Rosa Lida de Malkiel en *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, London Tamesis Books Limited, 1974, pág. 58.

[4] Según la nota 146 de Manuel-Antonio Marcos Casquero: "*Arma virumque*…, palabras con que comienza la *Eneida*. Nótese la malignidad de Ovidio." *Tristia*, Salamanca, [s.n.] 1983, pp. 104-105. Asimismo en la introducción a *Las Metamorfosis*, Juan Francisco Alcina interpreta que Ovidio alude al libro IV de *La Eneida* en el pasaje citado de los *Tristia* (II, 533-535) porque quería darnos a entender que: "[…] el libro IV, el de los amores de Dido y Eneas, que es tan erótico como sus obras (!) y a Virgilio no lo han exiliado". *Las Metamorfosis*, Barcelona, Planeta, pág. XVII.

CUANDO ELLAS ESCAPAN: LAS ROAD MOVIES Y LAS MUJERES

M.ª Isabel Menéndez Menéndez
Universidad de Oviedo

INTRODUCCIÓN.

"Información, comunicación y medios son las palabras claves del discurso de la modernidad" (Charaudeau, 2003: 11), tres conceptos directamente relacionados con los fenómenos sociales y que operan según diversas lógicas, entre ellas, la económica, la tecnológica y, por supuesto, la simbólica. Ello es así porque la sociedad contemporánea, sobre todo en occidente, ha incorporado las industrias culturales a sus instituciones de socialización, de forma que desde el cine se proponen modas y formas de expresión; el periódico sanciona a aquellos personajes que son significativos o distinguidos; la música permite expresar la pertenencia a un grupo o la televisión sugiere modelos a imitar. Lo inquietante de estas industrias culturales es, lógicamente, la hegemonía que han alcanzado en la actualidad como formadoras de opinión y creadoras de identidad. A nadie se le escapa que en el siglo XXI muchas personas construyen su visión del mundo únicamente a partir de los mensajes que reciben de los medios de comunicación de masas y se suele estar de acuerdo, por ejemplo, en adjudicar la responsabilidad de la moda (con sus dictaduras) a las revistas y programas de actualidad. En definitiva, las industrias culturales se han convertido en un nuevo púlpito desde el que sugerir y proponer la forma en que se debe estar en el mundo.

Justamente, el análisis de los discursos simbólicos intenta revelar que las industrias culturales encubren, con frecuencia (a veces de forma inconsciente) su contenido simbólico; otras veces lo pervierten y en ocasiones únicamente revelan una parte de él. Ello es así porque las compañías, organizaciones e instituciones que producen mercancías con contenido ideológico y político necesitan justificar sus actos, aunque éstos sean de buena fe (Charaudeau, 2003: 13). El hecho es que las industrias culturales construyen la realidad a través de conceptos, imágenes o metáforas que enmarcan la realidad de una determinada manera. De forma consciente o inconsciente ofrecen una visión del mundo que contribuye a consolidar el orden social o que, por el contrario, logra construir un punto de vista alternativo al discurso hegemónico, incluso sin pretenderlo.

En cuanto al cine, hay que señalar que se trata de un discurso múltiple en el que son significativas dos características: es un producto de las industrias culturales y, al mismo tiempo, es una forma de representación estética. La primera característica se deriva de su actividad puramente industrial, de edición discontinua, articulada a través de canales de distribución industriales. Es una actividad que persigue, no obstante, la realización personal o colectiva, todo ello al tiempo que transmite ideología. Es cierto que su proceso de producción conserva algunos elementos artesanales, pero es una cultura industrial porque que se crea y fomenta desde un capital que persigue

su ampliación (Zallo, 1992: 9). Pero también es el cine una forma de representación estética, que utiliza la imagen como vehículo de expresión. En este sentido, estudiar el cine implica asumir que transmite un mensaje estético, un arte que busca satisfacer el gusto y procurar placer mediante la combinación de los elementos que lo componen (Javaloyes, 2003).

1. CACTERÍSTICAS DE LAS ROAD MOVIES: LA CARRETERA COMO METÁFORA.

1.1. Orígenes y definición del género.

El género denominado *road movie* o película de carretera es reciente y su origen se sitúa en Estados Unidos de Norteamérica, en los años setenta del siglo XX. Se trata de una representación simbólica de la conquista de la tierra que primero había aparecido en las *películas del oeste* o *western,* de las que conserva algunos elementos relacionados con el espacio, el clima o la naturaleza. En aquellas películas, los personajes solían escapar del mundo urbano y, sobre todo, buscaban una libertad casi siempre ilusoria, dejando atrás las cadenas reales o simbólicas que les asfixiaban. Es decir, las *road movies* son, en síntesis, metáforas que explican, mediante un viaje físico casi siempre en automóvil, el desplazamiento personal de sus protagonistas, a la búsqueda de nuevos espacios de emancipación o la realización de sueños probablemente imposibles.

No es casualidad que este género haya surgido en Estados Unidos, un país de gran extensión, constituido por una multitud de estados que no comparten las mismas señas de identidad y con una historia corta, poco más de dos siglos, en la que la conquista del espacio forma parte de su realidad pero también de su leyenda. Las películas de carretera apelan, en esencia, al mito fundador de Estados Unidos: la conquista de un territorio inmenso que luego se iba a convertir en el país más poderoso del planeta.

Y también tienen mucho que ver con la aparición de autopistas tras la Segunda Guerra Mundial, permitiendo la construcción de una nueva concepción del espacio. Esta mejora de las comunicaciones terrestres iba a favorecer la aparición de una nueva forma de plasmar el país, desde un discurso plástico cuyos precedentes estaban en el trabajo de algunos fotógrafos que recorrieron el país con su cámara, proporcionando instantáneas de los moteles de carretera, de los coches y autobuses, de horizontes aparentemente infinitos, en los que adquieren protagonismo todos los elementos que tienen que ver con la circulación, con la simbiosis entre naturaleza y progreso: postes de luz, rótulos de neón, mojones de carretera o simplemente las líneas que marcan la vía junto a cielos nublados, cañones recortados contra el horizonte o las esferas de hierba seca rodando sobre el polvo del camino. Se trata de un nuevo punto de vista, muchas veces melancólico, que describe, quizá sin pretenderlo, la soledad o la incomunicación, la pobreza o el destierro, las luces y las sombras de la gran potencia que comenzaba a ser Estados Unidos.

Una tercera fuente, ésta literaria, será la publicación en 1957 de la obra *On the road* (*En el camino*), en la que Jack Kerouac contaba algunos de sus viajes a través del país. Esta novela poco convencional, se iba a convertir en el origen de otros vagabundeos, los de los escritores de la generación *beat*, que recorrerían las carreteras en los típicos autobuses norteamericanos o en coches destartalados e incluso robados.

De la fusión de estos elementos surgirá la mitificación de algunas rutas,

especialmente la *Route 66*. El autor John Steinbeck la inmortalizó en su novela *Las uvas de la ira* (1939), luego llevada al cine por John Ford. El argumento de la obra explica el papel que la carretera jugaría en los años posteriores a la Gran Depresión de 1929, cuando cientos de miles de personas la utilizaron para emigrar hacia California en busca de una nueva oportunidad y más tarde, cuando se utilizó para los movimientos de tropas y posteriormente de civiles al regreso de la Segunda Guerra Mundial. Por esta época Bobby Troup compuso la célebre canción *Get your kicks on Route 66* (*Encuentra tu diversión en la Ruta 66*) un tema que elevó la carretera a la consideración de leyenda, sobre todo tras las versiones de Nat King Cole, Bob Dylan y los Rolling Stones. Así, cuando la carretera desapareció, engullida por una moderna autopista de cuatro carriles, se conservaron algunos fragmentos (*Historic Route*) que permiten revivir todavía hoy el mito de la ruta más famosa, degustando el tiempo y el asfalto, alojándose en miserables hoteles polvorientos o deteniéndose en viejos cafés destartalados y gasolineras de pintura desconchada.

Otras peregrinaciones famosas fueron, como se ha dicho, las realizadas por fotógrafos, y muy especialmente la de Robert Frank para componer su polémico *The Americans* (*Los Americanos*), que tuvo que publicarse en Francia (1957) ante la negativa de las editoriales norteamericanas. En este excelente libro de fotografías, cuyo prólogo fue escrito por el propio Jack Kerouac, Frank pretendía retratar críticamente el *sueño americano*. Para ello, adquirió un coche de segunda mano y, junto a su familia, emprendió un largo viaje de norte a sur, que le permitiría plasmar 28.000 imágenes que recogen tanto el camino como las gentes que iba encontrando a su paso.

De estas fuentes beberían los primeros filmes de carretera y a partir de la mitificación de esta estética se consolida el viejo sueño: el viaje a través del país, metáfora de la persecución de un proyecto vital determinado. Así, la idea de atravesar el país en motocicleta o automóvil es una aventura con la que fantasea la mayoría de la población joven norteamericana y también un ilusión que se sigue reproduciendo no sólo desde el cine, sino también de la música o la fotografía, y que permite alimentar el mito del viaje y de algunas de sus legendarias carreteras.

En cuanto al cine, se suele considerar que el filme *Easy Rider* (*Buscando mi destino*), dirigido por Dennis Hopper en 1969 es la primera *road movie* canónica,[1] en la que aparece otro elemento definitorio (aunque no esencial) de este tipo de películas: la escapada es protagonizada por dos personas, generalmente beligerantes pero complementarias, resaltando el conflicto entre ambas como parte del relato. El género también comenzará a explotarse en Europa, entre otras razones, por su gran potencial para narrar la libertad y para criticar los modelos de desarrollo capitalista. Esta última razón explica que igualmente se haya incorporado a la producción cinematográfica de países con grandes o violentos cambios socioeconómicos, como Corea, Brasil, Níger o Japón (*Revista*, 1-6).

1.2. Características de las road movies.

En efecto, la característica esencial de una *road movie* es que su argumento se articula en torno a un viaje y que este desplazamiento, casi siempre una huida, se va a producir simultáneamente en dos capas narrativas. En primer lugar, existe un viaje real, físico, que los personajes protagonistas emprenden por carretera, generalmente para dejar atrás algún escenario del que escapan. Y coexiste otro viaje simbólico, que es el que

realizan esos personajes dentro de sí mismos, bien sea para alcanzar sus sueños, bien sea para escapar de sus pesadillas. En una película de carretera el viaje es una excusa para poner ante la audiencia los hechos que se van desarrollando y que permiten observar el progreso de sus protagonistas. Es decir, la evolución de los personajes y sus interacciones con el entorno o con otras personas es más importante que el propio viaje. Por tanto, no debe confundirse una película de viajes con una película de carretera: la segunda tiene que hablar, necesariamente, de una transformación, fruto del camino. La búsqueda de la propia identidad, la reflexión interior y la exploración de los sentidos, como en todas las grandes peregrinaciones, ha de presidir el éxodo. En suma, la carretera y el traslado son metáforas del viaje interior y muchas veces de conciencias sacudidas. El desplazamiento exterior se corresponde, en esencia, con la búsqueda interior de los personajes.

Como se habrá deducido, algunos elementos son parte intrínseca de una película de carretera: el automóvil, o el medio de transporte elegido,[2] la carretera y los protagonistas, casi siempre dos personas. En función del argumento, las *road movies* se pueden clasificar en diversas subcategorías: ciencia-ficción, comedia, terror, documental, etc. Todo esto hace muy difícil la definición del género ya que, en realidad, se trata de un relato inter-géneros. Una clasificación posible divide las *road movies* en tres categorías: la primera de ellas, aquellas películas en las que la carretera se convierte en el medio para que los personajes busquen respuesta a sus preguntas. En este caso, la excusa para comenzar el viaje es, contradictoriamente, el no tener ningún lugar a donde ir (*Easy Rider* –Dennis Hopper, 1969–; *Thelma y Louise* –Ridley Scott, 1991–). La segunda clase tendría que ver con títulos en los que la carretera es únicamente el escenario elegido para ubicar una trama de acción o ficción. En esta categoría se podrían ubicar la mayoría de las *road movie* de terror y de ciencia-ficción (*El diablo sobre ruedas* –Steven Spielberg, 1971–; *Mad Max* –George Miller, 1979–). Por último, una tercera clasificación estaría integrada por comedias situadas en la carretera y basadas en una persecución (*Los caraduras* –Hal Needham, 1976–*; El mundo está loco, loco, loco* –Stanley Kramer, 1963–). Independientemente de su clasificación, todas ellas comparten la ausencia de antecedentes: en la literatura anterior no aparecía este tipo de realidad porque el automóvil apenas tenía importancia y en el teatro es inexistente, por las limitaciones espaciales.

Indurain establece que las convenciones genéricas de este tipo de películas son tres: el viaje, la movilidad y la ausencia de raíces, en relación todas ellas con el viaje psicológico, la búsqueda del yo y la metamorfosis de los protagonistas. En torno a estos tres componentes aparecería una serie de elementos iconográficos como el vehículo, el paisaje, las armas de fuego y otros factores intertextuales como el reparto, la publicidad y la terminología. La autora explica que "los protagonistas acceden al escenario de carretera estadounidense, al conocimiento de otros lugares y de sus habitantes y, en especial, a comulgar con la naturaleza" (Unavarra, 2005: 2). Un elemento que destaca la autora, de especial interés para el análisis desde una perspectiva de género, es el desplazamiento, en los años noventa, del protagonista hegemónico. Las películas de carretera clásicas han estado protagonizadas por un arquetipo masculino de héroe, blanco, heterosexual y casi siempre joven. Según Indurain, en las películas de la última década, se opta por ubicar el romance en la carretera y, además, se desplaza el protagonista hacia nuevos perfiles encarnados por minorías sociales:

[L]os sectores sociales más victimizados por el sistema patriarcal –por motivos de sexo, raza, orientación sexual, enfermedad, ancianidad o incluso por una combinación de varios de estos factores– son los verdaderos nuevos protagonistas del cine de carretera o *road movies* (Unavarra, 2005: 1).

Esta nueva forma de protagonizar las películas de carretera va a introducir, simultáneamente, varias novedades: por una parte, cambia la versión convencional de *road movie* romántica y, al mismo tiempo, aparece una crisis de masculinidad. Sin embargo, también se asiste a una exaltación de los valores tradicionales de la familia mientras que la aparición de esos personajes marginales, permite hacer visibles nuevos estilos de vida junto al debate sobre temas que tienen que ver con ellos. De entre todos estos cambios, Indurain destaca uno de ellos: para la autora, el mensaje progresista que promovían las películas de carretera, quedaba ensombrecido por la ausencia total de mujeres como protagonistas. Con *Thelma y Louise* va a comenzar un nuevo periodo, típico de la década de los noventa, en el que las mujeres empiezan a aparecer como personajes centrales en el cine y, específicamente, en las *road movies*, empezando a abandonar el "marcado prejuicio machista que tenían desde sus orígenes" (Unavarra, 2005: 4).

2. LA PERSPECTIVA FEMINISTA EN EL ANÁLISIS FÍLMICO.

2.1. La perspectiva de género.

La perspectiva de género propone una nueva categoría de análisis, válida para todas las áreas del conocimiento. Precisamente será a partir de los años setenta, coincidiendo con la denominada *segunda ola del feminismo*,[3] cuando comienzan a aparecer investigaciones multidisciplinares y desde luego políticas, destinadas a analizar la realidad desde un nuevo enfoque pero dotadas también de un espíritu de cambio. Por esta razón, las críticas que suelen recibir los estudios de género se apoyan en la ideologización de este tipo de análisis, consolidando la falsa neutralidad que se les presupone a los estudios canónicos, realizados desde una visión androcéntrica nunca discutida. En efecto, la perspectiva de género tendría como fin último la búsqueda de la igualdad entre mujeres y hombres, además de la revalorización de la aportación femenina a la sociedad y la elaboración de una epistemología feminista (Menéndez y Fernández, 2004: 38-39). El género, como variable en la construcción de las personas en tanto que seres sociales, "facilita un modo de decodificar el significado que las culturas otorgan a la diferencia de sexos y una manera de comprender las complejas conexiones entre varias formas de interacción humana" (Batthyany, 2001: 3). Esta variable estaría conformada, en síntesis, por cuatro elementos: los símbolos y mitos culturales, las instituciones y organizaciones sociales, los conceptos normativos y las identidades subjetivas. Lo femenino y lo masculino van a ser, en consecuencia, una elaboración social y cultural que, sin embargo, no es inmutable sino que está abierta a cambios y modificaciones, aunque existan múltiples resistencias para incorporarlos.

Rakow explica que los acercamientos del feminismo al estudio de los discursos de cultura popular (cine, música, medios de comunicación, etc.) se originan a partir de dos tipos de inquietudes: la distinta relación que las mujeres establecen con la cultura popular (por oposición a la relación que establecen los varones) y el funcionamiento patriarcal de las industrias culturales. En este sentido, serían cuatro las líneas de

investigación existentes en género y comunicación: 1) Imágenes y representación: análisis y estudio de las imágenes que se han utilizado para representar a las mujeres en los discursos de las industrias culturales, (de)construyendo los estereotipos tradicionales sobre ellas. 2) Recuperación y revalorización: proceso de búsqueda de las voces y biografías perdidas con el objetivo de crear una herencia femenina y rescatar modelos de mujeres. 3) Recepción y experiencia: investigaciones centradas más en el proceso de recepción que en el de producción, intentan poner de manifiesto la experiencia femenina ante el discurso mediático. Y 4) Teoría cultural: análisis centrado en la organización y producción de la cultura, en los sistemas económicos y sociales que la producen y sus implicaciones en las mujeres (en Carbayo, 2002: 156).

En la misma línea, de Miguel *et al.* señalan que, en sus orígenes, las investigaciones feministas estaban orientadas a la crítica de las representaciones sexistas y a denunciar la existencia de una opresión de género en todo el legado cultural. Más tarde, tras comprobar que se estaban escapando algunos aspectos de una realidad mucho más compleja, comenzaron a diversificarse, tratando "de rastrear las posibles estrategias de contestación y trasgresión que dichos productos esgrimían contra el modelo hegemónico" (de Miguel *et al.*, 2004: 71). En estos estudios destacarán los análisis sobre cine feminista, películas elaboradas por, desde, sobre y hacia las mujeres, como explica Casilda de Miguel: "Las teorías de género, planteadas inicialmente por las teóricas feministas, nos ofrecen la posibilidad de indagar y cuestionar las formas canónicas –léase patriarcales– de representación de la identidad que se retroalimentan en los medios de comunicación y, muy especialmente en el cine comercial, sin duda una de las fuentes más eficaces de socialización del género" (2004: 15).

Así, los estudios culturales se convierten en el marco óptimo para el análisis de la representación de género, lo que permite un avance en dos terrenos: el académico e intelectual pero también el político: "Ambas ofertas comparten la ambición de producir una crítica cultural que contribuya a entender mejor las relaciones de poder y exclusión y a elaborar propuestas alternativas" (de Miguel *et al.*, 2004: 72). En cuanto a la representación fílmica hegemónica, el género suele estar construido a partir de convenciones, estereotipos, descripciones y prescripciones cuyo origen es la diferencia sexual.

2.2. Las mujeres en el cine.

Las investigaciones sobre el discurso cinematográfico ponen de manifiesto que, en general, el cine se articula en torno a propuestas patriarcales y androcéntricas, a veces abiertamente machistas, desde las que se consolida una ideología conservadora e incluso retrógrada. Según Aguilar, esta situación no sólo se produce en la época clásica sino también en los trabajos más recientes y consolida a los varones como los protagonistas de la humanidad y por supuesto del cine (2001: 224). Ello se comprueba, explica la autora, mediante la observación de tres desequilibrios: los roles y papeles de ambos géneros en la ficción, la representación del cuerpo de mujeres y varones y el protagonismo en el relato (233).

Sobre el primer aspecto, los roles y papeles que se adjudican a uno y otro sexo en las películas, Pilar Aguilar señala que lo hegemónico en los filmes es utilizar las fantasías masculinas como si fueran realidades, negando implícitamente cualquier otra alternativa. Entre éstas fantasías, destaca la numerosa presencia de prostitutas, como si

esa fuera la principal ocupación femenina; la minimización de la violación sexual y la trivialización del resto de violencias que padecen las mujeres; el abuso de tópicos sobre la personalidad femenina (esposas posesivas, madres castradoras, mujeres dominantes, etc.); la idealización del sexo genital y especialmente de la penetración y, por último, la negación de la autonomía femenina (234).

En cuanto al segundo de los desequilibrios, está en relación con la construcción de las mujeres como objeto de la mirada. Es lo que Laura Mulvey denominó *Male gaze* (*mirada masculina*) en su artículo *Visual pleasure and narrative cinema*, publicado en 1989.[4] A partir del psicoanálisis, la autora exponía que las películas, interpretadas según el modelo clásico, "revelan y juegan con la interpretación social y culturalmente establecida de la diferencia sexual, controlando las imágenes, el concepto de espectáculo y las formas de mirar" (Menéndez y Fernández, 2004: 41). Se trata de un sistema donde unos sujetos, los varones, observan mientras que los objetos, las mujeres, son observadas convirtiéndose así en "las otras" para el hombre. Su significado, el de los personajes femeninos, no se derivará de su acción en la película sino que se trata de una interpretación impuesta anteriormente y que tiene que ver con la dinámica erótica de mirar y ser mirada, un lenguaje construido en masculino en el que el placer de la mirada, o escopofilia, se codifica únicamente en términos patriarcales (41).

En el placer escopofílico (de mirar) el hombre es el elemento activo y la mujer el pasivo. Se da, por lo tanto, un reparto de roles: el hombre es el sujeto de la mirada, el "portador" del relato. La mujer es la imagen, el objeto mirado, es un episodio en la aventura del protagonismo masculino (Aguilar, 2001: 232).

Como consecuencia, la representación del cuerpo de mujeres y hombres en el cine es muy poco equilibrada, tanto en calidad como en cantidad. La exhibición del cuerpo de éstas últimas se realiza pensando en "el placer escópico masculino heterosexual" (236). Por esa razón, la mayoría de imágenes están sexualizadas, cosificadas, descontextualizadas y fragmentadas; muchas veces no existe la mínima justificación narrativa o dramática. Por el contrario, los planos de detalle masculinos suelen tener relación directa con el relato, respondiendo a necesidades expresivas. Pilar Aguilar propone la comparación entre algunos productos famosos y recientes: cómo aparece y con qué finalidad la carne femenina en *Pretty Woman* (Marshall, 1991) y cómo lo hace la masculina en *Full Monty* (Cattaneo, 1997).

El tercer desequilibrio, el protagonismo, pone de relieve la perfecta sincronía de todos los elementos que componen la maquinaria socializadora. El "mundo natural de la ideología dominante" al que se refería Barthes (en Aguilar, 2001: 237), revela que la mayoría de las personas no cuestiona el protagonismo masculino en todos los aspectos de la vida, considerándolo normal. Así, tampoco parece escandalizar a nadie la preponderancia de varones en el protagonismo de la ficción audiovisual. Para la autora, las consecuencias son múltiples, destacando entre ellas la presentación del mundo masculino como rico y variado; la diferencia de seducción que los personajes masculinos ejercen sobre la audiencia (él hace, ella es –belleza y cuerpo–) y, por último, las identificaciones que se producen en las y los espectadores: "El protagonismo conlleva de manera inherente la identificación del espectador" (240).

3. LAS ROAD MOVIES Y LAS MUJERES QUE ESCAPAN.

3.1. La mística de la feminidad y el sueño americano.

Con la ya mítica *Thelma y Louise* aparecen nuevas protagonistas en las películas de carretera, tal y como ya lo habían hecho en otros géneros cinematográficos. La obra dirigida por Ridley Scott en 1991 responde a las características principales ya señaladas en el género: una huida, un coche, la carretera y el paisaje, un arma de fuego y dos protagonistas que intentan encontrar un resquicio de libertad en unas vidas constreñidas por el mandato de género. En la construcción plástica del filme tienen especial relevancia las señas de identidad de las películas del oeste: el protagonismo de la naturaleza, especialmente las enormes explanadas y el sofocante calor del desierto norteamericano, los moteles baratos y las viejas gasolineras, el polvo y la arena o el hermoso automóvil descapotable. Los códigos técnicos también responden a los habituales en estos filmes, destacando la elección de tomas muy amplias y el cambio constante de ambiente como forma de narración.

Pero además, en las *road movies* protagonizadas por mujeres van a aparecer dos elementos inexistentes hasta entonces: la presencia, latente o evidente, de la violencia de género y la exposición del matrimonio como espacio de dominación. Justamente serán estas dos circunstancias las que construyan el hilo conductor de la escapada de las protagonistas, convirtiendo al filme en una película de crítica social: Louise es una mujer que fue violada en el pasado y Thelma, que escapa de un matrimonio en el que existe violencia, será víctima de un intento de violación en el camino. Con este episodio, además, el viaje se convierte en una huida sin retorno, pues la defensa de la honestidad de Thelma trueca en asesinas y luego en fugitivas a las dos viajeras. Es precisamente este incidente, el intento de violación, lo que convierte una simple excursión en una escapada y a las protagonistas en mujeres perseguidas por la policía. Y es también lo que provoca la preocupación de la crítica feminista: no existe emancipación en un viaje cuyo único final posible es la muerte. Aquí, como en la mayoría de filmes cuyos personajes principales son mujeres, se activa el mecanismo de compensación: la adquisición de libertad tiene límites. O el personaje vuelve a su lugar (por ejemplo el matrimonio) o únicamente le espera la muerte, ya sea real o simbólica (locura, internamiento, soledad, etc.)

La película de Scott se va a convertir en la pionera de una nueva serie de películas que, protagonizadas por mujeres, intentan mostrar la búsqueda de libertad a través de un recorrido por carretera. Entre ellas, merecen atención tres obras: *Crazy in Alabama* (*Locos en Alabama*), dirigida por Antonio Banderas en 1999; *Love Field* (comercializada en España con el título *Por encima de todo*) de Jonathan Kaplan (1992) y *Nurse Betty* (*Persiguiendo a Betty*), dirigida por Neil LaBute en el año 2000.

Los tres relatos tienen gran interés para el análisis feminista porque se originan en una feroz crítica: el rechazo al denominado *sueño americano* que encubre, en realidad, una pesadilla. Estas películas demuestran que las mujeres no siempre se conforman con la *mística de la feminidad* que tan bien ha explicado Betty Friedan (1974). En esta obra, la autora analizaba un nuevo modelo de *ser mujer*, el que aparece en Estados Unidos en los años sesenta, tras la última guerra, y que pretende volver a encerrar a las mujeres en el entorno doméstico, con el objetivo político de, por una parte, disminuir el desempleo masculino (las mujeres habían ocupado puestos de trabajo

vacantes durante el conflicto bélico) y, por otra, mantener el orden social patriarcal. El modelo tornará en asfixiante para muchas ellas, que no entienden la insatisfacción de un proyecto vital que ellas mismas habían buscado y creían haber adoptado libremente. Es lo que Friedan denomina como el "problema que no tiene nombre" (35), la crisis de una glorificación de la función reproductora: "El problema que no tiene nombre –y que se reduce simplemente al hecho de no permitir que la mujer norteamericana desarrolle plenamente sus capacidades– está causando más víctimas en el campo de la salud mental y física que cualquier otra enfermedad conocida" (469). En definitiva, son mujeres educadas bajo el mandato de género que impone como prioridad el espacio doméstico y las funciones reproductivas pero que desean un proyecto vital adicional a la existencia de un marido, unas criaturas y un hogar, no siempre perfecto. Escapar del campo de concentración en que se ha convertido el matrimonio exigirá, no obstante, no sólo (de)construir las trampas patriarcales nunca discutidas sino también incorporar una actitud activa, la que permita abandonar la cárcel de los estereotipos de género. Como se verá, es justamente esta búsqueda de libertad la base argumental de las películas mencionadas, generalmente tras un episodio de extrema violencia como detonador.

Junto a la denuncia del opresor espacio de la feminidad convencional, con lo que conlleva de imposición masculina, aparece otro elemento subsidiario de aquel: la violencia de género. Las protagonistas de películas de carretera de los noventa escapan del entorno doméstico pero también de los malos tratos, de una relación jerárquica en la que el poder es únicamente masculino y además es ejercido desde la prepotencia y la violencia. Aunque los filmes no llegan a retratar los episodios violentos, ni éstos forman parte del nudo argumental propiamente dicho, la existencia de la violencia es algo latente a lo largo de los relatos y, en ocasiones, aparece para disculpar la trasgresión legal (por ejemplo, en el caso de asesinato, asumiendo la existencia de la legítima defensa como eximente). Este es, obviamente, un elemento nuevo que no había aparecido en las *road movies* protagonizadas por varones y que viene a sumarse al anterior como característica diferenciadora.

Estos textos cinematográficos comparten un elemento más: la crítica social en relación con la discriminación racial, que en dos de las películas configura una de las tramas narrativas, paralela al viaje por carretera de las protagonistas, y en la tercera se sugiere desde un discurso marginal. La existencia de discriminación en función del color de la piel actúa como un símbolo que pone ante la audiencia la otra discriminación, la de género, en ocasiones mediante la exposición de la doble discriminación que padecen las mujeres negras.

3.2. Una sombrerera como compañera de viaje.

La película basada en la novela de Mark Childress y ambientada en 1965, *Locos en Alabama*, presenta un personaje fascinante, Lucille, que escapa de un matrimonio típicamente opresor. La protagonista sufre malos tratos continuados, el esposo agresor impide el más mínimo movimiento de la mujer y los embarazos continuos son una de las fórmulas utilizadas para el sometimiento femenino. Cuando a Lucille se le presenta una oportunidad de cumplir su sueño de ser actriz, decidirá que ha terminado la dominación y que comienza su proyecto personal. Para ello, sin embargo, se ve obligada a asesinar a su esposo, única posibilidad de escapar de su control y la razón de que su viaje se convierta en una huida desesperada, perseguida por la policía. Paralelamente,

se produce un choque racial en el que participa el sobrino de Lucille, único confidente de la mujer que escapa. Aunque en términos de metraje, el peso narrativo es mayor en la trama que recoge los conflictos raciales que en la que muestra el viaje de Lucille, es éste el hilo argumental.

El filme responde a la mayoría de códigos del género: un viaje por carretera que ya desde los títulos de crédito recoge el nombre de la mítica *Ruta 66*, varios coches, todos ellos símbolos estéticos de la época; armas de fuego, espacios abiertos y una ruta que terminará en California, en el rodaje de la popular serie de televisión *Bewitched* (*Embrujada*, 1964). Pero Lucille es una madre responsable y, antes del viaje, solicitará de su madre que cuide de sus siete criaturas. No oculta el asesinato, pero tampoco se siente culpable de haberlo hecho. Por eso, no hay arrepentimiento. El asesinato aparece en todo momento desdramatizado, como algo "natural" que tenía que ocurrir. Así, las razones son sencillas de entender y únicamente comprensibles en el marco de la violencia de género.

"Bésame el culo Lucille. No irás a ninguna parte." Dijo que no podía ir y que jamás me iba a dar el divorcio. Dijo que vendría a buscarme y que me haría entrar en razón a golpes. He esperado toda mi vida esta oportunidad y ahora la aprovecharé. Dijo que no cuando debería haber dicho que sí. Mamá, le he matado. Le he cortado la cabeza.[5]

No es irrelevante cómo comete el asesinato Lucille: primero le envenena con matarratas, luego le descuartiza con un cuchillo eléctrico de cocina (regalo de las últimas fiestas navideñas) y, por último, introduce la cabeza en una fiambrera-congeladora portátil de plástico. Todos estos elementos domésticos sirven para enmarcar el entorno en el que se ha producido el asesinato. Mientras el hermano de Lucille intenta encontrarla a bordo de un coche fúnebre (es el propietario de la funeraria local), otro símbolo de la narración, la cabeza del muerto es la compañía de la viajera, que decide comprar un sombrero de alta costura con el único objetivo de adquirir una bella sombrerera de charol negro en la que transportar ese fragmento de marido con quien mantiene conversaciones a lo largo de todo el viaje. Cuando algún ocasional compañero de ruta le propone deshacerse de su carga, sencillamente responde "cuesta soltarlo después de 13 años de matrimonio". En realidad, lo que desea Lucille es que su marido y opresor asista a su triunfo, que sea el primer espectador de cómo ella es capaz de alcanzar su sueño y por ende, la libertad: "Lo he logrado, estoy aquí. Y me adoran. He hecho muy bien."

Respecto al asesinato, intenta explicarlo a un hombre negro con el que comparte celda, una vez detenida, personaje que une ambas tramas narrativas. En la conversación se ponen de manifiesto las similitudes entre las discriminaciones de género y las de etnia así como la existencia de una violencia previa y continuada que justifica el acto extremo de Lucille. En su argumentación es evidente que la reclusión doméstica, el matrimonio desigual y la dominación masculina han actuado como potentes sedantes de la voluntad femenina:

"¿Usted siempre ha sido bueno con su mujer, verdad? Entonces es imposible que lo comprenda.

Yo sé lo que es sentirse dominado y oprimido. Créame que lo sé.

[...]

Hay muchos modos de matar a una persona. Chester me estuvo matando

durante 13 años. Lo hice en defensa propia".

Durante el juicio, una frase de la acusada resume toda la construcción psicológica del personaje protagonista: "Era como si no hubiera ocurrido, sino fuera que yo era feliz y que era libre." La culpa no existe en el filme ni en el personaje. El esposo asesinado era un "hombre malo" y la muerte era la única salida para ella. A Lucille se le permite, a diferencia de Thelma y de Louise, disponer de un futuro libre y sin violencia.

3.3. En busca de la primera dama.

Lurene, la mujer que escapa en *Por encima de todo*, no necesita matar a su esposo para huir, pero sí abandonarle ya que su escapada será en contra de su voluntad. La acción se sitúa en 1963, en el mismo momento en que es asesinado el presidente Kennedy. La protagonista vive en Dallas y asiste a los actos públicos en los que participa el presidente y su esposa Jackie, auténtica heroína para ella. Lurene se viste como la esposa del presidente, recorta todas las fotografías que salen en la prensa y se comporta como una auténtica patriota, alzando la bandera norteamericana en su fachada cada mañana. La protagonista mitifica su relación con Jackie hasta el punto de que cree que la ha ayudado a superar la pérdida de su bebé (la ausencia de criaturas es la gran frustración del personaje). Así, cuando sucede el magnicidio, decide ir a los funerales para apoyar a la primera dama, "por si Jackie me necesita". Y comienza la escapada de un marido que se lo prohíbe y que sospecha de sus intenciones cuando encuentra un mapa de carreteras (de la *Ruta 66*) sobre la mesa. El viaje de Lurene también respeta las convenciones cinematográficas de las *road movies*: coches y carreteras solitarias, moteles y rótulos de neón, armas de fuego, persecución policial, etc.

Como no le permite utilizar el coche (su matrimonio es, en realidad, un rosario de prohibiciones) el viaje comenzará en autobús, lo que facilita a Lurene conocer a un hombre negro y su pequeña hija, quienes forman parte de la otra trama narrativa, la que aborda el conflicto racial. En este caso, también el protagonista masculino sabe lo que es la discriminación, como sucedía con el compañero de celda de Lucille. Lurene se verá en medio de una situación conflictiva que no había planeado mientras los actos públicos que tienen que ver con el funeral del presidente, transmitidos a través de la televisión, actúan como hilo conductor de la historia. Su relación con la pareja de padre e hija, que incluye el robo de un automóvil con el que escapar, tornará la huida en persecución policial, incorporando así la mayoría de tópicos del género, especialmente el retrato de esa "otra América" que Lurene no conocía y que le permite cuestionarse las certezas que hasta entonces habían formado parte de su vida: "no entiendo la vida cotidiana" le dice a una mujer que le ofrece refugio.[6]

Un conflicto con su pareja de viaje le pone ante los ojos la realidad que no quiere asumir, ese mundo irreal que ha construido para escapar de la opresión doméstica. Además, le hace plantearse los problemas que comparten quienes viven en la discriminación. Así se lo intenta explicar a él.

No salgas de tu pequeño mundo imaginario donde importas un huevo a la primera dama.

Creía que nos entendíamos, ambos estamos huyendo y los dos estamos buscando algo más.

El varón protagonista, aunque negro, no es consciente sin embargo del mandato de género y la opresión que conlleva, él no conoce la *mística de la feminidad*, así que

le responde "no somos iguales." Sin embargo, sí lo son. Ella y él son dos personas que sufren la discriminación, aunque por diferente motivo. La hija de él, por su parte, es distinta, padece dicha situación doblemente: porque es negra y porque es mujer.

El matrimonio aparece en todo momento como el elemento represor, el espacio de opresión en el que el marido puede ejercer su ley. La protagonista se enfrentará con el esposo en el camino, a quien acusa: "¿Qué diferencia hay entre vivir en la cárcel y vivir contigo?" La escapada de Lurene permitirá a ésta adquirir la libertad, aunque sea bajo un modelo que ella misma rechaza "no me gusta nada esa palabra, divorciada." También ella ha tenido una oportunidad de elegir un proyecto vital propio tras una cárcel doméstica que la asfixiaba.

3.4. Los sueños televisivos.

La sociedad de la información estaba presente en el argumento de *Locos en Alabama*, cuya protagonista quiere participar en la serie *Embrujada* y también en *Por encima de todo*, filme en el que el hilo narrativo va hilvanándose a través de las imágenes televisivas que van dando cuenta de la actualidad de los funerales del presidente asesinado. Este elemento llega a su máxima expresión en la cinta *Nurse Betty* (*Persiguiendo a Betty*), cuya protagonista está enamorada del doctor televisivo de una serie que parodia una famosa telenovela norteamericana. En su ensoñación, cree que el actor le habla desde la televisión y después de una agitada noche en la que su esposo es asesinado en un turbio asunto de drogas, ella decide escapar en coche. Con la huida pone en marcha una persecución ya que, sin saberlo, lleva en el maletero las drogas que han provocado la muerte del esposo, por lo que la persiguen los matones. A través del viaje de Betty, la película permite poner ante la audiencia la insatisfacción de los menos afortunados de la sociedad americana: camareras y gente corriente, muy diferentes de los personajes televisivos que la fascinan. También aparece el problema racial que abordan los otros dos filmes, aunque de forma menos intensa, a través de los matones, de raza negra. En el fondo del argumento subyace una crítica a las telenovelas como mecanismo de evasión de las personas insatisfechas con su vida real entre las que destacan especialmente las mujeres prisioneras del entorno doméstico.

Betty es un ama de casa que ha dejado de estudiar porque así lo quiso su entonces novio, ahora su esposo. Soporta una relación de pareja humillante y poco afectiva, caracterizada por la infidelidad del marido y por la aparente personalidad anodina de ella. Ella, educada en la ideología romántica que acompaña la *mística de la feminidad* sueña con encontrar el príncipe azul y cuando su marido es asesinado, incapaz de asumir la realidad, cae en un estado traumático que la impulsa a perseguir al galán televisivo. "Sé que hay alguien especial para mi ahí afuera" dice el doctor Ravell en la serie.[7] Betty cree que se dirige a ella, se sube al coche y parte en su busca, comenzando un viaje por carretera con la mayoría de elementos de las *road movies*. Le deja una nota de despedida al esposo (aunque acaba de ver como era asesinado) en la que dice: "nunca me he dado una oportunidad", resumiendo en una sola línea la insatisfacción de su vida conyugal. Todo el argumento se irá imbricando en torno a la repetición de frases emitidas por el personaje de televisión, que van armando la irrealidad en la que vive Betty. Aunque el personaje femenino no parece querer enterarse de que ha quedado viuda, para la audiencia es evidente que se trata de una liberación.

4. CONCLUSIÓN.

Las *road movies* protagonizadas por mujeres incorporan la mayoría de códigos, recursos, fuentes y características de sus predecesoras. Son metáforas de la ruptura de cadenas opresoras y de la búsqueda de la libertad pero son además alegatos sociales en contra de discriminaciones raciales que, paralelamente, logran cuestionar la siempre normalizada discriminación de género. Son también símbolos de un *sueño americano* irreal pero todavía presente en según qué discursos y son, en suma, críticas sociales a las convenciones y tradiciones patriarcales. La mayoría de símbolos de las películas de carretera están presentes en estos filmes: los automóviles de época y las carreteras, las rutas míticas, como la *66*, los dos personajes que comparten el viaje (en el caso de Lucille, sólo un pedazo, pero con el que establece una relación dialógica); los moteles baratos, los bares de paso y las gasolineras destartaladas; la violencia y las armas; la persecución policial... y también retratan una sociedad americana influida por la televisión, en la que las mujeres buscan la fama o el príncipe azul en los relatos televisivos.

Pero sobre todo, las cintas mencionadas en este artículo hablan de nuevas protagonistas, en lo que constituye una alternativa a la hegemonía masculina. En los viajes que emprenden estas mujeres aparece entonces un elemento diferenciador que tiene que ver con el *sueño americano* y con la *mística de la feminidad*: Thelma está harta de una vida mediocre y violenta; Lucille quiere ser actriz y alcanzar así su sueño; Lurene desea elegir su propio proyecto vital y Betty anhela una aventura que le permita abrazar sus sueños románticos alimentados por la televisión. Las cuatro configuran el arquetipo del *sueño americano*, esas mujeres hermosas (casi todas rubias) que se casaron con su novio del instituto, al que todo el mundo consideraba como el hombre perfecto; que construyeron un hogar en teoría idílico y que, insatisfechas, viven ese *problema que no tiene nombre* mientras pulen los suelos de un hogar envidiable. Además, todas ellas comparten una vida violenta con sus parejas, en mayor o menor grado, que actúa como detonador de una huida que se convierte en la búsqueda de un sueño de emancipación. Algunas lo consiguen, como Lucille, Lurene o Betty. Otras no, como Thelma. Estas hijas de la *mística de la feminidad* encarnan nuevos personajes que, a través de las *road movies*, permiten hablar de emancipación y proyectos vitales autónomos, lo que dota a las películas de un espíritu feminista poco habitual en el cine comercial, elemento reforzado por la aparición de personajes femeninos, como las camareras, que permiten asegurar la existencia de la solidaridad femenina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, P., "Mujeres de cine: retratos mágicos pero distorsionados", en Muñoz, B. (coord..), *Medios de comunicación, mujeres y cambio cultural*. Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 2001, pp. 221-244.

BATTHYANY, K., "El análisis de las relaciones sociales de género en los proyectos de investigación. Apuntes teóricos y prácticos." Internet. 15 julio 2003. <http://www.idrc.ca/lacro/docs/conferencias/batthyany1.html>.

CARBAYO, M., "Modernas y posmodernas: de Juanita Reina a Martirio en la búsqueda de prototipos femeninos para el siglo XX", en: Quiles, A. y T. Sauret (coords.), *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 151-173.

CHARAUDEAU, P., *El discurso de la información. La construcción del espejo social*. Barcelona, Gedisa, 2003.
DE MIGUEL, C. *et al*., *La identidad de género en la imagen fílmica*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004.
FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*. Madrid, Júcar, 1974.
JAVALOYES, C., "Semiótica del cine. Un recorrido por los principales ideólogos del cine". *Realidad literal.* Internet. 30 enero 2003. <http://www.iespana.es/realidadliteral/pagina-3.htm>.
MENÉNDEZ, M.ª I. y M. Fernández., *Género en primer plano. Guía didáctica para el análisis no sexista de productos cinematográficos*. Oviedo, Coleutivu Milenta Muyeres, 2004.
VVAA., "Crónicas de viajes: 50 años de road movies." *Revista* (1 marzo 2005). Internet. 31 marzo 2005. <http://www.psa-peugeot-citroen.com/es/revista.html>.
VVAA., "Las minorías sociales son las nuevas protagonistas de las películas de carretera estadounidenses." *Universidad Pública de Navarra* (24 febrero 2005). Internet. 2 abril 2005. <http://www.unavarra.es/info/not963.htm>.
ZALLO, R., *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*. Guipúzcoa, Tercera prensa, 1992.

Notas

[1] No obstante, hay que señalar que si bien es la opinión general, existen estudios con otras propuestas. Por ejemplo, la tesis doctoral de Carmen Indurain (*A Culture on the Move: Contemporary Representations of the U.S.A. in Road Movies of the 1990s*) no considera que el género haya nacido con esta película, según explica en una entrevista publicada en la página web de la Universidad de Navarra el 24 de febrero de 2005 (Unavarra, 2005).

[2] La clasificación y definición de *road movie* es difícil y arriesgada. Tras el automóvil, es la moto el medio de locomoción más utilizado en estos filmes, denominados desde algunos textos como *películas de biker*. Existen, no obstante, otras posibilidades que se podrían clasificar como *road movies*: en caravana, en autobús, en ciclomotor, en auto-stop... Y algunas opciones mucho más originales: en tractor, en silla de ruedas, incluso en barco. En todas ellas, es el desplazamiento el hilo argumental por lo que también se podrían considerar como películas de carretera aquellas en las que los protagonistas van a pie. En general, es el coche la forma más convencional de filmar una *road movie*.

[3] Utilizo la denominación *segunda ola* en su acepción generalizada pues algunas teóricas españolas argumentan que se trataría de la tercera, al considerar que el feminismo había aparecido con las autoras de la Ilustración y no con el Sufragismo.

[4] Publicado en castellano por la Fundación Instituto Shakespeare, bajo el título *Placer visual y cine narrativo*.

[5] Todas las citas que reproduzco son transcripciones de la versión doméstica comercializada en España y doblada al castellano (Columbia Tristar Home Video y CIA; Madrid, 2000).

[6] Todas las citas que reproduzco son transcripciones de la versión doméstica comercializada en España y doblada al castellano (Twentieth Century Fox Home Entertainment España; Madrid, 2004).

[7] Todas las citas que reproduzco son transcripciones de la versión doméstica comercializada en España y doblada al castellano (Tripictures; Madrid, 2001).

TRASGRESIÓN/ TRASCENDENCIA DEL CIBERESPACIO: LA EVA DIGITAL

Dra. Alejandra Moreno Álvarez,
Universitat de les Illes Balears

Actualmente la sociedad occidental está enmarcada por mediaciones tecnológicas que configuran un campo relativamente virgen, de ahí que las mujeres deban conquistarlo para mostrar la ciencia ficción que hasta ahora ha sido configurada como real por el sistema y construir una Eva digital que nada tenga que ver con la creación simbólica patriarcal.

Donna Haraway, en su manifiesto de las Cyborgs, definido como una de las acciones feministas más influyentes, debido a la alternativa que ofrece de la subjetividad, destaca la construcción y manipulación por parte del presente sistema social de los cuerpos denominados pasivos. Haraway presenta una cartografía de las relaciones sociales y cognitivas actuales y evalúa el proceso social que forman estos enlaces. Asimismo describe la figura de la Cyborg como una amalgama de ficción política y mitología, así como de experiencias vividas. La Cyborg es una construcción postmetafísica, al mismo tiempo que constituye un nuevo sujeto que ha de ser debatido por una teoría interdisciplinaria que ha de buscar conexiones y articulaciones en perspectivas que no establezcan binomios.

Donna Haraway asegura que el cuerpo es construido y afirma que la verdad se hace y no se busca de teorizar sobre las Cyborgs, que define como organismos cibernéticos y sistemas que abarcan componentes orgánicos y tecnológicos (1991: 1). Esta teórica utiliza la naturaleza y la experiencia para revelar nuevas visiones del sistema y proveer la posibilidad de políticas de esperanza. Según Haraway, las corrientes feministas modernas han heredado la historia de las mujeres a través de una voz patriarcal; la biología también ha sido concebida y autorizada por una línea falócrata. Haraway tiene presente las teorías de Aristóteles, Galileo, Newton y Darwin para afianzar que la palabra era del hombre y el cuerpo a modificar era el femenino. Para Haraway como para Grosz, Butler o Braidotti, entre otras feministas, el lenguaje no era inocente ni siquiera desde sus comienzos. Se dice que el lenguaje es la herramienta de la construcción humana "that which cuts us off from the garden of mute and dumb animals and leads us to name things, to force meanings, to create oppositions, and so craft human culture" (Haraway 1991: 81). El feminismo es el que ha de crear un proyecto de deconstrucción de la vida pública y de sus respectivos significados. Haraway define el feminismo como la búsqueda de nuevas historias y, por consiguiente, de un lenguaje que nombre una nueva visión de posibilidades hasta ahora delimitadas por el sistema falócrata.

La ciencia contemporánea está llena de Cyborgs, criaturas que simultáneamente son máquinas y animales, que crean un logos ambiguo; de ahí que el ciberespacio sea un nuevo ámbito que ha de ser conquistado por el feminismo para que la Cyborg no sea

un elemento falócrata que limite a las mujeres. De hecho, Haraway define a las mujeres del siglo XX como quimeras e híbridos teorizados y fabricados en forma de máquinas y organismos; es decir, las mujeres ya son Cyborgs antes del surgimiento del ciberespacio. Las Cyborgs son para Haraway la antología de las mujeres y las que proporcionarán su política. La Eva digital es una condensación de la imagen de la imaginación y de la realidad material, y la unión de estos dos conceptos estructurará la posibilidad de una transformación histórica, de ahí que Haraway afirme que "[t]he Cyborg is a creature in a post-gender world" (1991: 150).

Haraway señala que la afirmación que establece que la figura de la Cyborg no tiene una historia de origen en un sentido occidental es una ironía, en cuanto que la Cyborg no deja de ser una materia apocalíptica que enfatiza la escala de dominio occidental en la construcción de la individualización abstracta. Es decir, la identidad humana ha sido construida y por ello en un origen todas las personas eran Cyborgs a quienes paulatinamente el sistema ha codificado. La Cyborg no está sometida a una unidad original de identificaciones con la naturaleza, en un sentido occidental, por lo que su autenticidad queda constatada.

Haraway subraya que son necesarios tres puntos cruciales para hacer de las Cyborgs una política científica que escape del dominio del sistema. El primero establece que la relación entre seres humanos y animales ha de ser estudiada con el objetivo de establecer una unión. El segundo es el estudio de organismos humanos y de animales junto con el de las máquinas, y el tercero establece que la diferencia entre lo físico y lo no físico ha de ser imprecisa (1991: 153). Siguiendo estos tres conceptos, Haraway pretende definir a la Cyborg como un elemento trasgresor que carezca de barreras, fusiones y posibilidades peligrosas que estudios progresivos puedan interpretar como objetos de necesidad de estudio político. Uno de los argumentos de Haraway es que la mayoría de los socialistas americanos y feministas tienen en cuenta dualismos dependientes entre mente y cuerpo, animales y máquinas, e idealismos y materialismos en las prácticas sociales, formulaciones simbólicas y artefactos físicos que asocian la tecnología con la cultura científica. Para Sofia Zoe:

> [A] Cyborg world is about the final imposition of a grid of control on the planet, about the final abstraction embodied in a star wars apocalypse waged in the name of defence, about the final appropriation of women's bodies in a masculinity orgy of war. (en Haraway1991: 154)

Según Haraway, el conocimiento de género, raza y clase social son categorías impuestas por un sistema falócrata que se basa en experiencias contradictorias, como son el patriarcado, el colonialismo y el capitalismo. Para eliminar estos conceptos creados se ha de formular una teoría experimental apocalíptica que refleje la identidad de las mujeres y que revolucione todas las teorías establecidas hasta ahora. Se ha de establecer una totalización en torno a un feminismo radical que proclame la unión entre mujeres para reforzar el testimonio de sus experiencias y convertirlas así en "no-seres" que difieran de seres creados por el sistema. De esta manera, la política de las Cyborgs será la lucha por un lenguaje propio y contraria a una comunicación perfecta. Haraway aboga por un lenguaje que no pretenda traducir a la perfección los significados de las palabras y reitera así que el entendimiento por parte de ambos sujetos no es lo que se anhela conseguir, sino un lenguaje que permita a las mujeres cubrir sus necesidades de

expresión, algo que el sistema imperante le ha privado. De ahí que la política de las Cyborgs insista en la proliferación del ruido y de la polución, para poder regocijarse en las fusiones ilegítimas de máquinas y animales.

Faith Wilding interpreta el término cyberfeminismo como la unión entre el término Cyber y el feminismo, y considera que esta combinación es una formación crucial en la historia de las corrientes feministas y de la "e-media", ya que cada parte del término modifica el significado del otro (en Everett 2004: 1278). De este modo, y siguiendo a Anna Everett, a Braidotti y a Plant, entre otras, Wilding afirma que el cyberfeminismo es la práctica de la nueva corriente feminista que se atreve a explorar los territorios complejos de la tecnología y a establecer nuevos roles para las mujeres.

Braidotti, una de las teóricas claves del ciberfeminismo, defiende que éste es la unión entre las viejas y nuevas corrientes feministas y que con su fusión establecerán una nueva praxis:

Cyberfeminism needs to cultivate a culture of joy and affirmation. Feminist women have a long history of dancing through a variety of potentially lethal minefields in their pursuit of socio-symbolic justice. Nowadays, women have to undertake the dance through cyberspace, if only to make sure that the joy-sticks of the cyberspace cowboys will not reproduce univocal phallicity under the mask of multiplicity. (en Everett 2004: 1281)

Para Braidotti, la postmodernidad significa una situación histórica específica de las sociedades postindustriales después del declive de las esperanzas modernistas. La tecnología ha evolucionado desde el panóptico de Foucault, analizado en términos de vigilancia y control, hacia un aparato más complejo que Haraway denomina el dominio de la informática (en Braidotti: 2). La teoría feminista postmoderna enfatiza la necesidad de crear nuevas figuraciones o, siguiendo a Haraway, fabulaciones, que expresen formas alternativas de subjetividad femenina desarrolladas dentro de un marco feminista, así como la lucha por crear un lenguaje que asegure la representación de las mujeres. Braidotti insiste en el uso de las repeticiones y estrategias miméticas, defendidas ya por Irigaray, quien afirmaba que esta práctica otorgaría poder de identidad, identificación y subjetividad a las mujeres. De esta forma se crearán espacios que aseguren la actividad de los sujetos pasivos dentro de este nuevo sistema postmoderno ya que, como dice Braidotti, "parody can be politically empowering on the condition of being sustained by a critical consciousness that aims at the subversión of dominant codes" (5). Para la autora un modelo irónico está orquestado por provocaciones y dictaminará un tipo de violencia simbólica liderado por las llamadas "Riot Girls".

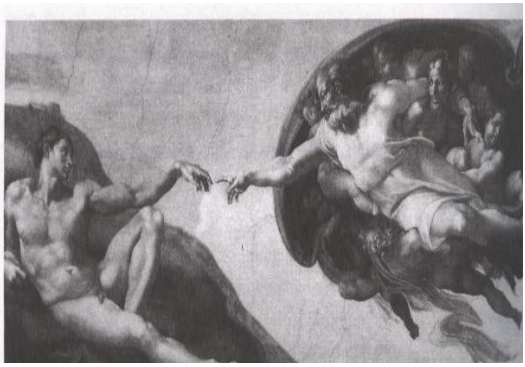
Braidotti reitera, al igual que Haraway y Cixous, la importancia del lenguaje y la necesidad de eliminar al "angel in the house", como ya había postulado Virginia Woolf. El segundo sexo defendido por Simone de Beauvoir ha de ser despedido y, si bien necesita ser estudiado para determinar el punto de partida, se ha de avanzar para instaurar una nueva subjetividad femenina postmoderna que se distancie de la hasta ahora creada por el sistema. Braidotti subraya que las feministas han de negociar con la historicidad de los nuevos tiempos para crear formas alternativas de subjetividad femenina (13), y el lenguaje es uno de los recursos básicos con el que se cuenta para lograr estos propósitos.

Haraway defiende la creación de una heteroglosa de poder que haga de las

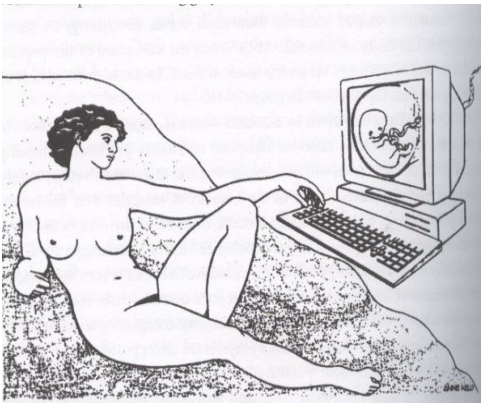
feministas sujetos que hablen un lenguaje que palie el miedo a reclamar sus derechos. Según Haraway, hay que destruir y crear máquinas, identidades, categorías y relaciones que corroboren la afirmación de que es mejor ser una Cyborg que una diosa o, como en su día dijo Dolly Parton, "[i]t's a good thing I was born a woman, or I'd have been a drag queen" (en Braidotti 1996: 3). Para Haraway una Cyborg puede llegar a ser real pues eliminaría el cuerpo ficticio que el sistema ha creado y con él el deseo de ser una diosa que forme parte del sistema como sujeto pasivo. Parton desconoce las Cyborgs pero sabe que el ser mujer o una *drag queen* le proveerá de maleabilidad para poder ejercer un cambio dentro del sistema.

Las académicas y activistas feministas han intentado definir el término "objetividad" en contraposición al de "subjetividad", para llegar a la conclusión de que los sujetos activos crean un sujeto pasivo carente de cuerpo real ya que el cuerpo virtual que el sistema falócrata crea es de por sí ficticio. Para Haraway, la ciencia natural, social y humanista es reductora, al delimitar el cuerpo natural de las mujeres a través del lenguaje; no en vano el lenguaje científico es patriarcal, de ahí la necesidad de crear un lenguaje técnico que impida a la ciencia tecnológica limitar el cuerpo cibernético femenino. Haraway anima a las feministas a escribir un cuerpo que metafóricamente represente la visión real del cuerpo femenino, siendo ésta la forma de reclamar el poder que las ciencias modernas y tecnológicas han transformado en objetividad. Para la autora la cultura occidental está en un periodo de profunda transformación y si todas las culturas depende de categorías es hora de proponer y construir híbridos que rompan con la dicotomía creada por el sistema, donde la mujer es siempre definida en relación al otro y por tanto convertida en sujeto pasivo (en Myerson 2000: 64).

Haraway afirma que los mensajes trasmitidos a través de un lenguaje patriarcal no han de ser interpretados como verdades, de ahí que transforme la información dada hasta ahora para manipularla, de la misma forma que hace el sistema falócrata, pero esta vez en beneficio de las mujeres y con el objetivo de deconstruir el orden simbólico. Haraway utiliza para dicho propósito el dibujo de Anne Kelly, publicado en 1992 por una revista feminista noruega (Nytt Om Kvinneforskning, nº 3, 1992). La ilustración muestra la deconstrucción visual de *La Creación de Adán* (1510) de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, que Haraway titula *El Espéculo Virtual*:



(*La creación de Adán*, de Miguel Ángel 1510)



(*El Espéculo Virtual* de Anne Kelly, en Haraway 1997: 176)

Así como en la primera imagen Adán dirige su mano hacia su creador, en la segunda imagen, Anne Kelly sustituye la figura de Adán por la de una mujer que extiende su mano hacia el teclado de una computadora que muestra la imagen de un feto dentro del líquido amniótico. Haraway argumenta que la imagen de Kelly es una caricatura del sistema creado hasta ahora. Si bien el orden simbólico occidental ha construido la figura de Dios como el creador de todas las cosas, Anne Kelly pone en su lugar las nuevas tecnologías con el objetivo de desenmascarar el carácter ficticio de lo que ha sido construido, a la par que presenta a la tecnología como nuevo medio de creación. El ordenador ocupa el lugar de Dios y Kelly ejemplifica cómo ambos/as han sido creados/as por un sistema. La diferencia es que en el mundo ficticio simbólico imperante, Dios y el hombre son los representantes de los sujetos activos, mientras que en la ficción tecnológica, el ordenador y la mujer son los agentes. Otra diferencia a destacar es que el hombre parece acatar las normas impuestas por un Dios creado por el sistema, mientras que en el dibujo de Kelly, la mujer es la que maneja el orden simbólico tecnológico; por tanto la mujer es la agente que en verdad controla al sistema y a su cuerpo. Al mismo tiempo, el que la mujer sea la que maneje el teclado implica que ella es el sujeto activo, que en el caso de la cirugía estética, decide deconstuir su cuerpo físico e identidad y pasa de ser un sujeto pasivo a ser un sujeto activo.

Kelly sitúa en el lugar de las mujeres que se veneraban ante los espejos, como en el caso de *La Venus del Espejo* de Velázquez, a una mujer activa que maneja un teclado, imagen que poco tiene que ver con la de las mujeres representadas hasta ahora por la pintura occidental patriarcal. La Eva de Kelly se aleja de la realidad construida por el sistema y se corresponde con una realidad virtual dada por la postmodernidad. La pantalla de la computadora no es un espejo, ni el feto es su copia o imagen duplicada. El feto que aparece en la pantalla es la creación de la mujer que es autora y creadora y que busca la tecla de control para llevar a cabo dicha creación.

Se ha pretendido demostrar que las teorías de Haraway suscitan un avance para las mujeres. La misma autora analiza en *Primate Visions* (1989) cómo la primatología está estructurada por un discurso sexual occidental que presenta contradicciones, límites y posibilidades de intervención y deconstrucción. Por tanto, si la volatilidad del discurso

patriarcal ofrece la posibilidad de estudiar los discursos desde una postura feminista como reacción a las estructuras históricas, culturales y sociales (Haraway 1989: 289), la posibilidad de crear de un nuevo espacio es también factible. Dicho ámbito provoca mayores esperanzas para que la mujer se sitúe como sujeto activo en un nuevo espacio aún por construir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAIDOTTI, R.,*"Cyberfeminism with a Difference"*. Braidotti, R. Internet.21-11-04. http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm

EVERETT, A. "On Cyberfeminism and Cyberwomanism: High-Tech Mediations of Feminism's Discontents", Signs, vol. 30, no.1 (2004), pp. 1278-1286.

HARAWAY, D., *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science,* New York, Routledge, 1989.

HARAWAY, D., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature,* New York, Routledge, 1991.

HARAWAY, D., *Modest_Witness @ Second_Millenium Feminism and Technoscience*, London, Routledge, 1997.

MYERSON, G., *Postmodern Encounters: Donna Haraway and GM Foods,* U.K., Icon Books Ltd, 2000.

LA SINESTESIA COMO MECANISMO LIBERADOR DE LAS ESTRUCTURAS OPRESIVAS DE LA REALIDAD EN LA OBRA DE LAURA ESQUIVEL: COMO AGUA PARA CHOCOLATE.

Eulalia Muñoz Hermoso
Universidad de Sevilla

En la novela de Laura Esquivel, *Como agua para chocolate,* el primer punto de fricción, de rebelión, se opera ya en el lenguaje, que se resemantiza, se carga de matices simbólicos al fraguar una visión nueva del mundo, catártica y estética en que la sinestesia, motor creativo, elabora un abanico de posibilidades insólitas en que concurren todos los sentidos y todas las sensaciones invirtiendo el orden natural y lógico de su esencia; así los sentimientos huelen, se escuchan, se tiñen de color y saben a otra cosa transferidos a moldes concretos que nos presenta la realidad, o bien, los objetos se contagian de ese flujo vital y en un proceso mágico de animización, alteran sus características esenciales: de este modo, la mirada; la mirada de Pedro (prometido y amor ideal de Tita) se hace táctil, cuando Tita, la protagonista, nos dice que "la sintió ardiente, quemándole la piel" (Esquivel, 1999: 21), o bien, las palabras huelen absorbiendo toda la negatividad del ambiente y se tornan "malolientes…(y)…pestilentes" (Esquivel, 1999: 132) en una conjunción perfecta que la daña en una burda réplica continuista del papel represor de mamá Elena en su hija Rosaura para con su misma hija Esperanza; saldada así, en un intento de hacer prevalecer una tradición injusta e ignominiosa que relega a Tita, a la Mujer, a una condición de esclavitud moral, de subyugación, de esterilidad vital en relación con el mundo, haciéndola deudora de otro ser (su madre) y negándole la libertad de amar.

En cuanto al segundo proceso, por ejemplo, las rosas cambian de "rosas" a "rojas" intensificando su color en una sintonía simbiótica entre sujeto y objeto al dejarse impregnar de la pasión de Tita por Pedro, cuando éste le regala un ramo de rosas como reconocimiento a su esmero y labor creativa en la cocina y como excusa de confirmación de sus propios sentimientos, así nos dice Laura Esquivel: "Tita apretaba las rosas con tal fuerza contra su pecho que, cuando llegó a la cocina, las rosas, que en un principio eran de color rosado, ya se habían vuelto rojas por la sangre de las manos y el pecho de Tita" (Esquivel 1999: 46); o bien las gotas de sudor se tiñen de color rosado en la persona de su otra hermana, Gertrudis, por el mismo motivo, en que la pasión adquiere un valor categorial por sí mismo; tal es el punto, que incluso el accidente se separa de su sustancia: en el segundo capítulo "Pastel Chabela", la característica cromática de la sábana, la blancura, se independiza del objeto, ensanchándose por encima de sus propios límites físicos y acumulándose desbordante en un fenómeno de refracción capaz de causar "la ceguera" a su protagonista, capaz de saltar a otro soporte sustantivo y fundirse con él, como la noche, pantalla de proyección de miedos infinitos, así nos dice en la página treinta y cuatro de la misma obra: "Más tarde, cuando los acompañó a la

entrada del rancho, notó que hasta la noche se mostraba ante ella como nunca la había visto: reluciente de albor". Es más, en ese proceso se llega incluso a la desvinculación total con el objeto, a la propia consagración del accidente como entidad autónoma en que, por ejemplo, "lo blanco" es ya un concepto en sí mismo, un símbolo en que el miedo existencial de la protagonista aflora a raudales en un sinfín de matices, en que se teme la anulación total del yo; ese blanco que en un principio está asociado a unas sábanas, que no son unas sábanas cualquiera, sino unas sábanas marcadas ya con el señuelo de la traición, porque son las dispuestas para conformar el ajuar de su hermana Rosaura en su próxima boda ¡con su novio precisamente!; ese blanco que se traslada a la noche, al azúcar granulado, es ese miedo, insistimos, infinito, de Tita, que se escapa por todas partes con esa profunda sensación de dolor, con esa insatisfacción íntima de saber que le estará negado para siempre compartir la vida con ese ser, Pedro, que encarna el amor rotundo y absoluto, el amor apasionado e inconmensurable en todas sus facetas; ese blanco, que connota virginidad inmaculada, página vacía, soledad y sobre todo ausencia, en esa asunción nihilista a la fuerza, por el peso de otro ser que ejecuta su voluntad superponiéndose a la nuestra, que reclama nuestra parcela más íntima como sacrificio en aras de la "santificación" del más abominable egoísmo, tal es el caso de mamá Elena para con Tita en el hacer valer como derecho una tradición cercenante.

Pero la sinestesia, tiene un doble papel en la obra: por una parte y en un primer momento, es un medio de conexión neutro con la realidad, en que se establece una relación biunívoca entre sujeto y objeto, es un instrumento de introspección individual, enriquecedor, en que se perfilan los contornos de un mundo particular y en que se moldea una sensibilidad excepcional como la de Tita, llena de matices sensitivos. Así nos dice Laura Esquivel : "A Tita le gustaba hacer una gran inhalación y viajar junto con el humo y el olor tan peculiar que percibía hacia los recovecos de su memoria" (Esquivel, 1999: 14-15). La conexión entre sentido, en este caso "el olfato" y sentimiento es obvia. Pero es curioso, y en una segunda fase, a raíz del conato de diálogo entre mamá Elena y Tita motivado por la sospecha de que Pedro vendrá a pedirla en matrimonio (como después ocurrirá sin éxito), en que Tita no puede ser más que un interlocutor pasivo, mutilada en su ansia verbal de rebelarse, la sinestesia, se convierte a partir de este momento crucial, en una "válvula de escape", en una herramienta catalizadora e interactiva, que se coaliga con la protagonista para interferir en la realidad, ante la puesta en escena de una madre que despliega de una forma descarnada e implacable una costumbre inapelable; una determinación absurda e inquebrantable, que sella su destino como una condena: la prohibición de amar, de casarse con el ser elegido por el peso de una tradición: tener que hacerse cargo de su madre y cuidarla por ser la hija menor. Este mecanismo vehicula su angustia, su frustración, sus sentimientos múltiples influyendo en los otros. La sinestesia se configura, por tanto, como un instrumento liberador y de protesta contra la injusticia, que a través de una acción simbiótica, hará proyectar cada uno de sus sentimientos en los alimentos elaborados por ella misma que ofrecerá a los demás, viajando así su contenido afectivo más íntimo y encontrando en este código secreto hecho de matices gustativos un canal de expresión, una conexión con el mundo exterior: así por ejemplo, cuando los invitados en el banquete de la boda de Pedro y Rosaura prueban el "pastel chabela" sienten todos, una intensa nostalgia, fruto de la proyección de la tristeza de Tita en su preparación, de esta manera se nos refiere:

"Una inmensa nostalgia se adueñaba de todos los presentes en cuanto le daban el primer bocado al pastel. Inclusive Pedro, siempre tan propio, hacía un esfuerzo tremendo por contener las lágrimas. Y Mamá Elena, que ni cuando su esposo murió había derramado una infeliz lágrima, lloraba silenciosamente" (Esquivel, 1999: 39-40).

O por ejemplo, cuando prepara "codornices en pétalos de rosas", con las rosas que le había regalado Pedro, donde la pasión y la sensualidad se funden en un bocado exquisito, provocando distintas reacciones entre los presentes: en Tita y Pedro, una conexión esencial y amorosa sublimada a través de la experiencia gustativa; en Gertrudis, una reacción térmica de calor que reactiva su instinto sexual de una forma extrema, hasta tal punto que los objetos se contagian de esa sensación de calor (por ejemplo, el agua de la ducha se evapora). Sin embargo, en Rosaura, la sensación es negativa, se produce el efecto inverso. Se nos dice que "pretextando náuseas y mareos, no pudo comer más que tres bocados" (Esquivel, 1999: 49) y así en una especie de justicia universal equilibrante ejercida a través de la comida, Rosaura ve recriminada de una forma indirecta su complicidad por haberle arrebatado el novio a su hermana. En otra ocasión, con motivo del bautizo de su primer sobrino, el hijo de Rosaura y Pedro, se celebra otro gran banquete y en este caso, disipadas las dudas de la protagonista tras una mirada de Pedro que le hace recobrar la confianza en el amor que éste le profesa, la gran emoción se vierte en el "mole de guajolote con almendras y ajonjolí" y al comerlo todos los invitados entran en un estado de euforia y alegría extraordinario: "reían y alborotaban como nunca lo habían hecho y pasaría bastante tiempo antes de que lo volvieran a hacer" (Esquivel, 1999: 74).

De esta fusión sinestésica, es el sentido del gusto, el que tiene un valor privilegiado por encima de los demás, el que remite a un "reino prohibido y maravilloso, reino mágico y creador" (Gac Artigas, 1998: 2), en el que Tita se siente segura y recompensada en su labor de artífice de platos originales y exquisitos; espacio desde el que se rechaza de una manera indirecta la realidad amordazante y opresiva cuando la palabra está sepultada en la cárcel del silencio y ha omitido a la fuerza su carga de denuncia. Por ello el gesto simbólico del desagrado que Tita manifiesta por el huevo tibio "que Mamá Elena le obligaba a comer" (Esquivel, 1999: 31) está evidenciando claramente su repulsa ante una cosmovisión determinada de la vida, encorsetante y destructiva, y marcando nítidamente las diferencias con su antagonista: mamá Elena.

El poder mágico, sobrenatural, del sentido del gusto y de la comida está atestiguado en su doble aspecto positivo y negativo, redentor o condenatorio, aglutinante de "eros" y "tánatos" que el propio sujeto hace desequilibrar hacia una dirección u otra según su conexión emotiva con el mundo:

Así, las muertes más importantes, que se producen en la obra para la protagonista: la de Roberto, Mamá Elena y Rosaura están asociadas al sentido del gusto: Roberto, muere por "falta de alimento", en un plano simbólico, es decir, por estar alejado de su fuente vital, Tita; al estar carente de esa leche misteriosa con que ella lo amamantaba o de los alimentos que le preparaba con suma ternura como si fuese su madre.

Mamá Elena muere con la convicción de creer estar siendo envenenada por la comida preparada por Tita, y no es más que la proyección de su propia amargura y rigidez la que la mata, su propia desconfianza y culpa acusadora, la que la condena.

Rosaura, muere también por el mismo motivo, aquejada de un fuerte dolor de estómago, que la aísla y la debilita para siempre. El estómago es como el órgano de la conciencia, que se coaliga con Tita y a través de esta fusión sinestésica del gusto se restablece una justicia equilibrante, rota al forzar el orden natural de los elementos.

El poder redentor de este sentido, se aprecia sin embargo, en Tita. Tita enloquece transitoriamente tras los reproches continuos y el maltrato psicológico de su madre, que desea internarla en un manicomio, y después de un periodo de distanciamiento y bajo los cuidados del doctor John, una comida especial elaborada por Chencha "¡ un caldo de colita de res !" consigue conectarla de nuevo a la consciencia, a la vida, transformando todo ese lapsus inconsciente en lágrimas: "Y como toda la vida, al sentir el olor que desprendía la cebolla, las lágrimas hicieron su aparición. Lloró como no lo hacía desde el día en que nació" (Esquivel, 1999: 110).

En definitiva, a través de estos mecanismos y recetas liberadoras se denuncia la represión de la que es objeto el elemento femenino, constreñido por una figura, símbolo de un sistema patriarcal, la madre, desposeída de su femineidad para establecer un corpus rígido de reglas morales y ocultar el más profundo secreto: sus amores con su amante mulato al que se entregó en un tiempo pasado. Figura ésta, la del "tirano", de larga tradición literaria y que tiene su antecedente más próximo en "Bernarda", personaje de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, en que la restricción del luto, entendido de una forma radical, subyuga a los restantes miembros femeninos, sus hijas, prohibiéndoles taxativamente dar rienda suelta a la pasión amorosa y por lo tanto, confinándolas al discurrir de una vida estéril; y esta liberación, se hace patente, entre otras cosas, en esta obra, cuando Laura Esquivel decide eliminar "justicieramente, al personaje dominante de la madre" (Gac-Artigas, 1996: 3)

La máxima parece cifrarse en el sentimiento, el que nos hace ser conscientes y fusionarnos de una manera cordial con el universo, rescatando nuestra propia parcela de intimidad y expresión del "yo". Y así nos dirá la autora en una entrevista concedida a Emma Rodríguez en *El Mundo* que recoge sus palabras: "Nos estamos dando cuenta", dice "de que lo que parecía más importante, el progreso y la producción, ya no basta. El sistema no da respuestas y es el momento de que volvamos a relacionarnos emocionalmente con el universo" (Rodríguez, 1998: 1).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESQUIVEL, Laura, *Como agua para chocolate*, Barcelona, Mondadori, 1999.

ESQUIVEL, Laura, *Como agua para chocolate* (prólogo de Lourdes Ventura), (s.l.), Bibliotex, 2001, (colección de la bblioteca EL MUNDO: las 100 mejores novelas en castellano del siglo XX-XXI).

GAC-ARTIGAS, Priscilla, "Eros, ingrediente liberador en la cocina de Laura Esquivel", III Congreso de Literatura Mejicana Contemporánea, Universidad de Tejas, El Paso, Marzo 5-7, 1998. http://www.bluehawk.monmouth.edu/-pgcarti/Esquivel_elpaso.htm

GAC-ARTIGAS, Priscilla, "Coincidencias y divergencias en la traducción a imágenes de *La casa de los espíritus* y *Como agua para chocolate*", XVII, Conferencia del Cine y la Literatura española y latinoamericana. Organizado por la Montclair State University y el Instituto Cervantes, Montclair, 26 de Abril 1996. http://www.bluehawk.monmouth.

edu/-pgacarti/CINE_LITAllende_Esquivel.htm
GAC-ARTIGAS, Priscilla, *Reflexiones. Ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*. (volumen I), Ediciones Nuevo Espacio, Colección Academia 2002.
LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1985.
LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1981.
RODRÍGUEZ, Emma, "Laura Esquivel propone –rescatar la sensualidad-", *El Mundo*, España, 19 de Noviembre de 1998. http://bluehawk.monmouth.edu/-pgacarti/Esquivel_elmundo.htm

ESPACIO DE CREATIVIDAD FEMENINA EN EL ARTE ESPAÑOL

Pilar Muñoz López
Universidad Complutense de Madrid

Desde tiempos remotos, el lugar geográfico que denominamos España ha constituido un espacio en el que se han creado y se han llevado a cabo un gran número de obras artísticas, siempre vinculadas a las peculiaridades y características específicas de las distintas épocas históricas, y a las ideologías predominantes en cada una.

Obras como el teatro romano de Mérida, el palacio de la Alhambra o las múltiples catedrales, iglesias o monasterios vinculados a la religiosidad cristiana, atestiguan la relación entre el poder político, económico ó religioso con las producciones artísticas que, en todos los períodos cronológicos, surgieron como manifestación de las ideas pero también de la sensibilidad estética de una época.

Y en todas las épocas, las mujeres han formada parte de la sociedad pero en muy pocas ocasiones y de una forma muy limitada, han participado en la estructura del poder y en la toma de decisiones sobre las cuestiones y acciones (políticas, militares o de cualquier otra naturaleza), que determinaban y encauzaban la orientación y la marcha de los acontecimientos históricos. Su espacio natural, según la ideología dominante en todas las épocas históricas, era un lugar cerrado e interior. Tal como nos dice Mary Elisabeth Perry en relación a la Sevilla del Siglo de Oro:

A las mujeres, que necesitaban ser protegidas no sólo de las influencias externas sino también de sus propias debilidades, se les ordenaba permanecer en el confinamiento "natural" del Convento, la casa o el burdel. Tal encierro también protegía a los hombres. (Perry [1990] 1993: 17)

Su integración en el mundo del trabajo se realizaba dentro de una organización en la que cada individuo tenía un papel asignado por la estructura y el sistema de valores de la sociedad, y en el que el género era determinante en cuanto a las funciones y actividades a desempeñar. En este orden establecido, las mujeres cumplían las tareas que les incumbían, y muy raramente podían desarrollar una actividad propia, y tan sólo en determinados contextos y situaciones. Entre otras causas, entre las cuales, por ejemplo, el estricto control social a través de las costumbres y la doble moral impuesta por la ideología dominante, estaban excluidas del aprendizaje de los conocimientos y competencias requeridos para llevar a cabo actividades como la literatura o los diferentes géneros artísticos. Por otra parte, su situación de dependencia y su inferioridad reconocida por las leyes en las diferentes épocas, no permitían a las mujeres más que unas limitadas opciones para el desenvolvimiento de sus vidas: esposas, madres, hijas o hermanas, prostitutas o monjas, pero siempre en función de los intereses masculinos.

Por otra parte, las imágenes producto de las diferentes prácticas artísticas responden a esos mismos condicionamientos ideológicos, y suelen cumplir una función social de adoctrinamiento en las ideas y valores dominantes o en aquéllos que tratan

de imponer las autoridades políticas o religiosas. El programa iconográfico de las imágenes de las obras de arte del pasado, responden a una concepción unitaria, vigente en aquellos momentos, y en la cual, conceptos, objetos o elementos presentes en las obras, generalmente tenían significados simbólicos que si en aquellos momentos tenían un significado unívoco y perfectamente reconocible para los espectadores de las obras, en nuestros días apenas somos capaces de descubrir y comprender.

Sin embargo, a pesar de este cúmulo de obstáculos que constreñían de forma aplastante la vida de las mujeres, algunas realizaron obras artísticas notables e importantes. El paso del tiempo y la evolución de la sociedad no ha impedido, no obstante, que la mayor parte de los trabajos de creación artística de las mujeres hayan desaparecido, o hayan sido ignorados, ocultados o menospreciados, tal vez por que la mirada que revelaban. A pesar de estar plenamente imbuidas de los valores y la cultura de la sociedad en la que vivieron, no respondía exactamente a la mirada y la visión considerada como única válida y que excluía cualquier desvío, por mínimo que fuera, y especialmente la mirada inteligente y autónoma de la mujer, considerada siempre como un bloque unitario y carente de personalidad individual, anulada e integrada en la del marido o los miembros masculinos de su familia.

Paulatinamente, sin embargo, van emergiendo las obras y los nombres de algunas artistas del pasado, gracias al nuevo papel de las mujeres del presente, que en una nueva situación de acceso al trabajo y al estudio, trata de rescatarlas del olvido y devolverles la dignidad y el valor que se les negó.

La primera manifestación artística conocida realizada y firmada por una mujer en nuestro país, es la obra de Ende que, juntamente con Senior y Emeterius, realizaron el "Beato de Gerona", uno de los manuscritos ilustrados que siguiendo la tradición carolingia por un lado, y bizantina por otro, se realizaron en España desde el siglo IX, y que está fechado en el 975. Los estudios especializados destacan la posible procedencia mozárabe de los ilustradores de la obra, ya que demuestran un profundo conocimiento de elementos de la vida cotidiana de los estados musulmanes en la península, y en la influencia de temas de procedencia sasánida. También se destaca, por un lado la aparición de una serie de elementos y temas iconográficos que aparecen por primera vez en la historia del arte, como la legión angélica, el caballero y la serpiente, el bautismo de Cristo, etc., y, por otro, el intenso naturalismo que se refleja en la representación de elementos del mundo natural: flora, conejos entre plantas, y otros elementos semejantes. Todas estas innovaciones demostrarían un intenso afán renovador tanto en la iconografía representada como en el tratamiento plástico caracterizado, como José Pijoán nos dice,

(…) por la fantasía desbordante de sus ilustraciones muchas de ella a toda página y hasta de doble, y por el apasionado expresionismo de sus figuras, unido a una cálida gama de colores: rojo, naranja, verde brillante y un hermoso amarillo limón. El "Beatus de Gerona" crea un nuevo clima artístico que se anticipa al ritmo y estilización románicas. Lleva -quizá por primera vez en la historia del arte- la firma de una mujer: junto a la omega final puede leerse "Eude pictrix et Emeterius presbiter". (J. Pijoán 1973: 186)

Cierta heterodoxia en los temas representados, especialmente en la "Crucifixión", han hecho sospechar a diversos autores (Carmen Gómez Pérez-Neu 1964: 2, Manuela

Churruca 1939: 49) que la autoría de la misma se debe a Ende, y a pesar de la certeza de la participación de Senior, Emeterius y Ende en la composición e ilustración de la obra, algunos de los libros consultados en relación al "Beato de Gerona" no mencionan en ningún momento a Ende (C. Cid 1968:71). En otros casos, a pesar de la homogeneidad estilística de todas las ilustraciones, siempre que un autor se refiere en particular a la obra de Ende, aún en términos laudatorios o admirativos, utiliza términos como "suavidad", "delicadeza", "finura", etc. (C. Gómez Pérez-Neu 1964: 2, J.M. de Azcárate 1990: 48) evidenciándose con ello las connotaciones preconcebidas que se suelen asignar en las bibliografías específicas a las obras artísticas realizadas por mujeres. En otras ocasiones, se especula sobre la identidad de Ende, caracterizándola por un lado como de origen noble, por la rotundidad con que firma ("Ende depintrix, Dei aiutrix", Ende pintora. ayudante de Dios), y por otro como monja (J. Yarza 1988:69, A. Pérez Sánchez 1990:73). La aparición de la firma de Ende junto a la de los otros miniaturistas masculinos constituye una rareza, una excepción, que revela un tiempo de crisis, de conmociones sociales, en los cuales, dentro de determinadas condiciones vitales, es posible la emergencia del talento y la capacidad creadora de una artista.

El caso de otra artista medieval, Teresa Díez, constituye un claro ejemplo de ocultamiento y olvido, a pesar de la calidad de su obra y de que ha figurado en la exposición "Las Edades del Hombre" (AA.VV, 1988:196-203). Durante varios siglos su obra permaneció oculta, pero en 1955 fue descubierto un conjunto pictórico realizado al "fresco seco" en el coro del real Monasterio de las Clarisas de Toro, en Zamora, en el que figuraba la inscripción *"Teresa Diez me fecit"*. En 1962 los murales fueron pasados a lienzo y restaurados por D. Antonio Llopart Castells, y tras muchos avatares, se exponen definitivamente en la Iglesia de San Sebastián de los Caballeros. Las pinturas se han datado en torno a 1316 y fechas posteriores, y en ellas se reconocen tres ciclos: veintiuna escenas sobre la vida de Santa Catalina de Alejandría, diez escenas sobre el precursor de Cristo, San Juan Bautista, y tres escenas sobre la vida de Cristo. Hay también escudos heráldicos y representaciones de Santos. Posteriormente se han localizado otras pinturas de Teresa Díez en la cabecera de la Iglesia de La Hiniesta (Zamora), de las que dice Adeline Rucquoi (1985: 27)

A la cultura pertenece el arte, y en particular la pintura. Muchos autores de frescos románicos o góticos, o de miniaturas, siguen siendo anónimos para nosotros. Pero, ¿cómo no recordar el nombre de Teresa Díez que, en la primera mitad del siglo XIV, pintó murales en varios templos de Toro y en la Hiniesta, de los que aún tenemos una "Epifanía", un "Bautismo de Cristo" y una "Aparición de Cristo a la Magdalena", adornada, en la parte derecha, con una Santa Marta montando a caballo y venciendo al dragón?.

La importancia que en la iconografía que nos muestran las pinturas de Teresa Díez tienen las mujeres representadas, su dignidad y categoría humana e intelectual tal vez haya sido el motivo de la marginación y ocultación de su obra. Así, por ejemplo, la historia de Santa Catalina de Alejandría que Teresa Díez nos narra en veintiuna escenas. La historia procede de la "Leyenda Dorada"de Santiago de la Vorágine, aunque no sigue el orden del relato, por lo que se piensa que posiblemente siga alguna tradición que los cruzados trajeron a occidente (Op. cit., pág. 198). En la primera escena Catalina reprende al emperador por haber ordenado hacer sacrificios a los dioses paganos. Sigue

la disputa teológica con el emperador que la manda prender y encarcelar. Al regresar, el emperador se sorprende al encontrar a la prisionera más hermosa que antes, por lo que le propone matrimonio que ésta rechaza. Incapaz de responder a las argumentaciones de Catalina, el emperador convoca a los cincuenta sabios más famosos del reino para que la refuten, pero Catalina convence y convierte a la fe cristiana a estos sabios. Tras esto, el emperador ordena se le administre el tormento de las ruedas, pero un ángel la ayuda a salir de este trance y sale ilesa. Finalmente, Catalina muere *"como la mando el rey descabeçar"*.

La historia de Santa Catalina de Alejandría, al haber sido contada y representada por una artista femenina, se convierte en un claro ejemplo de reivindicación de unos valores (la valentía, la inteligencia, el poder de persuasión a través del conocimiento intelectual y de la palabra, etc.) que, en esos momentos, eran negados a las mujeres. También es un ejemplo de cómo las mujeres desean verse y ser vistas; es la historia de una mujer heroica interpretada a través de los ojos de una mujer, que la recrea y narra plásticamente para otras mujeres: las monjas residentes en el monasterio.

Y aunque diversos autores reivindican su importancia dentro de la pintura franco gótica o del gótico lineal (Estella, 1989: 516-517) existe aún resistencia a incorporar plenamente la obra de Teresa Díez, a la historia del arte del período tal como nos demuestran las obras especializadas. E incluso en el catálogo mencionado de las "Edades del Hombre", y a pesar del importante número de obras que ya se conocen de Teresa Díez en distintos lugares de Zamora, se caracteriza a la misma como modesta obra de monja, con la función de a modo de tapices desiguales, sobre los humildes paramentos de tapias del coro del Real Monasterio de Santa Clara, de Toro, aliviando la adustez de aquella estancia conventual y ofreciendo a las religiosas otra visión ejemplarizante, práctica y optimista de la vida cristiana... Estamos ante una encantadora manifestación plástica de la fe sencilla e ingenua del pueblo cristiano medieval. En definitiva, se minimiza el trabajo de Teresa Díez, al situarlo en el marco de la modesta devoción de un monasterio femenino.

Por otra parte, también hemos de observar que las características del presente, en relación a la nueva situación de las mujeres del mundo occidental y su posibilidad de acceso al estudio y a la investigación, se están proyectando en la emergencia de estas artistas del pasado, la reivindicación de su trabajo y de la visión de la realidad femenina que nos muestran, y la aparición de nuevos enfoques y estudios en los diferentes campos de las ciencias y las letras.

El ámbito enunciado anteriormente, el convento, como contexto físico, psicológico e intelectual, es otro de los espacios de la actividad creativa y artística de las mujeres, tal como nos dicen, entre otros, José Parada y Santín (1903: 42, 49, 50), Carmen Pérez Neu (1964) y Alfonso E. Pérez Sánchez (1990).

Pérez Sánchez nos dice a este respecto:

> La nómina de monjas pintoras es abundantísima. Todas las crónicas monásticas de órdenes femeninas mencionan algunas. Ni que decir tiene que bien poco se conserva de sus obras que, probablemente, no rebasan casi nunca una modestísima dignidad, a tono con el cerrado horizonte de los claustros monásticos. (A.E. Pérez Sánchez, (1990: 95).

Paradójicamente, la reclusión del convento permitió a algunas mujeres la

realización de obras artísticas, a pesar de la escasa preparación de estas artistas y de las modestas pretensiones de sus obras realizadas desde y para la devoción religiosa.

Otro de los espacios donde ha podido manifestarse en el pasado la actividad creativa plástica de las mujeres, juntamente con la posibilidad de aprendizaje de las técnicas artísticas, es el taller familiar, en el que un artista varón, padre, marido o hermano ostentaba la titularidad y en el que se realizan los encargos de pintura, escultura u otros géneros artísticos. Generalmente, en el taller participaban los diferentes miembros de la familia, así como otros oficiales y aprendices, continuando con la tradición de los talleres gremiales de la Edad Media que se mantuvo durante el Renacimiento y en épocas posteriores.

En este contexto del taller, podemos descubrir la actividad de algunas artistas que realizaron su aprendizaje de las técnicas y recursos plásticos al igual que otros discípulos del artista titular, generalmente el padre; que trabajaron allí, colaborando en la ejecución de los encargos realizados al taller, teniendo en ocasiones una actividad destacada, pero generalmente oculta y sin retribución económica. Este sería el caso de las hijas de Juan de Juanes, llamado en realidad Juan Macip (1510-1579). El exhaustivo estudio de José Albi (J. Albi, 1979) sobre el artista y su círculo artístico nos ha desvelado datos sobre sus hijas Margarita y Dorotea Macip. Existe, por otra parte, una difusa tradición popular en la villa de Bocairente, que atribuye a las hijas la autoría de algunas partes del Retablo de la Inmaculada de la Iglesia de la Asunción de Bocairente, que habría quedado inconclusa por la muerte del padre, Juan de Juanes, en esta villa.[1] Otras fuentes de tradición oral atribuyen a Margarita Macip las pinturas existentes en la parroquia de Santa Cruz, en Valencia, y en opinión de José Albi, un extraordinario experto en la obras de Juan de Juanes y su círculo artístico, en el que se pueden considerar al hijo, Vicente Joanes, titular del taller a la muerte del padre, y a otros discípulos, existen otras obras de excepcional calidad y que se apartan de forma destacada de las características artísticas de los anteriores, y que podrían atribuirse a Margarita, como el "Salvador" de la Colección "John Ford" de Londres y el "Retablo de Almas" de la Iglesia de Santa Cruz de Valencia. Las pinturas carecen de firma, lo cual es frecuente en las obras realizadas por mujeres, ya que no se admitía el reconocimiento social de las obras o actividades artísticas producidas por artistas femeninas, aunque, en este caso, existen testimonios de la época que caracterizan a Margarita como pintora.[2] En 1609 se daba sepultura a Dorotea en la misma iglesia de Santa Cruz, de la cual tan sólo se conserva una referencia: *"Dorotea Joanes, doncella".* Cuatro años más tarde era enterrada Margarita en el mismo lugar.

Josefa de Ayala y Ovidos (1630-1684), es un ejemplo de artista que, partiendo del modesto aprendizaje del taller del padre, pintor portugués de escasa calidad, consiguió la fama y el reconocimiento de su época, y escaso interés de la bibliografía española específica sobre la época. No se casó y permaneció toda su vida en la pequeña villa de Ovidos, su pueblo natal, especializándose en retratos femeninos[3]. También pintó naturalezas muertas, escenas religiosas y realizó grabados. En sus obras religiosas suele representar a mujeres fuertes que demuestran su valía y son admiradas por ello, como, por ejemplo, a Santa Catalina ante los doctores, sibilas, heroínas, reinas, etc. Se trata de una artista con un estilo propio, y de la cual, tal como nos dice Edward J. Sullivan (E.J. Sullivan 1981: 87), hay muchos aspectos aún por desvelar.[4]

Otra artista destacada y que superó en calidad y prestigio a su padre, es la escultora Luisa Roldán (1654-1704), apodada "La Roldana". Artista de gran personalidad, constituye un hito en cuanto a sus relaciones personales, ya que se casó en contra de la voluntad de su padre, a pesar de la difícil situación de las mujeres de la época en asuntos como el matrimonio y la elección del cónyuge. Tras casarse, siguió realizando su trabajo de escultura, mientras su marido se ocupaba de la pintura y el estofado[5] de algunas de sus obras escultóricas, así como de la parte administrativa y de los contratos del taller, y aunque posteriormente se restableció la paz familiar, Luisa siguió realizando encargos propios. Fue autora de una extensísima producción, y pese a ser heredera de la técnica y la iconografía del padre, desarrolló un estilo propio creando un nuevo tipo de pequeñas esculturas de barro cocido y rica policromía, que se relacionan con la tradición escultórica sevillana, pero a la que Luisa aportó una habilidad y calidad desconocidas. Su obra también se relaciona con el estilo de Murillo, por la visión amable, cercana e íntima de sus figuras, que constituyen un claro antecedente del siglo XVIII y el estilo Rococó, según la opinión de diversos autores (García Olloqui, ¡989: 12; Otero Tuñez, 1989: 187, 189; Pijoan, 1972: 71). Otros autores relacionan sus esculturas, realizadas en materiales diversos, como la madera y el barro cocido, con cualidades o virtudes "femeninas". También los temas que desarrolló, aunque característicos en la época, la acercan a una visión femenina de la vida y la creación, ya que realizó un gran número de obras sobre la Sagrada Familia: *María enseñando a andar al Niño Jesús, Santa Ana dando lecciones a la Virgen niña, La Virgen bordando*, etc. En cuanto a los temas tratados, muestra una gran afinidad con las obras de Josefa de Ayala. Por otra parte, en mi opinión personal, se puede advertir una "feminización" de algunos personajes, como puede observarse, por ejemplo, en las figuras de San Servando y San Germán, de la Catedral de Cádiz, y en otras esculturas. El prestigio y la fama que consiguió le valieron el título de "Escultora de Cámara" de Carlos III y de Felipe V.

Ya en el siglo XVIII, descubrimos otro ejemplo de colaboración artística en el taller familiar de otro escultor, en este caso, del murciano Francisco Salcillo (1707-1783). De nuevo encontramos la estructura tradicional del taller en el que participan con su trabajo distintos miembros de la familia. Entre estos familiares que colaboraron con Francisco Salcillo se encontraba su hermana Inés, que atendía especialmente la técnica del "estofado" de las figuras, y que, según diversos testimonios (Pardo Canalis,1983: 17; Echevarría Goñi, 1992: 30 y VIII) destacó entre los doradores y estofadores más relevantes de la época. Inés trabajó en el taller de su hermano hasta que contrajo matrimonio, ya que abandonó por completo su trabajo artístico, como era habitual entre las mujeres que formaban parte de los talleres artísticos, en los que se formaban y realizaban los trabajos asignados. Sin embargo, ¿realizaban únicamente las tareas menores que sus familiares masculinos les encomendaban ? Un ejemplo recientemente descubierto parece sugerir otra cosa. En 1988 se descubrió en la "Hispanic Society of América" de Nueva York una pequeña obra firmada por una artista. Priscilla E. Müller nos dice en relación a este hallazgo:

La Virgen del Popolo es de muy buena calidad, aunque pintada con pigmentos molidos un poco toscamente sobre un lienzo de la época un poco crudo, al uso en ese tiempo en América del Sur. La verdad, nos sorprendió ver, al removerlo de su tan elaborado marco, que este cuadro tan bien pintado pareciese fechado en 1702, y

firmado, muy modestamente, por una María Villamor sobre quien nada más hemos encontrado. Quizá perteneció a la familia de pintores Villamor, naturales o asociados con Valladolid, uno de los cuales, de nombre Manuel, conoció en Madrid a Palomino (quien conoció allí a Alonso del Arco). María Villamor, podría haber sido, por ejemplo, por ejemplo, hermana de este Manuel Villamor, que nació en 1667/8 y residió en la corte desde 1688, y/o quizá de Antonio Villamor (1661-1729) que trabajó en Salamanca, como muy bien sabía Palomino. Posiblemente, María Villamar asistió al taller de Arco, administrado en sus últimos años -como dice Palomino- por su mujer, María Millet, quien orientó a los numerosos discípulos a bosquejar cuadros (utilizando estampas como modelos), para que el maestro sólo tuviera que retocarlos y así venderlos. (P.E. Müller, 1988: 72-73)

El texto de Priscilla E. Muller nos ofrece una magnífica visión sobre lo que puede haber sido el trabajo de las mujeres en el mundo de la creación artística de la época. María Villamor sería un ejemplo de mujer artista surgida en el contexto del taller familiar, a la sombra de un artista masculino, posiblemente el padre, titular del mismo. Allí, tanto los hijos como las hijas aprenderían las diversas técnicas y procedimientos artísticos. Pero mientras los varones tenían la posibilidad de hacer público su trabajo, con el reconocimiento general y el cobro de estipendios, las hijas realizarían labores de ayudantes o elaboraban sus obras personales de una manera soterrada y oculta. Dadas las características de la obra, parece responder al encargo de una mujer: obras de pequeño tamaño, enmarcadas vistosamente, temas amables pero encuadradas en la mentalidad religiosa de la época (en este caso, la Virgen con el niño; es decir, la imagen de una joven mujer con su hijo), que parecen sugerir la existencia de un determinado tipo de obras realizadas para el culto doméstico. Por otra parte, la información que nos ofrece sobre la preparación previa del soporte, el tipo de lienzo, el molido un tanto tosco de los pigmentos..., nos pone de nuevo sobre la pista de un posible trabajo artístico realizado por artistas femeninas que posiblemente se ha perdido o permanece ignorado en alguna parte. También nos ofrece las claves sobre el modesto y soterrado espacio de la creación femenina, así como de marco de referencia donde estos posibles trabajos artísticos eran acogidos: posiblemente, el espacio doméstico de aquellas mujeres que encargaban las obras.

Otro espacio importante, tanto de la creación artística de las mujeres como de recepción de obras de arte, es el de los hogares y salones de las clases altas desde el siglo XVIII. Las nuevas ideas sobre la educación de las mujeres que se desarrollan en este siglo, dan lugar a que muchas mujeres de la aristocracia realicen obras artísticas, debido a la incorporación de la pintura y el dibujo a los contenidos de la educación femenina. Así, por ejemplo, lo constanta el retrato que Francisco de Goya pintó de Tomasa Palafox, Marquesa de Villafranca (1780-1835), a la que representó ante un caballete, con la paleta y los pinceles en la mano. También pintó Goya a Margarita Waldstein, Marquesa de Santa Cruz (1763-1809), de la cual se conserva un autorretrato, de calidad notable, en la Galería de los Uffizi en Florencia. A partir de la segunda mitad del siglo, muchas de estas damas de la aristocracia obtuvieron el título de Académicas de Mérito de la Academia de San Fernando, título que significaba más bien un reconocimiento social, que la equiparación de sus obras, en prestigio o calidad, a las de los artistas masculinos. Aunque con excepciones, la mayoría de las obras artísticas realizadas por

estas mujeres, como ornato de su educación, estando excluidas de los estudios del dibujo del desnudo o de aquéllos que supusiesen una profundización en las técnicas artísticas, o bien realizadas como entretenimiento no problemático y siempre limitado a determinados temas (paisaje, tema religioso, bodegón, algún retrato de personajes del entorno familiar), carecen de relieve, ya que no era posible transgredir las reglas sociales y morales. También hubo entre estas pintoras algunas reinas o personajes cercanos a la realeza. Así, María Luisa de Borbón, primera esposa de Carlos II (1661-1700), aficionada a pintar miniaturas, o Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V (1683-1746), cuyos trabajos artísticos se conservan en el Palacio de Riofrío, y han sido alabados por diversos autores (Palomino, 1724; Pérez Sánchez, 1990: 97), o ya en el siglo XIX, María Cristina de Borbón (1806-1878), esposa de Fernando VII y madre de Isabel II, María Francisca de Braganza y Borbón (1800-1834), esposa de Carlos María Isidro de Borbón, las infantas Eulalia y María Paz, hijas de Isabel II, etc.

En el siglo XIX la práctica de actividades artísticas como educación de "adorno" de las mujeres de las clases sociales más altas adquiere una gran difusión y se generaliza también entre los sectores más acomodados de la burguesía en ascenso, surgiendo diversas asociaciones y ateneos femeninos en los que se realizan actividades artísticas que pretenden fomentar, por un lado, el nivel educativo y el brillo social de las mujeres encuadradas en ellos, y, por otro lado, siempre están vinculadas a la preservación de los valores morales y sociales tradicionales en los que se trata de mantener a las mujeres, siempre supeditadas al control masculino, ya sea del padre, marido, etc.[6]

El siglo XIX es también el escenario de la enorme controversia surgida en torno a la mujer y a la educación femenina, que en ocasiones alcanzó una extraordinaria virulencia. La irrupción de las sufragistas inglesas y americanas, así como de otras voces femeninas que clamaban por un cambio en la situación de las mujeres, suscitará a lo largo del siglo una enconada y dura polémica sobre la inferioridad de las mujeres, que se materializó en un gran número de manuales y obras sobre la mujer. En estas obras, generalmente se considera que las prácticas artísticas, además de procurar un entretenimiento a las mujeres, inculca los valores morales adecuados que han de repercutir favorablemente en la educación de los hijos y el mantenimiento del hogar. Por otra parte, existía una clasificación jerárquica para los distintos géneros artísticos[7], en la que los géneros realizados por las damas pintoras eran los de más baja categoría.

A pesar de las limitaciones de las obras artísticas de las mujeres de las clases altas, aristocracia y burguesía, las únicas, por otra parte, que tenían el tiempo y los medios para adquirir los conocimientos necesarios y realizarlas, algunas de estas mujeres consiguieron un elevado nivel de creatividad y calidad artística, e incluso, en ocasiones intentaron profesionalizar su actividad, a pesar de las críticas sarcásticas, y las rígidas estructuras ideológicas, sociales e incluso físicas que encuadraban la vida de las mujeres. Así, por ejemplo, Antonia de Bañuelos Thordike, Marquesa de Alcedo (1879-?). Esta artista, dedicada especialmente a la pintura de niños, obtuvo medalla de segunda categoría en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1889, así como otras distinciones. Residió casi toda su vida en París, y su obra obtuvo una amplia difusión al ser reproducida por diversas publicaciones periódicas extranjeras para las que trabajó como artista exclusiva. Otras artistas que realizaron obras de extraordinaria calidad fueron, entre otras, Ana de Urrutia (1812-1850), María Luisa de la Riva y Callol de Muñoz (1859-1926), Julia

Alcayde y Montoya (¿1885?-1939), Fernanda Francés y Arribas (1860-1938), y otras. Algunas de estas artistas obtuvieron distinciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que se celebraron en España desde 1856 hasta 1968, tal como nos informa Bernardino de Pantorba en su obra *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España.* Al final de esta obra se relacionan todos los artistas galardonados en las diferentes modalidades y categorías. Se constata que frente a dos mil trescientos treinta y un artistas masculinos galardonados, se concedieron premios, galardones honoríficos generalmente, a ciento setenta y cuatro mujeres, de las cuales sesenta obtuvieron menciones en la modalidad de arte decorativo. Comparativamente, las mujeres constituyen un 7,4 % de los premios adjudicados, y casi siempre en categorías inferiores o subordinadas. Tan sólo una mujer, Julia Minguillón en 1941, consiguió una medalla de primera categoría por su obra *"La Escuela de Doloriñas",* cuyo tema es el interior de una modesta escuela rural, en el que vemos a un grupo de niños y a la maestra.

Otra artista de gran calidad y originalidad, descubierta recientemente y perteneciente a las clases más acomodadas de la sociedad, es María Roesset (1882-1921), a quien se dedicó una exposición monográfica en 1988 en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid. En 1928, cuando la artista contaba con 28 años, murió su marido Manuel Soriano Berroeta, y como recurso psicológico ante la pérdida de su esposo, comienza a pintar, realizando toda su obra de 1910 a 1914. María Roesset, como nos cuenta la biografía editada con motivo de la exposición, perteneció a una familia "de posición acomodada y de gustos refinados". Debido a su posición social, posiblemente recibiría una educación adaptada a los usos y costumbres que en la época se consideraban adecuados para una dama que debía brillar en sociedad. En esta educación, las actividades artísticas como la pintura o el dibujo, tenían un lugar privilegiado, y estaban destinados a llenar unos espacios temporales de ocio seguramente muy importantes, y en ningún caso estaban destinadas a la profesionalización. Y siendo seguramente un ejercicio para distraer y desviar el dolor interior, se muestran como consumadas obras maestras de una artista que domina tanto el dibujo como el color, sorprendiendo a los críticos la calidad, la inteligencia y el conocimiento de los movimientos artísticos más vanguardistas que estaban emergiendo en esos momentos, y que se revelan a través de su pintura. Su descubridor, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, plantea, en las páginas del catálogo de la exposición, un interrogante:

Descubrimiento que nos plantea la duda, de que quizás, como en el caso de María Roesset, puedan haber existido otras grandes artistas, que al no "profesionalizarse" su vocación, aún sigan siendo injustamente ignoradas por nosotros.

A diferencia de las artistas de clase alta, en el siglo XIX y comienzos del XX, hubo otras artistas, encuadradas en la clase burguesa, que aspiraron a vivir de su trabajo, realizando exposiciones y vendiendo sus obras o impartiendo clases. Este es el caso de Lluisa Vidal (1876-1918), otra artista desconocida, ignorada por los libros, y cuyas obras generalmente han sido atribuidas a artistas masculinos (en este caso, se sospecha que a Ramón Casas), y cuya figura ha sido rescatada del olvido por la investigación realizada por Marcy Rudo. Mujer de ideas avanzadas, Lluisa Vidal desarrolló su trayectoria artística en una época de gran efervescencia en Barcelona, su ciudad natal, donde conoció y se relacionó con los artistas más importantes de la bohemia y la

vanguardia, como Ramón Casas o Joaquín Mir, entre otros. Participó en exposiciones junto a estos artistas, y fue reconocida como artista y adscrita a las corrientes estéticas en las que éstos militaban. Sin embargo, este reconocimiento de su época no significó el reconocimiento posterior. Simplemente por ser mujer, fue relegada al olvido, como tantas otras. Apoyada por su familia, luchó durante toda su vida por vivir de la pintura; lo cual consiguió, muy precariamente, gracias a sus buenas cualidades de relación personal y a la docencia en una academia de arte que fundó, y que le permitió sobrevivir dando clases de pintura y dibujo a niños y jóvenes. Lluisa Vidal se negó a casarse, convencida de que el matrimonio sería un obstáculo para su carrera y militó, junto a otras, en un feminismo católico de gran fuerza en la época. La singularidad de la obra de Luisa Vidal consistía en mostrar en sus cuadros el punto de vista femenino, algo que en aquella época sencillamente no existía. Los temas de sus obras nos muestran espacios interiores, en los que personajes femeninos realizan diferentes actividades, como leer, etc., revelando una visión activa de la vida cotidiana de las mujeres diferente a la que nos muestran los cuadros de artistas masculinos.

Durante los años 20 emergen en el panorama artístico español varias artistas procedentes de la burguesía de clase media que constituyeron una revelación sobre las posibilidades de creatividad personal y de ruptura plástica, así como de expresión artística elaborada desde una personalísima individualidad femenina: María Gutiérrez Blanchard (1881-1932), Maruja Mallo(1902-1995), Ángeles Santos (1911) y Remedios Varo (1908-1963). La producción de estas artistas muestra la aparición y aceptación, tanto por parte de la crítica como del público, del trabajo artístico de las mujeres, vistas, por otra parte, como era tradicional, como un fenómeno aislado dentro de la consideración y situación general de las mujeres de la época. También nos muestra la consolidación de una nueva forma de entender el hecho artístico, vinculado a las vanguardias artísticas, siempre en busca de nuevos cauces de expresión plástica. La obra de cada una de ellas se vincula ineludiblemente a sus experiencias personales y a su trayectoria vital, en la convulsa historia política y social de los años 20 y 30. Esta situación provocó tanto la huida de María Gutiérrez Blanchard del adocenado y mediocre panorama artístico español, y su desarrollo como artista en París, en unas precarias condiciones económicas y vitales, como el posterior exilio de Maruja Mallo y Remedios Varo a Argentina y México, respectivamente, tras la Guerra Civil española. Por el contrario, Ángeles Santos permaneció en España, dentro de las coordenadas vitales impuestas a las mujeres por el Estado franquista, llevando una oscura y modesta vida femenina junto a su familia en Canfranc (Huesca), al cuidado de su hijo, el hoy también pintor Julián Grau Santos. El regreso de esta artista a las salas de exposiciones, ya en 1969, nos devolvió una artista con una obra mucho más conservadora y tradicional que la joven que en 1929, con 18 años, sorprendió al mundillo artístico y a la crítica con una obra extraordinaria, "Un mundo", en la que, como nos dice Vinyet Panyella:

El mérito de Ángeles Santos no es la realización de esta obra como precursora, discípula o bien acólita del Surrealismo, sino en haber traducido en lenguaje plástico el desasosiego interior de una adolescente que, aislada en la inquietud de la consagración a la pintura, se internaba por los senderos de una juventud desconocida, huidiza y desafiadora.

En "Un mundo" un personaje femenino (siempre el mismo), se desdobla

físicamente por el espacio plástico, y al desplazarse de este modo va generando, con su varita mágica/pincel, los diferentes elementos de la composición: el sol, las estrellas, el edificio, la casa o el parque, el grupo de mujeres-niñas con sus juegos y sus hijos-muñecos... Es un mundo onírico que se articula con la lógica de la infancia, lleno de color y belleza acogedora; un mundo totalmente distinto al de la implacable realidad física, con sus leyes estrictas, y que se resiste a crecer y ser absorbido por ellas, y a través del cual la artista nos muestra su nostalgia de la infancia que acaba de abandonar. Las obras que Ángeles realizó, posteriormente, en los años 40, 50 o 60, son obras de la edad adulta: retratos de personajes del entorno familiar, fragmentos y retazos de los objetos cotidianos y los paisajes conocidos...

La obra de Remedios Varo tiene puntos de contacto con "Un mundo" de Ángeles Santos. En ambos casos, las experiencias y vivencias personales constituyen el material temático fundamental, y, en ambos casos, la influencia del surrealismo se ha materializado, no tanto en obras en las que surge la espontaneidad del "automatismo psíquico perseguido por Breton, Miró, Max Ernst o André Masson, sino en obras cuidadosamente elaboradas que plasman un relato maravilloso surgido de su mente y que se ensimisma en una atmósfera mágica. Muy diferente es la evolución artística de Maruja Mallo, cargada de intuiciones, en exaltación de la materia y premonición de desastres, como en su serie de "Cloacas y campanarios", al mismo tiempo que imbuida de matemáticas y geometría, como exponentes del orden de la materia y del universo. Hay también en Maruja Mallo, algunas obras que preludian movimientos y estilos, como las que se integran en las mencionadas anteriormente de "cloacas y campanarios", antecedente claro de la visión plástica informalista de los años 50, como aquellas imágenes fotográficas en las que Maruja, en plenos años 30, nos muestra su imagen rodeada de esqueletos de burro y excrementos, anticipándose a los movimientos feministas norteamericanos de los años 70 o a obras como la de Cindy Sherman, que cuestiona la imagen de la mujer en el arte y la cultura occidental a través de su fotografía con los atavíos y disfraces con que la sociedad ha identificado a la mujer desde tiempos inmemoriales. Esta exhibición narcisista es, al mismo tiempo, cuestionamiento e indagación sobre la propia realidad humana y personal de las mujeres, así como sobre la imagen de la mujer que los creadores masculinos del arte y la cultura han desarrollado y mostrado.

Si tratamos de encontrar información sobre estas artistas en los libros específicos sobre Historia del Arte, en todos los casos encontraremos datos sobre sus biografías, pero generalmente en un lugar secundarios y menor, y siempre en relación a corrientes o estilos artísticos, como el cubismo, en el caso de Blanchard o el surrealismo en los casos de Maruja Mallo, Ángeles Santos o Remedios Varo, de los cuales ellas constituyen apéndices de los cabezas reconocidos del estilo, que siempre son varones. En este sentido, se suelen ignorar las manifestaciones artísticas "diferentes" y personales, aquellas que rompen con esquemas y convenciones establecidos, o las que difieren de las característica admitidas del estilo en que se integran. De esta manera, se está negando la originalidad, la innovación o una temática en la que se perciba un punto de vista distinto al admitido. Hay también una tendencia en los libros a detenerse excesivamente en aspectos biográficos que generalmente no se consideran en el caso de los artistas masculinos. Todo esto nos permite identificar un espacio diferente en las

bibliografías para las artistas femeninas, a las que se les permite acceder pero siempre en un lugar menor y subsidiario de las conquistas establecidas y reconocidas de los artistas masculinos.

Durante el siglo XX parece que las cosas cambian debido a la propia evolución de la historia y la sociedad, y a que las mujeres han ido abriéndose camino en campos como el del trabajo o el acceso a los estudios en el mundo occidental. No olvidemos, sin embargo, que a pesar de estas conquistas y la mejora en la condición de la mujer, en España y en la misma Europa se considera normal que las mujeres ganen entre un 10% y un 20% menos que los hombres por la realización de los mismos trabajos, y que, si bien en nuestros días las mujeres obtienen mejores rendimientos académicos y hay un mayor número de mujeres en las carreras universitarias, lo cierto es que esta situación desaparece en el mundo del trabajo.

Durante el periodo franquista (1939-1975), a pesar de que la ideología imperante propugnaba la reclusión de las mujeres en el hogar como uno de los puntales ideológicos fundamentales del sistema, lo cierto es que las mujeres de las clases altas continuaron mostrando sus obras artísticas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, como venía haciéndose desde 1856. Y, como dijimos anteriormente, en 1941, por primera y última vez una mujer se llevó la máxima recompensa (Julia Minguillón: *"La Escuela de Doloriñas"*). Dentro de una temática y unas características formales de naturalismo tradicional, las mujeres participaron en las Exposiciones Nacionales o en otros certámenes, como los Salones de Otoño, junto a los artistas masculinos, si bien en número y valoración menor. Durante la época de la Dictadura algunas artistas trataron de abrirse camino en el mundo del arte, especialmente en las últimas décadas, en las que, a partir de 1951, con la "Primera Bienal Hispanoamericana de Arte", que coincide con acontecimientos como la desaparición del aislamiento internacional al régimen franquista (1945-48) y la concesión de un crédito norteamericano, la acción de Estados Unidos para que se anulasen las resoluciones de la ONU contra España (1949-1952) y la apertura al capital extranjero (1953-1956). A partir de esta nueva situación, comienza a surgir un nuevo panorama artístico, con la aparición de las galerías de arte, y la apertura artística del régimen a nuevas formas de expresión plásticas. Las artistas trataron de buscar una profesionalización y reconocimiento a su trabajo en ocasiones alineándose con los hombres, y otras veces en solitario, como colectivo unido, como lo demuestra el "Salón Femenino de Arte Actual"(1962-1971) que se realizó en Barcelona y que durante nueve años consigue mantenerse y mostrar la obra artística que se estaban realizando en esos momentos las artistas.

Sin embargo en el balance general de la época, se constata que tanto la valoración cualitativa como la aceptación cuantitativa es más limitada para las mujeres. Y así, la estimación de mujeres que exponen obras artísticas, en comparación con la de hombres, suele rondar entre el 8% y el 15% del volumen total de obra expuesta. Otro fenómeno que tiene lugar con respecto a las mujeres artistas es que, con frecuencia, artistas que han comenzado siendo favorablemente acogidas por la crítica, por diversas causas (falta de continuidad, falta de apoyos... ¿?), desaparecen de los circuitos expositivos y de comercialización.

En general, y dadas las características artísticas de esta época, las mujeres realizan obras con reconocido arraigo en el momento, y, estilísticamente, adscritas en su mayoría

a las corrientes estéticas imperantes. Hay, sin embargo, algunas artistas que tratan estos temas en un tono que podríamos llamar "críticos", bien introduciendo variaciones cromáticas, representativas, etc., que pueden considerarse innovadoras para la época. En ocasiones, las exposiciones organizadas institucionalmente incorporan a algunas pintoras encuadradas en la "Escuela de Madrid", como Menchu Gal, entre otras, como representantes de las tendencias más avanzadas y vanguardistas del panorama artístico nacional. Se observa también en las obras de mujeres artistas una mayor sensibilidad social, así como la representación de temas relacionados con la propia situación social de las mujeres, y los estereotipos conductuales relacionados con esta situación: la galantería masculina, la hipocresía social, la mujer como centro de atención, sintiéndose observada, etc.

Aunque el panorama actual es muy distinto, en relación al número de mujeres que han ido incorporándose a los estudios universitarios y la capacidad para ejercitar profesiones liberales o que en el pasado les estaban vedadas, sin embargo aún en nuestros días el número de mujeres que ejercen la profesión que han estudiado es inferior al número de hombres. A pesar de haber un mayor número de mujeres que de hombres en muchas carreras universitarias, generalmente los puestos de responsabilidad son prácticamente copados por hombres y, en el mundo laboral, nos encontramos con la realidad cotidiana de que, a pesar de que la Constitución Española afirma la igualdad de todos los españoles ante la ley sin distinción de sexos, los datos muestran que las mujeres, en el contexto laboral de las empresas, salvo contadas excepciones, perciben una remuneración inferior que los hombres por el mismo trabajo.

¿Cuál es el espacio de las mujeres en el panorama artístico contemporáneo? Existe un predominio de estudiantes femeninas en la carrera de Bellas Artes: 57% de mujeres que inician los estudios, 54% que concluyen Bellas Artes.[8] Esto debería traducirse en un predominio de mujeres en actividades propias de la carrera y en el mundo de las exposiciones artísticas y del arte. Esto es cierto al nivel de exposiciones de poca entidad y bajos índices económicos. Aunque en menor medida que en otras épocas, los artistas de nombre y obra reconocidos, que realizan exposiciones importantes y que tienen prestigio y altas cotizaciones para sus obras, son en su mayoría hombres.

Algunas artistas han conseguido, sin embargo un importante lugar en el mundo artístico. Así, por ejemplo, Elena Asins y Soledad Sevilla, que realizan un arte geométrico, con conexiones en la exploración del mundo de las nuevas tecnología. Otras artistas actuales utilizan con frecuencia las nuevas tecnologías o técnicas de los "Mass Media" para la realización de sus obras, que generalmente, plantean puntos de reflexión sobre la realidad de nuestro mundo contemporáneo o diversas cuestiones, entre las cuales, la propia situación de las mujeres. Así, podemos citar a varias importantes fotógrafas, o artistas que utilizan las nuevas tecnologías como procedimiento de mediación de sus propuestas estéticas e ideológicas. Una muestra muy reciente nos descubre algunos de estos nombres: Cristina García Rodero, Susy Gómez, Mireia Sentis, Ana Prada, Isabel Muñoz, Eulalia Valldosera...[9]. Podemos citar también, entre otras, a diversas artistas que utilizan la fotografía como procedimiento habitual de sus obras: Maribel Domenech, Ana Teresa Ortega, Marisa González, Paloma Navares, Ouka Lele...

En relación a la presencia de estas fotografas en el panorama artístico español, un artículo reciente sobre la exposición "Miradas de mujer. Veinte fotógrafas españolas"

publicado en la revista de arte "Revistart" (Nº 99-IV, 2005, pag. 28-29), nos ofrece de nuevo una visión de la consideración y el espacio que las mujeres ocupan actualmente en el panorama artístico según la valoración y el criterio de los críticos:

Uno puede estar más o menos de acuerdo sobre la pertinencia conceptual de esta exposición, pero lo que está claro es que si las estadísticas están en lo cierto (desde finales de la década de 1970, el 60% de los estudiantes de Bellas Artes en España son mujeres, pero pasados veinticinco años, su penetración profesional -galerías, exposiciones, difusión en los medios- queda reducida a una cifra que rondaría el 20% del total) y que en las grandes exposiciones discursivas sobre fotografía nacional celebradas hasta hoy las féminas incluidas han sido más bien escasas, el eje argumental que une esta muestra -la fotografía hecha por mujeres (y españolas) cobra algún sentido.

En definitiva, de nuevo encontramos, en la crítica que se realiza en nuestros días en los medios especializados, una menor valoración y cierta resistencia a admitir las propuestas plásticas e ideológicas de las artistas femeninas en el mismo nivel que el de los artistas masculinos.

Otras artistas importantes y destacadas, no sólo en España sino en el contexto internacional, son, entre otras, las escultoras Cristina Iglesias, Ángeles Marco, Susana Solano, o la austriaca Eva Looz que ha tenido una gran presencia en el panorama expositivo desde los años 80.

En pintura, destacan, por un lado artistas vinculadas al realismo y a una renovación figurativa, podemos situar a la sevillana Carmen Laffon, Isabel Quintanilla, María Moreno...Curiosamente, sin embargo, la figura más valorada en este tipo de pintura en el que se representa el mundo de los objetos cotidianos con gran realismo y cuidado en los detalles es un artista masculino: Antonio López. María Moreno, esposa de Antonio López, y que realiza una pintura muy parecida desde el punto de vista formal y temático, siempre aparece en un lugar secundario con respecto a Antonio López. En un artículo del suplemento dominical de "El País" (23 de febrero de 1993), dedicado a Antonio López, la figura de María Moreno aparece bajo el concepto estereotipado de "esposa" del pintor, contrapunto pragmático y doméstico del artista masculino, caracterizado con los atributos otorgados a la figura del "genio" por la sociedad y la cultura. En el artículo no se hace referencia a que María es, asimismo, artista importante y trayectoria reconocida. Otras artistas importantes y destacadas en pintura, son, entre otras muchas, Amalia Avia, Marta Cárdenas, Carmen calvo, Patricia Gadea, Marina Nuñez, Victoria Civera, etc.

Otro ámbito artístico en el que han destacado algunas artistas femeninas, es el de la "Instalación": en este campo artístico, podemos citar a Begoña Montalbán, Elena Blasco, Paloma Navares, Concha Jérez, Ángeles Agrelas, o Esther Ferrer, que desde los años 60 lleva a cabo su trabajo, primero integrada en el "Grupo Zaj" (junto a Juan Hidalgo y Walter Marchetti) y posteriormente en solitario.

Las artistas españolas, realizan su trabajo incorporando al mismo los contenidos, vivencias y perspectivas anexas a la experiencia personal (biográfica, social, etc.) y, de forma intencionada en algunos casos, a la condición femenina, que se reivindica en el arte desde los movimientos feministas que surgieron durante los años 70 en el mundo anglosajón, con artistas como Nan Golding, Sophie Calle, Rosemary Trockel, Sherrie Levine, Marina Abramovic, Cindy Shermann, y otras.

El trabajo de creación artística de las mujeres suele mostrar la plasmación plástica de una subjetividad distinta a la que ha prevalecido hasta el presente en el arte. Hay aspectos de la realidad o de la subjetividad muchas veces olvidados por los artistas masculinos que las mujeres están considerando y que aparecen en sus obras: materiales, temas, estructuras compositivas..., adquieren un nuevo protagonismo a través de la mirada y la sensibilidad de las mujeres.

En las bibliografías específicas de historia del arte, el papel asignado a las obras artísticas de las mujeres, con la excepción de las publicaciones realizadas con un enfoque feminista, es aún escaso. Y aunque se está avanzando en la reivindicación de las artistas del pasado, del valor y la importancia de sus obras, y del respeto que merecen como artistas, aún no se ha conseguido que la visión y la calidad plástica que las mujeres han mostrado en sus obras, sea reconocida y valorada en la misma medida que el arte realizado por los hombres. Y a no ser por el esfuerzo de algunas investigadoras, historiadoras, etc., ni siquiera se consideraría la posibilidad de descubrir y reivindicar el trabajo creativo de muchas artistas del pasado y del presente.

En cuanto a la situación de las artistas, ya veíamos que a pesar de un mayor número de mujeres en las Facultades de Bellas Artes, con algunas excepciones, aún no son valoradas en la misma medida que sus compañeros masculinos. Un artículo aparecido en "El País" (6 de diciembre de 1998, pág. 34) bajo el epígrafe *"Sociedad-Mujeres",* y titulado *"Qué pintan las mujeres. Poca presencia internacional y precios más bajos, parte del tratamiento discriminatorio hacia las artistas",* nos ponía sobre la pista de una situación que aún se mantiene en nuestros días:

"Somos poquísimas. En las muestras colectivas las mujeres no pasamos nunca de un 6%. En Europa y en América se está haciendo un poco mejor, aunque todavía hay mucho que reivindicar. Hay muestras internacionales en las que entre un montón de varones aparece una sola mujer, y en España es todavía peor. No estamos en el mercado", dice Paloma Navares. Y Soledad Sevilla añade: "Veo a mi generación bastante negativa, desilusionada". Tan sólo dos muestras de una opinión coincidente entre grandes artistas del momento. Mujeres que han superado las dificultades, triunfadoras, reconocidas dentro y fuera, pero que no por ello se engañan sobre una realidad que, en términos generales, califican de negativa. (...) "Yo creo que actualmente la mujer no tiene que demostrar nada, eso nos tocó hacerlo a las de mi generación. Pero aún así, el contexto social incide en contra de la dedicación de la mujer al arte, te cuesta diez veces más porque tienes una familia, los hijos, la pareja... A mi estos asuntos me han aceptado y finalmente aparecen en mi arte. No es, por tanto, que haya o no un porcentaje de mujeres aceptadas por el mundo artístico, sino que la sociedad debilita la dedicación de la mujer al arte", se lamenta Navares y Sevilla corrobora: "Siempre están ahí toda clase de obligaciones de las que los hombres están libres" (...) "Cuando yo no podía ni exponer, en los sesenta, mis amigos, todos los que habían empezado conmigo, ya eran conocidos al menos en el nivel local en el que entonces nos movíamos. Las galerías te dejaban al margen, había un rechazo y una desconfianza. Y también influía nuestra propia mentalidad. A fuerza de represión yo había llegado a asumir que era lógico que a mi me rechazaran y a los hombres no. Me parecía normal ser de segunda clase por ser mujer".

Y aunque ya no estamos en el siglo XIX y las cosas han cambiado bastante

para las mujeres del mundo desarrollado, y posiblemente las nuevas generaciones de artistas femeninas ya no se encuentren en la situación que Paloma Navares y Soledad Sevilla denunciaban en el artículo, lo cierto es que el espacio que ocupan las mujeres en las artes plásticas sigue siendo un espacio menor, tanto en relación a su presencia en los espacios físicos de las exposiciones de prestigio, como en relación a los espacios, tanto físicos como simbólicos, que se les otorga en los textos escritos, en la que, hasta el presente, o se las ha ignorado o se las ha incluido en una situación generalmente marginal y subsidiaria de los artistas masculinos, bien dentro de un estilo, una tendencia, etc. Es también necesaria una revisión a fondo del espacio y el tratamiento que las artistas del pasado han recibido en los libros especializados, en los que o se ignora su trabajo y su presencia en las páginas de la historia del arte, o bien se las desprecia a través de la utilización de mecanismos lingüísticos (epítetos, adjetivos o atribuciones estereotipadas cargadas de prejuicios), o bien, sencillamente, como ha ocurrido en el caso, por ejemplo, de Sofonisba Anguissola, atribuyendo sus obras a artistas varones. El camino que hay que recorrer para erradicar los prejuicios y escollos del pasado, y para conseguir el reconocimiento de que sí hubo un espacio propio de creatividad femenina en el arte español en el pasado, y un importante y rotundo espacio que ha recorrido ya un importante camino en el presente, es tarea de todos, tanto de hombres como de mujeres.

Esperemos que el futuro nos depare roturar nuevos espacios, tanto en el arte como en la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV., Las Edades del Hombre (El arte en la Iglesia de Castilla y León), Diócesis de Castilla y León, Valladolid, 1988, pág. 196-203

ALBI, J., *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Instituto Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1979, pp. 465, 466

AZCÁRATE, J.M., "La mujer y el arte medieval", *Imagen de la mujer en el arte español*, Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Universidad Autónoma de Madrid (1990), p. 48

CHURRUCA, M., *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X y XII*, Madrid, Espasa Calpe, 1939, p. 49

CID, C., "Las crisis del arte español en torno al año mil, a través de las miniaturas mozárabes y románicas", *España en las crisis del Arte Europeo*, Instituto "Diego Velázquez", C.S.I.C., Madrid, (1968), p. 71

ESTELLA, Margarita: "Crónica: Exposición "Las Edades del Hombre"(Valladolid, 1988-1989), Archivo Español de Arte, Nº 248, (C.S.I.C.), Departamento "Diego Velázquez), Madrid, 1989, pág.516-517

GÓMEZ PÉREZ-NEU, C., *Galería Universal de pintoras*, Madrid, Editora Nacional, 1964, p. 2

MÜLLER, P. E., "La Virgen del Pópolo por Alonso del Arco y una de María Villamor", Archivo Español de Arte, C.S.I.C., Nº 241, Madrid, pp. 72-73

PALOMINO, A. A., *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, Aguilar, [1721-25], 1947

PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*

celebradas en España, Madrid, Jesús Ramón García Rama, [1948], 1980
PANYELLA, V., *Ángeles Santos*, Barcelona, I.G. Viladot, 1992, p. 47
PARADA Y SANTÍN, J., *Las pintoras españolas*, Madrid, Imprenta del Asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1903, pp. 42, 49, 50
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Las mujeres "pintoras" en España", *Imagen de la mujer en el arte español*, Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, U.A.M., (1990), p. 73, 95
PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Una interesante y desconocida pintora", Revista Municipal "Villa de Madrid", Madrid, 1985.
PERRY, M. E., *Ni espalda rota ni mujer que trota, (mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo deOro),* Barcelona, Drakontos, Crítica, [1990], 1993, p. 17
PIJOAN, J., *Historia del Arte*, Vol. 3, Barcelona, Salvat, 1973, p. 186
RUCQUOI, A., "La mujer medieval", Cuadernos "Historia 16", Nº 262, Madrid, (1985), p. 27
RUCQUOI, A., *Las Edades del Hombre (El arte en la Iglesia de Castilla y León),* Diócesis de Castilla y León, Salamanca, 1988, p. 198
RUDO, M., *Lluisa Vidal, filla del Modernisme*, Barcelona, Ediciones La Campana, 1996
SULLIVAN, E. J., "Obras de Josefa de Ayala, pintora ibérica", Archivo Español de Arte, C.S.I.C., Nº 213, Madrid, p. 87.
V.V.A.A., *María Roesset*, Centro Cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1988.
YARZA, J., *Historia del Arte Hispánico. Vol. II: La Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1988, p. 69.

Notas

[1] *"A pesar de quedar en Bocairente tan poco del inspirado pintor, sí queda bastante de la llamada "Escuela de Juanes". Por lo demás, en cada uno de los altares del templo parroquial figuraban entonces sendos retablitos de los que se conservan dos. El que contiene la Inmaculada de Joanes, siendo las demás tablitas de sus hijas, Margarita y Dorotea, según una opinión tradicional".* Programa "Junta de Fiestas de San Blas", Bocairente, 1978, pág. 5

[2] *"En pincel y colores, Juan Vicente, en ingenio y pintura, Margarita, en distinción y gracia, Dorotea".* Cristobal de Virues, Soneto a la muerte de Juan de Juanes, citado por J. Albi, op. cit., pág. 463

[3] *"Josefa de Ayala (...) fue visitada por muchas mujeres que visitaban Caldas de Reinha, cerca de Ovidos, para conversar con ella, para verla pintar o para verse retratadas por ella".* Froes Perim, D.: Theatro heroino, abecedario histórico e catálogo das mulheres ilustres en armas, letras, accoens heroinas e artes liberais, Lisboa, 1734

[4] Como Sullivan apunta, *"...parece extraño que se haya dedicado tan poca atención a Josefa de Ayala, una artista muy significativa en la evolución del arte barroco tanto español como portugués."* (Sullivan, E.J., pág. 87)

[5] Sobre el término "estofado": *"En líneas generales se entiende por estofado la ornamentación sobre oro que simula labores de estofas o telas."* (P.L. Echevarría Goñi 1992: 19)

[6] Entre otros, "Estatuto y Reglamento Interior del Ateneo Artístico y Literario de Señoras de Madrid, (1869): *Art. 1. El Ateneo es una asociación de enseñanza universal, artística, literaria, científica, religiosa y recreativa que se propone instruir a la mujer en todos los ramos de una educación esmerada y superior, para que por sí misma pueda instruir y educar a sus hijos, haciéndoles buenos ciudadanos y excelentes padres de familia... Art. 21. Las socias reunidas en este Ateneo se proponen*

adquirir los conocimientos necesarios para brillar en la sociedad a la altura de su siglo..."

[7] José García, en 1867, en su obra "Las Bellas Artes en España", realiza una clasificación de los géneros de la pintura según su orden de importancia: en primer lugar, sitúa la pintura de historia, al igual que la mayoría de los teóricos del siglo XIX, después, sitúa la pintura religiosa, y en orden decreciente, la pintura de costumbres, el retrato, paisajes y marinas, interiores, monumentos y varios, o pintura "de género", que era la que preferentemente realizaban las mujeres.

[8] "La mujer en España. Situación social", Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, Madrid, 1990, pág. 77

[9] "Miradas de mujer. 20 fotógrafas españolas", Museo Esteban Vicente, Segovia (mayo-junio 2005).

EL ESPACIO INTERIOR. PODER, ESPIRITUALIDAD Y PSICOLOGÍA EN LAS MUJERES

Mercedes Navarro Puerto
Universidad Pontificia de Salamanca

1. PARA SITUARNOS: ÁNGULO DE VISIÓN

El estudio del poder de la espiritualidad en las mujeres puede abordarse desde numerosos ángulos. Uno de gran interés, a mi parecer, es la psicología de la religión, una disciplina académica con entidad propia desde el nacimiento mismo de la psicología como ciencia[1]. Este ángulo general, se vuelve en seguida más concreto y específico cuando adopto la perspectiva feminista de género.

1.1. La psicología de la religión y sus principios

La psicología de la religión se ocupa, explícita y rigurosamente, de la *dimensión psicológica* del hecho religioso en su fenomenología, en su dinámica y en sus expresiones (cognitivas, afectivas, comportamentales), y muestra que el fenómeno religioso es susceptible de análisis psicológico. Esta disciplina mantiene su carácter científico en la medida en que se atiene a uno de sus principios básicos, el *principio de exclusión de la trascendencia* que ya formuló con toda claridad Theodore Flournoy, en 1902[2]. Este principio coloca a la psicología de la religión fuera de los interrogantes de importancia ontológica y excluye el recurso a lo trascendente como principio de explicación de los fenómenos psíquicos. Si a todo profesional o investigadora científica/o se le pide unas determinadas actitudes ante el objeto de su observación y/o investigación, éstas se extreman para quienes se atreven con este objeto de estudio, con el fin de contrarrestar los prejuicios que todavía se encuentran en los niveles populares y, desgraciadamente, también en los científicos y profesionales. Esta dificultad crece cuando la disciplina pretende colocarse en el nuevo paradigma de las ciencias de la complejidad, asumiendo la no linealidad, la discontinuidad y una nueva concepción de la mente y lo psíquico. A veces da la impresión de estar pisando un campo minado, aunque eso no nos impide a algunas personas asumir los riesgos.

1.2. La psicología de la religión, la perspectiva de género y el feminismo

Una segunda dificultad proviene del marco patriarcal en el que todavía se encuentran las ciencias, hablando en términos generales, y la misma psicología, ya en el específico que me compete. Como en otras, también en la ciencia psicológica contamos con un número importante de psicólogas feministas[3] y algunos varones situados en la perspectiva de género y, como en otras, esta perspectiva es minoritaria. Las cosas empeoran cuando se trata de la psicología de la religión, teorizada mayoritariamente por varones de perspectiva patriarcal, muchos de ellos provenientes del psicoanálisis. La demanda de autoayuda propia de un amplio sector de nuestra sociedad, en cambio, ha estimulado a muchas mujeres, en la corriente más junguiana, a establecer vínculos entre la psicología de autoayuda y la dimensión espiritual. La demanda es asimétricamente

femenina. Ni lo que se ofrece ni la recepción son, a menudo, feministas o en una perspectiva crítica de género. Esto nos lleva de la mano a una distinción importante. ¿Puede hablar la psicología de *espiritualidad* sin traicionar sus principios científicos y traspasar sus competencias? El término, en efecto, se presta a numerosos e imprecisos significados que necesitamos acotar. Antes, sin embargo, podemos comparar los rasgos generales en los que suelen oponerse la espiritualidad moderna y posmoderna[4], permitiéndonos observar las diferencias a trazos gruesos.

ESPIRITUALIDAD MODERNA	ESPIRITUALIDAD POSTMODERNA
1. Ciencia mecánico-positivista y materialista	1. Nuevo paradigma holográfico-cuántico
2. Psicología experimental y positivista-racional centrada más bien en lo individual o grupal	2. Psicología humanista y transpersonal, centrada en el desarrollo del potencial humano
3. Tecnificación desacralizadora y alejamiento de la Naturaleza en grandes tecnópolis	3. Retorno ecológico-sacral a la Naturaleza y a la participación de sus energías sanadoras
4. Burocratización y racionalización de la fe en la Iglesia-Institución, imponiendo dogmas	4. Retorno a la experiencia personal religiosa, con mediación de un gurú o grupo elegido
5. Teocentrismo transcendente, alejado de la vida , con un moralismo castigador del cuerpo y represor del sexo y afectividad, impidiendo desarrollar el potencial humano	5. Biocentrismo y reencantamiento sacralizador del Universo vivo y divino, de Gaia y la vida con la energía cósmico-corporal-mental, buscando iluminación y armonía con el Todo

La realidad, como suele ocurrir, no presenta unas divisiones tan claras en la experiencia concreta de los sujetos. Nos vale, con todo, para situar el feminismo y la perspectiva crítica de género en su contexto general. Un estudio reciente[5] analizó la polaridad cualitativa y cuantitativa de los constructos religioso y espiritual, llegando a la conclusión de que aunque interrelacionados, son diferentes entre sí, superando la mera antítesis, una antítesis en la que todavía parecen apoyarse analistas y estudiosos de diversas ciencias. En este estudio las experiencias espirituales fueron clasificadas en dos tipos: como *experiencia religiosa*, y como experiencia de un *misticismo natural*. Las del primer tipo estarían dentro de un marco *religioso* y, por ello, interpretadas en *lenguaje religioso*, marcadas por la presencia de (la idea de) Dios o por una identificación con un arquetipo de Totalidad o *Self*, simbolizado por Cristo. Las del segundo tipo se caracterizan por una identificación, unidad y conexión con la *Naturaleza, las cosas y el cosmos,* y, a veces, bajo la forma de *comunión con la divinidad* o *sensación de su presencia.* Ambos tipos de experiencia llenan al sujeto de una intensa emoción y fuerte energía, elevan su vitalidad, confianza y fe, factores que parecen influir *positivamente* en el estado general de *salud*. Ambos modos de experiencia se muestran como *catalizadoras de cambios* profundos de la personalidad, y promotores del *desarrollo de cualidades superiores.* El estudio *cuantitativo* demostró que religiosidad y espiritualidad se asocian *negativamente* con rasgos neuróticos, y *positivamente* con afectividad y sociabilidad. "El *análisis en profundidad* reveló que *motivación espiritual* y *experiencia transcendente*

se asocian con vitalidad, confianza y fe, sentimiento de paz, unidad y plenitud, las cuales aparecen al sujeto como un *Bien* que transciende la salud y el bienestar material. Ambos estudios, cuantitativo y cualitativo, indicaron, en definitiva, que la *relación con* (la idea de) *Dios, encontrar sentido en la vida y esforzarse en conseguir las metas religiosas/ espirituales* se muestra *relevante* para la *salud/bienestar*."[6]

1.3. Datos que dan qué pensar

Partimos de algunas preguntas: ¿son las mujeres más religiosas que los varones y más propensas a desarrollar su dimensión espiritual? Si es así ¿Cuáles son las dinámicas a través de las que se producen tales diferencias? ¿qué influencia psicológica ejercen las mujeres sobre la espiritualidad y religiosidad de otras mujeres?

a) ¿Son las mujeres más religiosas y espirituales que los varones? Los estudios puntuales y longitudinales, en distintos lugares y épocas, parecen unánimes al afirmar que las chicas, en todas las edades y en todas las dimensiones, son más religiosas que los chicos y su religiosidad es más comprometida. Podemos citar algunas investigaciones a modo de ejemplo.

Existe un estudio europeo de comienzos de los años 80, del que se hizo una réplica en 1990, que comprendía 25 países en los años 80 y más de 40 en los 90. Los resultados indican no solamente que las mujeres son más religiosas que los hombres, sino que, contra lo que se pudiera esperar en una Europa secularizada, se ha incrementado la religiosidad de las mujeres, mientras que se ha reducido la religiosidad de los hombres. Así, por ejemplo, en 1981 el 79% de las danesas investigadas se declaraban creyentes y en 1991 el porcentaje subía a 82%, mientras que el correspondiente porcentaje de hombres creyentes en 1981 era del 69% en 1990 había bajado al 64%[7].

En ciertos estudios sociológicos y eclesiales (protestantes, en su mayoría) se los consideró, en antítesis con la dimensión ética de la religiosidad, como individualistas y asociales. Entre los católicos la antítesis era ascética-mística. Esta última se achacaba a fenómenos mujeriles y se los menospreciaba como típicos de una religiosidad infantiloide o, cuando menos, inmadura. El modelo sobre el que se hacían los juicios y se reforzaba el estereotipo era el modelo de religiosidad masculino. Aunque en la actualidad, especialmente en esta década, los juicios son más cautos debido a la nueva religiosidad emergente, el estereotipo no ha desaparecido. Esto levanta un interrogante sobre los sesgos sexistas que se incluyen en las tipificaciones, descripciones, hipótesis y sistematizaciones realizadas. Y, del mismo modo, pide que se defina o se describa fenomenológicamente, lo que se entiende por experiencia religiosa, y su connotación mística, cuyas asociaciones del imaginario popular no siempre ayudan en la objetividad necesaria del estudio. Esta cuestión, a su vez, pide que se establezcan las diferencias en la dinámica evolutiva y en las influencias que darían cuenta de estas diferencias de género.

b) ¿Cuáles son las dinámicas a través de las cuales se producen tales diferencias?

Responderemos desde una doble perspectiva psicológica: la psicología profunda o dinámica y la psicología evolutiva cognitiva.

Perspectiva de psicología dinámica. La siguiente pregunta obliga a mirar la dinámica que llevaría a la diferencia entre los géneros, más la diferencia cualitativa que la cuantitativa: ¿Por qué hay más mujeres que viven una experiencia religiosa, por qué muchas de ellas la experimentan bajo la forma mística y por qué las mujeres desarrollan

más capacidades para la espiritualidad?

La dimensión mística[8] de la experiencia religiosa está estrechamente relacionada con la estructuración de la capacidad religiosa que proporciona al ser humano la imago materna. Sin embargo esta imago influye en las experiencias de mujeres y de varones, por tanto, ¿qué propicia la diferencia, si la fuente psicológica es la misma? La respuesta nos lleva a las relaciones de la madre con sus hijos e hijas y a las influencias del ambiente y de la cultura.

La capacidad para la formación del yo y para la formación de relaciones objetales, se produce en las fases críticas en que el niño y la niña deben separarse de la madre y adquirir progresivamente la autonomía. La separación, por otro lado, está marcada por la experiencia psicológica subjetiva de los límites entre la vida y la muerte. En los primeros estadios de la vida la pervivencia o la muerte del bebé dependen de la unión con la madre. La separación es una amenaza de muerte. El miedo se localiza y se arraiga en el cuerpo. La madre, así, es un Ser ambivalente. La separación de esta figura no es vivida de la misma manera por un niño que por una niña. Sobre los procesos de separación del niño se ha escrito e investigado mucho, pero al no estar contrastado con los procesos de separación de la niña, de los que todavía se sabe poco, debemos recelar al dar los resultados y las explicaciones como unívocas y ciertas. Necesitamos dejar abierta la posibilidad de correctivos y de falsación de hipótesis con las que nos hemos manejado hasta este momento.

Para un *niño*, por imperativo cultural, la separación está unida a la adquisición de una identidad masculina dependiente, también, de cada cultura y época en sus pormenores y signos. Es un proceso difícil y cargado de angustias. Hay suficientes motivos para afirmar que este proceso no se consigue[9] o, al menos, que mantener esta identidad hasta el final tiene un alto coste psíquico personal y social. Las experiencias religiosas masculinas están relacionadas con esta dificultad para la separación de la madre. Separarse de ella y de todo lo que ella significa, situarse enfrente y vivir con el miedo a disolverse en su feminidad, afecta necesariamente a la experiencia psicológica de la dimensión mística de la religiosidad. Los hombres pueden repetir la experiencia de unidad totalizante como una regresión hacia etapas de unidad-fusión materna, por eso se privilegian escenarios en donde los límites de la muerte y la vida se asocian por la memoria afectiva con aquellas tempranas experiencias. Se explica, igualmente, que estén vinculadas de modo especial a la naturaleza y a ciertos momentos de las experiencias sexuales. Explica, también, el temor y el recelo que muchos hombres experimentan ante este tipo de experiencias. O la dificultad para abandonarse en una experiencia de unidad.

Para una *niña* el proceso de separación es mucho más lento, más natural y está marcado por la experiencia de la continuidad, más que por la ruptura. La niña identifica lo masculino como distinto a ella y a su madre. Ser una niña y ser una mujer se sitúa en una dinámica especular. Pero si las experiencias religiosas místicas tienen que ver con las primarias relaciones maternas, se explica que psicológicamente las mujeres vivan su religiosidad más vinculada a la dimensión mística. La etapa de fusión niña-madre deja paso progresivamente a la etapa especular y en ella debe producirse el desdoblamiento personalizador que propicia el efecto del espejo: la conciencia progresiva de la no-identidad, que se resuelve en la necesidad de integrar la continuidad (yo soy como

mi madre) y la discontinuidad (pero yo no soy mi madre), o lo que es lo mismo: cómo puedo ser yo misma siendo a la vez como mi madre. Es la cuestión que cada adolescente se ve abocada a resolver. La experiencia religiosa estará muy mediatizada por la resolución de esta fase. Se hace necesaria una etapa de solitariedad que puede tomar forma de ruptura y que, en definitiva, marca el momento de distancia en que en el espejo cada adolescente debe sustituir la imagen de la madre, bien por la suya propia, o por otras imágenes de otras mujeres a través de las cuales pueda recuperarse como género y mediante las cuales puedan descubrirse como individuos. Esta fase última de recuperación, hace entrar la palabra en la que cada mujer se dice o se expresa a sí misma. Recupera su identidad de género que la vuelve a ligar a la madre. La mayoría de las veces esta recuperación tiene lugar cuando la joven se casa o vive en pareja y tiene hijos.

La experiencia religiosa, en su dimensión mística, recupera su identidad a partir de una síntesis resultado de este largo proceso, pues la experiencia religiosa y la dimensión espiritual crecen y se desarrollan en el entramado mismo del crecimiento y maduración humanas. Esta síntesis se suele producir en tres grandes líneas de unificación: la línea de *la percepción sensorial*, como fuente de conocimiento y reconocimiento del mundo de lo sagrado y de la propia subjetividad, el *centramiento* de las significaciones religiosas y *la elaboración racional*.

Algunas notas de la experiencia religiosa de las mujeres, vinculadas al desarrollo de su espiritualidad, que las diferencian de los hombres son las siguientes:

- conocimiento *más total e integral* del mundo religioso
- ausencia de temor a la invasión de las energías inconscientes
- presencia de la corporalidad que aporta su propio conocimiento y activa la memoria afectiva y asociativa

- preponderancia de la cualidad *aprehensiva*, propia del dominio de lo afectivo y de la pasión
- integración y síntesis entre el mundo afectivo, el mundo racional de los contenidos religiosos y las significaciones relacionales

c) ¿qué influencia psicológica ejercen las mujeres sobre la espiritualidad y religiosidad de otras mujeres?

El cuadro propuesto a continuación acerca de los aspectos de la religiosidad y la espiritualidad que configuran la *imago materna*[10] en los niveles más primarios, es decir, en el primer año de la vida del bebé, muestra los elementos básicos en su dimensión de normalidad y en su dimensión problemática y patológica. Hasta el momento la imago materna ha estado vinculada en la inmensa mayoría de las ocasiones a las mujeres, de forma que estos aspectos lo han configurado o desconfigurado las mujeres madres, no sólo en cuanto sujetos empíricos, sino como portadoras de toda la carga simbólica que la cultura ha otorgado a lo materno y a lo femenino.

CAPACIDAD PSICOLÓGICA PARA LA RELIGIOSIDAD
Etapa I: narcisismo primario y religiosidad.
Importancia de la figura materna
Indiferenciación
Unión simbiótica bebé-figura materna
Madre como totalidad buena y envolvente

EXPERIENCIA NORMAL :

acogida, aceptación, protección, caricia, piel psíquica, felicidad difusa, seguridad, confianza básica, profundidad afectiva, sensorialidad y sensualidad

PREPARA:

· DIFERENCIACIÓN

· SEPARACIÓN

· CONSTITUCIÓN PRIMARIA DEL YO

POSIBILITA

-experiencia religiosa del DESEO DE DIOS, misterio, incondicionalidad de la experiencia religiosa, providencia, figura de Dios/a creador/a y dador/a de toda felicidad

-dimensión de interioridad y contemplación, de unidad y capacidad espiritual de percepción del Misterio, dimensión de placer e integración de la corporalidad

EXPERIENCIA DEFICIENTE

· fanatismo, fundamentalismo, narcisismo patológico, incapacidad para la separación, la alteridad, lo diferente

·necesidad narcisista de compensación (admiración, megalomanía, mesianismo...)

·necesidad patológica de seguridades, apoyos ideológicos fijos y estereotipados, ritos cuasimágicos, armadura defensiva y con frecuencia violenta...

·predominio de la pasividad, incapacidad para compormisos histórico-políticos, dependencias ptológicas y destructivas

La perspectiva evolutiva cognitiva. Si dejamos la perspeciva dinámica y entramos en la evolutiva cognitiva, colocamos lo precedente en una dimensión distinta y en un marco diacrónico de maduración. Partimos, una vez más, de los datos de la realidad.

Los estudios europeos arriba reseñados son muy importantes para comprender (más, quizás que explicar) la adhesión de muchas mujeres a corrientes de espiritualidad, una de las vías a través de las cuales muchas de ellas se han empoderado dentro y fuera de los ámbitos sociales de la religión. Si la nueva subjetividad se nota en uno de los géneros culturalmente asociados, ése es sin duda el femenino en las mujeres, de manera que su acceso a la plena conciencia de sujetos, reclama el ámbito de la interioridad en el que tienen lugar las experiencias religiosas y espirituales. La espiritualidad, así, se encuentra psicosocialmente asociada al acceso de las mujeres a su propia conciencia, a su subjetividad, libertad y autonomía, contrariamente a lo que podría imaginarse. La experiencia espiritual reclama un nivel de contacto consigo y un descubrimiento del valor positivo de la soledad, negado a la mayoría de las mujeres a lo largo de los siglos. No olvidemos que a esta soledad, hasta ayer prácticamente, sólo tenían acceso aquellas que se encontraban en un medio externo apropiado, como es el caso de los monasterios en el cristianismo occidental. Los estudios sociales cualitativos, con tendencia de futuro, sobre las mujeres jóvenes en España[11] recogen, así mismo, datos y tendencias, que en otros reportajes de tipo periodístico apuntan hacia la misma realidad[12]: las mujeres buscan el camino hacia sí mismas, tienen una inmensa curiosidad que actúa de estímulo, con frecuencia disperso, son las grandes consumidoras de cultura, aunque

menos sus gestoras. Unas prueban diversos *productos* hasta que van logrando lo que buscan, y otras, pasan mucho tiempo antes de encontrarlo. Resulta interesante observar que, en relación con la maduración, según el baremo del psicólogo J.W. Fowler acerca de las etapas evolutivas de la religiosidad, muchas mujeres se encuentran en el estadio madurativo último[13]. Este psicólogo propone 5 estadios evolutivos. La mayoría de las personas no evolucionan en su fe al ritmo que lo hace en otros ámbitos de su persona. Una minoría alcanza el estadio quinto. El siguiente, o estadio sexto, apunta Fowler, lo alcanzan tan sólo algunas personas. Los sujetos que llegan a esta etapa se caracterizan por vivir una Fe universalizadora, situada más allá de las polaridades. Las personas que alcanzan esta etapa se sienten fundamentadas en la unión con la fuerza del ser. Sus visiones y compromisos las liberan para una entrega apasionada y a la vez desprendida de sí mismas en el amor, en la dedicación a superar las divisiones, la opresión y la brutalidad. Este autor, sin embargo, no vincula tales rasgos de etapa con las características de numerosas mujeres, quizás porque éstas no se encuentran en los lugares esperados, como pueden ser las instituciones religiosas y, probablemente, debido a los sesgos de género. Otros autores también establecen relaciones entre los estadios de maduración evolutiva y las capacidades psicoespirituales:

NIVELES DE DESARROLLO COGNITIVO			ESTADOS DE CONSCIENCIA *KEN WILBER*	CONSCIENCIA E ITINERARIO VITAL *ABRAHAM MASLOW*
HERBERT KOPLOWITZ	6º	Pensamiento de las operaciones unitarias	Consciencia de Unidad	Inocencia Sabia
	5º	Pensamiento Sistémico	Bandas transpersonales	
JEAN PIAGET	4º	Pensamiento de las operaciones formales	Organismo total	VIDA AUTORREALIZADA
	3º	Pensamiento de las operaciones concretas	Nivel del yo	
	2º	Pensamiento pre-operacional	Nivel de la persona	
	1º	Nivel sensomotor	Consciencia de unidad	Inocencia ignorante

La transición entre etapas, según, Fowler se refiere a los momentos en que se abandona una forma, típica o dada de antemano, de dar sentido a la existencia para comenzar la construcción de otra forma nueva. No tienen lugar de golpe, sino en procesos de extensión variable. Se producen, en particular en las edades adultas, a partir de experiencias de dislocación y disonancia, cuando aparecen elementos nuevos en la vida que plantean conflictos a lo vivido, pensado, sentido y realizado hasta ese momento. Médicas y psiquiatras acuerdan, con el mismo Jung, que el paso de la primera a la segunda mitad de la vida, que coincide con el período menopáusico, es un

momento especialmente interesante, complejo y rico para las mujeres. Los momentos de transición madurativa son siempre tiempos de crisis y, por ello, acarrean riesgos y peligros de involución, pero el crecimiento humano no puede prescindir de estas crisis. Las disonancias cognitivas, que acompañan a menudo las transiciones y crisis evolutivas, producen mucho malestar y, generalmente, angustia, de forma que el sujeto tiende a solucionar el conflicto cuanto antes. Los momentos de transición pueden desencadenarse a partir de cambios (físicos, psíquicos, de situación, existenciales, por pérdidas, conflictos relacionales...) o situaciones nuevas previstas o imprevistas (una muerte, un divorcio, una jubilación...) y tienen que ver con la evolución emocional, cognitiva y evolutiva. Las personas, a través de su interacción con la realidad de la vida, con los símbolos, imágenes y significados que le ofrecen sus contextos crean y recrean las convicciones por las cuales orientan sus vidas. El yo es un sistema abierto. Lo normal sería que cada etapa en la maduración de la fe religiosa y la dimensión espiritual se tradujera en una acumulación de riqueza y de totalización (integración)

A los europeos, podemos sumar estudios españoles recientes, como los resultados de una investigación llevada a cabo a lo largo de los últimos 8 años en piscología evolutiva, acerca de la idea de Dios en niños/as y jóvenes españoles[14]. Tales resultados indican que existen estas diferencias con respecto al género:

-la evolución en las mujeres es más cohesionada que la de los varones

-la idea de Dios es más rica y compleja en ellas que en ellos (asignan más palabras y mayor diversidad)

-las mujeres presentan más posibilidades de acceso a la religiosidad y espiritualidad debido a la base experiencial y afectiva que las caracteriza

Estos datos, como otros que podríamos registrar, han estado tan vinculados al patriarcado que en muchos ambientes espiritualidad, religión y poder van asociados automáticamente a espacios especialmente patriarcales, ya sean externos a las mujeres o interiorizados por ellas mismas y al servicio de la estructura patriarcal. La mayor consistencia y cohesión psicológica, la complejidad y la capacidad de integración que se deriva de las vías afectivas en las mujeres, han sido, a menudo, las fuerzas convertidas en vulnerabilidades por el mismo patriarcado.

2. EL PODER DE LA ESPIRITUALIDAD Y LA CONCEPCIÓN DE LO FEMENINO: PERSPECTIVA CRÍTICA

Es inevitable adoptar una perspectiva crítica acerca del poder y el empoderamiento de mujeres en el espacio de la espiritualidad y la religiosidad. Las dificultades vienen de antiguo y cobran en la actualidad formas que se parecen y otras nuevas.

2.1. Un poder reprimido desde antiguo

La historia nos enseña que las mujeres que han desarrollado su propia espiritualidad y han logrado, incluso, crear escuela, han sido perseguidas, al menos en la historia de Occidente. Figuras tan relevantes como Ildegarda de Bingen, Teresa de Jesús, Mary Ward, las abadesas europeas y españolas hasta el s. XVIII y muchas de las fundadoras de congregaciones religiosas en el catolicismo, y de iglesias en el mundo protestante, por poner ejemplos conocidos, lo confirman. Las persecuciones han tomado formas tan diversas como la represión, la ejecución, y, masivamente, la descalificación y la exclusión social, la culpabilización de la víctima objeto de maltrato,

las acusaciones y calumnias, las afrentas morales y, al final, la invisibilización y el despojo de los medios de subsistencia. De estas y otras maneras el patriarcado ha ejercido una represión brutal sobre una fuente de poder vinculada a lo femenino y a las mujeres que, a pesar de ello, siempre regresa en formas nuevas y nuevos desafíos. En la actualidad el poder de la religiosidad y la espiritualidad de muchas mujeres está vinculado al conocimiento (como ya sucedió en la Edad Media) y al pensamiento teológico. Eso ha cambiado las formas de persecución, represión y marginación, pero no los mecanismos psicosociales ni las motivaciones profundas a las que la psicología tiene acceso. Las experiencias religiosas y espirituales de las mujeres han estado vinculadas a fuentes de temor masculino proyectados en ellas, como la libertad y la intensidad difusa del goce. La experiencia subjetiva a la que el patriarcado no tiene acceso, es percibida como poder amenazante y oscuro, especialmente cuando tiene repercusiones en la realidad externa. Esta percepción pone en marcha mecanismos defensivos de tipo paranoide cuyas acciones concretas resultan devastadoras para las mujeres.

2.2. El difícil empoderamiento espiritual de las mujeres

Otros datos, vistos en su revés, dan igualmente una perspectiva interesante aunque a menudo dura. En la actualidad la institución eclesiástica persigue a las feministas. En la mayoría de los casos no actúa directamente, sino a través de estrategias indirectas. La más utilizada es el intento de neutralización del poder espiritual y religioso de muchas mujeres mediante la invisibilización. Es el caso del control de los escándalos en los medios, a diferencia de unos años atrás[15]. Igualmente se puede hablar de las acciones decididas contra mujeres concretas, una a una, especialmente aquellas que acompañan espiritualmente a otras mujeres y hombres, y aquellas que, además, tienen formación teológica y ocupan puestos de poder en centros académicos. En unos años la poda de mujeres se ha notado mucho[16]. Cada vez quedan menos mujeres en estos lugares públicos y las que quedan coinciden en un determinado perfil, cuyo elemento fundamental es no ser feminista y, cada vez más, irse distanciando incluso del término *género* asociado a una perspectiva crítica. Las estrategias de invisibilización contra las mujeres de relevancia espiritual, religiosa y teológica, están muy pensadas: se las ridiculiza en todo lo referente al feminismo y la perspectiva de género como si fueran bichos raros y trasnochados, se las descalifica sistemáticamente, se elige a otras personas menos expertas y brillantes en continuos agravios comparativos con la intención (y el logro) de que se aburran, se cansen de luchar, abandonen y tiren la toalla dejándoles libre el campo de acción, se las desmotiva y y afrenta; las dejan sin trabajo aunque ocupen sus puestos y cobren sus sueldos, a fin de que tomen decisiones bien por la merma de salud (depresiones, problemas musculares y óseos), sin psoibilidades de denuncia de *mobbing* a la institución (debido, por ejemplo, a las formas de contrato, a la sutileza, las complicidades, etc.) Se les hacen promesas de futuro con el propósito de ganar tiempo y esperar el cansancio, anteponiendo en cambio, a compañeros varones recièn llegados a los que se privilegia, se les conceden becas, medios, tiempo, apoyo y cuidado delante de ellas…[17] ¿Qué salida tienen estas mujeres, las que, lógicamente, logran recuperarse?

La secularización nos devuelve, una vez más, la demanda espiritual bajo el reclamo de interioridad al que ya hemos aludido. Pero ¿de qué poder se trata y qué elementos de él provocan represiones tan duras y tan bien orquestadas?

2.3. Elementos represores y elementos liberadores en la espiritualidad de las mujeres

El estudio de los mecanismos de empoderamiento de las mujeres y sus diversas consecuencias en relación con la espiritualidad es, cuando menos, ambivalente. Un ejemplo concreto como el del ascetismo puede resultar clarificador. Psicológicamente hablando, este mecanismo lo encontramos lo mismo en Catalina de Siena, anoréxica religiosa, cuya ascesis sacrificial le proporcionó poder eclesiástico e influencia política en la Edad Media, que en muchas jóvenes actuales que castigan su cuerpo y su salud para obtener a cambio el poder que, en nuestra sociedad, se otorga al reconocimiento de ciertos cánones de belleza y erotismo femeninos. No es casualidad que los perfiles de unas y otras, por paradójico que resulte, sean los de mujeres inteligentes, activas, con problemas paternos, perfeccionistas y de baja autoestima. La ascesis, la penitencia, el autocastigo físico ha sido, desde muy antiguo, un elemento ambivalente del poder de las mujeres vinculado a necesidades espirituales y de auto-realización[18]. Estos mismos elementos han sido utilizados por el patriarcado para el sometimiento psicológico y político de las mujeres, a través de las vulnerabilidades de sus perfiles. La inteligencia y la capacidad de iniciativa, han sido dominadas por las necesidades afectivas donde anida y echa raíces la experiencia de sí mismas y la experiencia que las trasciende espiritual y religiosamente.

Podríamos decir otro tanto de la capacidad de goce sexoafectivo, tan unido, como sabemos, a experiencias cumbre o límite, asociadas a fenómenos extraordinarios que, hoy sabemos por la psicología, no lo son tanto. Las capacidades de placer y disfrute han sido reducidas por el mismo patriarcado a la pura genitalidad, entendida desde la perspectiva masculina y no desde la misma experiencia sexoafectiva de las mujeres, en sus elementos comunes y diferenciales. La espiritualidad que impregna muchas experiencias religiosas conlleva un intenso disfrute que integra las sensaciones corporales difusas y puntuales, que se perciben a través del placer de los sentidos. Esta sensualidad ha sido a menudo demonizada y descalificada, no sólo en la antigüedad, sino todavía hoy, de manera que no puede competir con el prestigio de la ascesis. La valoración del sacrificio, el esfuerzo y la ascesis en definitiva, es superior a otro tipo de valores inclusivos de la calidad de vida y la auto-realización. Toda la corriente de autoayuda que camina en esta dirección parece contraria a los valores tradicionales, especialmente cuando se trata de mujeres, de forma que en el imaginario colectivo aparecen separados y se tiende a separarlos aunque en la realidad se den juntos. Esto hace que las mismas mujeres que tienen una vida espiritual intensa no lo manifiesten, al menos no lo hagan públicamente, pues suscitarían incomodidad en el mejor de los casos y rechazo y recelo en su mayoría. Esto conlleva que muchas mujeres reserven esta faceta de sí para el ámbito privado que, en definitiva, es condenar una parte de sí mismas y, con frecuencia, los ejes más importantes de su persona y los motores de sus acciones, a la invisibilidad. Y lo que no se ve no existe.

Un ejemplo concreto es el de las misioneras, y las religiosas (llamadas monjas popularmente) en general. Su valor individual y colectivo es percibido por elementos negativos de sus estilos de vida: la renuncia, la ascesis, la abnegación u olvido de sí, la entrega a los pobres, las prácticas religiosas y los límites de un estado de vida que las sujeta. Si, por el contrario, se muestran libres, felices y realizadas, con tiempo y

dedicación a sí mismas, autónomas e interdependientes, de elevada autoestima, y de una sensualidad cultivada en el mismo ámbito de la espiritualidad, que canalizan su dedicación a los/as marginados a través de acciones políticas, el imaginario colectivo deja de considerarlas personas marcadas por la espiritualidad. Su buena salud psíquica, paradójicamente, suscita sentimientos encontrados que conducen casi inmediatamente bien a un rechazo por no ajustarse al estereotipo, bien a clasificarlas de excepción que confirma la regla. Desgraciadamente no estoy haciendo caricaturas, sino mostrando algo que conozco y percibo cotidianamente. Psicológicamente hablando se produce una paradoja conocida: vivir muriendo y morir viviendo. Elementos más ligados a la negación y la muerte son utilizados para ejercer un determinado poder y obtener reconocimiento y capacidad de influencia. Elementos asociados a la vida, por el contrario, son utilizados socialmente para marginar e invisibilizar. Si lo personal es político, lo psicoindividual tiene igualmente una implícita dimensión psicosocial.

Este fenómeno a mi juicio está relacionado con esa creencia de la psicología popular según la cual la dicha o la felicidad se debe merecer. Esto lleva a ensombrecer vivencias positivas y favorables por miedo a la plenitud, en diversos ámbitos de la vida y también en el de la espiritualidad. Que la vida sea un valle de lágrimas es una creencia implícita más extendida de lo que imaginamos, de forma que disfrutar de los regalos de la vida y hacerlo, además, individualmente, es percibido como irresponsabilidad o falta moral. En parte puede deberse a una determinada educación que subyace en el trasfondo, una educación religiosa que enseñó a medir según los méritos. El bienestar, la dicha y el placer niegan, de alguna manera, el mérito, y sólo parece adquirir valor aquello que va acompañado de una cierta dosis de padecimiento[19]. Estas creencias se apoyan en creencias moralizadas acerca de una determinada percepción compensatoria de la que no es fácil librarse. Por ejemplo, el sudor y el esfuerzo, el sufrimiento que conlleva, se equilibra con la recompensa final. La dicha y la sensación de plenitud y el placer, se acompañanan a menudo del recelo y la sospecha de un posterior desquite. Si hoy río y disfruto, mañana lo pagaré con dolor.

Tales creencias, podríamos pensar, no son más que reflejo de la realidad, pues todo el mundo vive momentos y situaciones de uno y otro signo. Sin embargo las creencias más que reflejar la realidad lo que hacen es organizar la experiencia de una determinada manera al otorgarles un significado determinado. Los estudios realizados sobre las actitudes pesimistas y optimistas, las profecías autocumplidas, etc., apoyan esto que decimos. Cuando estas creencias implícitas del imaginario social están predominantemente asignadas, además, a un determinado género, se obtiene un perfil de lo que, en el tema que nos ocupa, consideramos *espiritualidad femenina de mujeres* y *espiritualidad masculina de varones*. A los varones asignamos estas creencias compensatorias de placer-sufrimiento, en el mundo público y del trabajo y a las mujeres en el mundo privado y de las relaciones y afectos. Esto que vale para entender aspectos de la vida social de unos y otras, vale también para entender la percepción de espiritualidades marcadas por el género. Una espiritualidad que hace a una mujer dichosa, que es para ella fuente de autorrealización, vigorizante, sensual, plenificante, sanadora, capacitadora y potenciadora de la dignidad y valores defendidos como derechos humanos ¿cómo puede encajar en las creencias implícitas compensadoras de dicha y padecimiento?

La adquisición de la interioridad y la intimidad como espacios propios e innegociables de las mujeres, unida al logro de ciertas cotas de autonomía repercute en conductas hasta hace poco nuevas. Esa posibilidad de la conquista de sí caracteriza la libertad y las relaciones, pues se revela como espacio de poder y de empoderamiento. En lo relativo a la espiritualidad esas adquisiciones se manifiestan no sólo en el cambio de la imagen divina prefijada, sino en la manera misma de acceso a esa divinidad. No es la primera vez en la historia que las mujeres se zafan de mediaciones patriarcales y de varones a la hora de relacionarse con la divinidad (la idea de la divinidad) ni es la primera vez que las instituciones religiosas utilizan estrategias varias para lograr el control de un poder que se les escapa. La novedad estriba en la percepción del valor de la individualidad que han adquirido las mujeres, cuyas manifestaciones son a menudo censuradas como egoístas, irresponsables y culpables de transformaciones sociales que van desde la familia hasta lo que tradicionalmente era tarea propia, como la transimisón de la fe, los valores religiosos y las normas morales tradicionales.

Las dificultades de las mujeres para acceder al ejercicio del poder espiritual son grandes. No se encuentra todavía la suficiente sensibilidad ni la consciencia de la necesidad de promocionar este tipo de liderazgo, a pesar del giro que toman nuestras sociedades pluriculturales y plurirreligiosas. Las instituciones religiosas, por su parte, siguen utilizando a las mujeres para sus intereses y propósitos, y ejercen cada vez más control sobre ellas en la medida en que muchas van adquiriendo logros individuales, relacionales y sociopolíticos. La espiritualidad tiene una fuerza social y política desde antiguo que es preciso volver a canalizar, especialmente por parte de las mujeres que buscan sentido a sus vidas y luchan por la justicia. Esta tarea no queda fuera de las luchas del feminismo, sino, por el contrario, requiere de toda su lucidez y sentido crítico para convertir individual y socialmente este motor humano en fuerza de libertad y en instrumento político de liberación cultural y social.

3. CONCLUSIONES

Al final de nuestro trabajo podemos decir:

1.Las mujeres actuales que han accedido crítica y madurativamente al espacio de la propia interioridad y a una subjetividad de encuentro consigo mismas configuran el perfil psicológico de candidatas a una experiencia rica y amplia de espiritualidad que, en unos casos, va ligada a convicciones religiosas como la cristiana y en otros no

2.Las mujeres actuales con liderazgo espiritual y religioso, académica y experiencialmente acreditadas, y traspasadas por la perspectiva crítica feminista, son percibidas como fuente de poder y sujetos que escapan a los controles institucionales, especialmente los religiosos. La persecución de que son objeto, las estrategias de invisibilización, y las censuras diversas lo confirman. Los resultados, sin embargo, deben alertar a las mujeres a encontrar medios de resistencia que, lejos de mermar su salud y de hacerlas abandonar, las hagan más fuertes y significativas.

3.También en el espacio de la espiritualidad y la religiosidad las mujeres nos necesitamos mutuamente. Es hora de superar recelos y prejuicios, dada la sociedad que se está gestando en relación con culturas y tradiciones en las que lo religioso ocupa un lugar primordial. En esta etapa, donde existe confusión y caos, donde se multiplican las ofertas, las mujeres, especialmente las jóvenes, no deberíamos desperdiciar los

recursos personales con los que contamos, es decir, la existencia de numerosas mujeres llenas de sabiduría, acompañantes y líderes espirituales[20]. Ellas son producto acabado y patrimonio de nuestra humanidad. No podemos permitirnos el lujo de despreciarlas, ignorarlas y pasar de ellas, pues hacerlo conlleva un alto precio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERDI, I., ESCARIO, P., MATAS, N., Las m*ujeres jóvenes en España*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2000.

E. BADINTER, *La XY. Identidad masculina*, Madrid, Alianza, 1992.

GÓMEZ-ACEBO, Isabel (ed.), *Mujeres que se atrevieron*, Bilbao, DDB 1998

IBÁÑEZ, A., "¿Pero qué significa <espiritual>?", *ABC Cultural*, 20 de septiembre de 2003, 17.

NAVARRO PUERTO, M., "Espiritualidad y Teología", en *Iglesia Viva* 222, 2005.

NAVARRO PUERTO M., "Categorías emergentes para una teología feminista contextualizada. Teología y mujeres en la Unión Europea", en Ruiz Tagle, A. Mª., (coord.), *Los estudios de las mujeres hacia el espacio común europeo*, Sevilla, Arcibel 2005

NAVARRO PUERTO M., *Ungido para la vida. Exégesis narrativa de Mc 14,3-9 y Jn 12,1-8*, Estella, EVD, 1999.

NUNES ARVEDOSO, G., *Personalidades, Bem-estar e Espiritualidade: a influência das metas e motivaçoes últimas na prevençao da saúde*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Psicología 2004.

PEDREGAL, A., "La *mulier virilis* como modelo de perfección en el cristianismo primitivo", en Gómez-Acebo, I., (ed.), Las mujeres en los orígenes del cristianismo, Bilbao, DDB, 2005, pp. 143-167.

SJORUP, J., "Women's Lives, Women's Religiosity. Are Women's Religious Experiences Mystical Experiences?", *Gender-Nature Culture*, *Working Paper* 8, 1994.

TORRES, J., "El protagonismo de las primeras mártires cristianas", en Gómez-Acebo, I., (ed.), Las mujeres en los orígenes del cristianismo, Bilbao, DDB, 2005, pp.171-209.

URCHAGA LITAGO, J.D., *Evolución de la idea de Dios entre los 8 y los 18 años. Propuesta de un marco teórico general, revisión bibliográfica y estudio según sexo*, Salamanca, U.P. Salamanca, Facultad de Psicología 2005.

Notas

[1] Así aparece en la historia de la Psicología y sus fundadores. W. Wundt, a finales del s. XIX, desgajó la psicología de la religión de la filosofía, dotándola de un método científico (todavía muy primario). La obra de E.D. Starbuck, *La psicología de la religión,* en 1899 es uno de sus más importantes antecedentes. En 1902, se publica *Las variedades de la experiencia religiosa* de W. James que, por primera vez, considera fenómenos y experiencias religiosas dentro del ámbito de la normalidad y no en el apartado de la psicopatología. En la primera parte del s. XX la psicología profunda, el psicoanálisis freudiano, y el ánalisis junguiano, dedican estudios y obras al fenómeno religioso. Hacia la mitad del s.XX y hasta más o menos la década de los 80, la corriente humanista se ocupa de la dimensión religiosa del psiquismo humano, como muestran algunas obras de A.H. Maslow, G.W.Allport, E. Fromm, Viktor Frannkl, y E. Erikson. A partir de los 90, y ya actualmente en plena posmodernidad, la corriente transpersonal y una renovada (y mayormente divulgativa) psicología analítica junguiana, recoge el testigo, como puede verse en las obras de E.

Kübler-Ros, S. Groff, J. Rowan, entre otros/as, focalizando el interés de la psicología religiosa en la dimensión espiritual del psiquismo humano.

[2] Descuidado muchas veces por él mismo y olvidado por la inmensa mayoría de los profesionales y estudiosos.

[3] Desde la corriente psicoanalítica actual (Emilce Dio Bleichmar, Silvia Tubert, Nora Levinton, Magda Catalá, Mabel Burín…), el análisis junguiano, y otras corriente cognitivas, humanistas, conductuales… (Victoria Sau, María Jayme, Asunción González de Chaves, Fina Sanz, Genoveva Sastre, Monserrat Moreno) y un largo etcétera.

[4] Tomo el cuadro de Vázquez Fernández, A., "De las religiones a la espiritualidad", *Iglesia Viva* 222 (2005) 19.

[5] Cf.Vázquez, A. o.c. 21ss., en la síntesis de la tesis de la Dra. Gisnela Nunes Arvedoso *Personalidades, Bem-estar e Espiritualidade: a influência das metas e motivaçoes últimas na prevençao da saúde*. presentada en la Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Psicología. Junio de 2004.

[6] Ibid.

[7] Cf Sjorup, "Women's Lives, Women's Religiosity. Are Women's Religious Experiences Mystical Experiences?", *Gender-Nature Culture*, *Working Paper* 8 1994. Puede consultarse, también, el estudio cualitativo acerca de la espiritualidad de las mujeres de Randour, M.L. *Women's Psyche, Women's Spirit*, Columbia, U.Press 1987.

[8] Entendiendo por tal, y de forma muy general y sintética, una experiencia, en el marco religioso, caracterizada por la sensación de unidad y con frecuencia fusión con el Todo, que puede ser la naturaleza vivenciada como sacral, la idea de la divinidad, la misma historia, etc.

[9] Es interesante a este respecto el trabajo de Badinter, E. *La XY. Identidad masculina*, Madrid, Alianza, 1992.

[10] *Imago materna* se refiere a la percepción psicológica de lo que se entiende culturalmente por materno, tanto si lo ejerce una mujer como si lo ejerce un varón. Incluye algunos elementos de lo que definimos como femenino y las atribuciones de maternaje que la cultura focaliza en las mujeres.

[11] Cf. Alberdi, I., Escario, P., Matas, N., *La*s m*ujeres jóvenes en España*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2000.

[12] Cf Escur, N., "Las mujeres van primero. Ellas prefieren aprender y ellos actuar", *La Vanguardia digital*, lunes 11 de abril de 2005. Y también García, F., "Europeas más cultas, pero menos informadas", *La Vanguardia digital*, 10 de abril de 2005. Puede verse a este respecto Navarro Puerto, M., "Espiritualidad y Teología", *Iglesia Viva* 222 (2005) 53-84

[13]Estadios evolutivos según J.W. Fowler: 0. Fe primaria, o indiferenciada; (infancia) 1. fe intuitiva-proyectiva(3-7 años), 2. fe mítica y literal (7-12 años); 3. fe sintética convencional (adolescencia); 4. fe individualizante reflexiva (a partir de los 20); 5. fe paradójica y consolidadora o conjuntiva (a partir de los 40); 6. fe universal (pocas personas)

[14] Cf. Urchaga Litago, J.D., *Evolución de la idea de Dios entre los 8 y los 18 años. Propuesta de un marco teórico general, revisión bibliográfica y estudio según sexo*, tesis doctoral en psicología, defendida por el autor el 2 de julio de 2005 en la U.P. de Salamanca.

[15] El tratamiento de los medios de comunicación a las ordenaciones de mujeres católicas durante los meses de verano de este mismo año ha sido, con respecto al mismo dato tratado con mucha cobertura hace dos años, irrelevante y mínimo. Ciertamente no es ninguna casualidad.

[16] Pueden verse algunos datos en Navarro Puerto M., "Categorías emergentes para una teología feminista contextualizada. Teología y mujeres en la Unión Europea", en Ruiz Tagle, A.Mª., (coord.), *Los estudios de las mujeres hacia el espacio común europeo*, Sevilla, Arcibel 2005, pp.51-71

[17] Todos los casos de los que hablolevan nombre y apellidos, que, lógicamente, no puedo

reproducir.

[18] Cf Pedregal, A., "La *mulier virilis* como modelo de perfección en el cristianismo primitivo", en Isabel Gómez-Acebo (ed.), Las mujeres en los orígenes del cristianismo, Bilbao, DDB, 2005, pp. 143-167, y Torres, J., "El protagonismo de las primeras mártires cristianas", en Id., pp.171-209

[19] En el campo de la teología, puede verse a este respecto Navarro Puerto, M., *Ungido para la vida. Exégesis narrativa de Mc 14,3-9 y Jn 12,1-8*, Estella, EVD 1999.

[20] Muchas mujeres religiosas, como es mi caso ("monjas", en el léxico popular), conocemos y tenemos experiencia de este tipo de mujeres, por las cuales, en toda nuestra vida, nunca lograremos dar las gracias ni confesar lo afortunadas que somos.

DINÁMICAS DE PREVARICACIÓN LINGÜÍSTICA EN VERFÜHRUNGEN DE MARLENE STREERUWITZ

Riccarda Novello
Trieste
(Traducción de Leonarda Trapassi)

En su volumen de reciente publicación, *Gegen die tägliche Beleidigung*, la autora austriaca Marlene Streeruwitz se interroga por el problema del patriarcado y del uso instrumental del miedo y/o angustia ("Angst") que con demasiada frecuencia aparece útil para manipular no sólo a las mujeres en las relaciones interpersonales, sino también a los ciudadanos, la sociedad en general, a través del uso intencionado de los medios de comunicación. Y esto contribuye a crear un valor añadido y a que la misma ciencia y sus productos sean más competitivos en el mercado:

> "Aber: das Spiel mit der Angst als Medium der Machtausübung im Zauberland des Patriarchates. Dieses Spiel ist grundlegender Bestandteil. Voraussetzung für den Verkaufswert von Wissenschaft" (Streeruwitz, 2004: 108). ("Pero: este juego con la angustia como medio para ejercer el poder en el país de las maravillas del patriarcado. Este juego es un componente fundamental. Condición para el valor comercial de la ciencia").

En la difícil obra de renovación del lenguaje, de búsqueda de palabras auténticas para contar historias que puedan interesar al público e involucrarlo hasta inducirlo a interiorizar algunas temáticas, y, en consecuencia, a debatirlas en la vida real, Marlene Streeruwitz llega a la conclusión de que el único medio expresivo adecuado y democráticamente respetuoso de la alteridad es justamente el arte, el lenguaje artístico:

> "Wie kann aber weitergeredet werden. Wie daraus gehandelt. Wie ist ein Verstummen zu verhindern im Fall zwischen alle Wirklichkeiten. Es gibt keine andere Möglichkeit als Kunst. Kunsthandeln und Kunstreden. Kunsttexte, die auf nichts verweisen als auf ihre eigene Wirklichkeit. Die ihre eigene Wirklichkeit sind" (Streeruwitz, 2004: 108). ("Pero cómo se continuar hablando. Cómo actuar consecuentemente. Cómo se puede evitar un enmudecimiento en el caso particular entre todas las realidades. No hay más posibilidad que el arte. La acción artística y el discurso artístico. Textos artísticos que no remiten a nada más que a la propia realidad. Que son su propia realidad").

Si el texto artístico, o sea el texto literario, remite sólo a sí mismo, entonces es autoreferencial. No obstante representa la ocasión para buscar, para empezar a buscar, por lo menos a intuir, una modalidad diferente de expresión, una *andere Sprache*, respetuosa del otro, una *andere Sprache* que no se utilice para ejercer el poder ni tampoco para oprimir, una *andere Sprache* que, por ejemplo, permita a las mujeres, a menudo excluidas de los cargos decisorios, comunicar entre ellas y remodelar la perspectiva con

la que la sociedad mira hacia el mundo real y sus problemáticas:

> "Aber vielleicht können wir dann beginnen, uns Vorstellungen über eine andere Sprache zu machen. Vielleicht können wir dann beginnen, eine Sprache zu entwerfen, die wir heute gerade nur in ihrer Nochnichtmoeglichkeit ahnen können" (Streeruwitz, 2004: 122). ("Pero quizá podemos comenzar a formular ideas sobre otra lengua. Quizá podemos empezar a proyectar una lengua que hoy sólo podemos intuir en su no-ser-todavía-posible").

Esta postura de Marlene Streeruwitz se inserta plenamente en el núcleo de una tradición "moderna", que podemos reconducir a los planteamientos teóricos de Umberto Eco.

Junto a la riqueza propia de la fruición estética, el autor moderno consigue o intenta realizar un valor "añadido", aquella "plurivocidad" que caracteriza mensajes abiertos finalizados en una fruición que es, o tendría que ser, cada vez más profunda, como remarcaba Umberto Eco en *Opera aperta*, precisando las diferencias entre comunicación práctica, que persigue el significado, el orden, la obviedad, y comunicación artística y con efecto estético, en la que se tiende a realizar la riqueza no reducida de los posibles significados.

Y esto se nota con particular evidencia en la poética de la obra abierta como "obra en movimiento", para la que es necesario mencionar una serie de conceptos como "constelación de eventos", "dinamismo de estructura", y sobre todo el recurso a la noción filosófica de "posibilidad", y una actitud de valencia epocal que rehuye de una visión estática y silogística del orden, y que, sin embargo, se abre a una "plasticidad de decisiones personales y a una situacionalidad e historicidad de los valores". Al mismo tiempo precisaba Eco, el término apertura ciertamente no debe ser entendido como sinónimo de arbitrariedad, sino que sugiere por el contrario la invitación a la creatividad, la exhortación feliz, la libertad interpretativa respecto a la opresión sofocante y uniformadora del principio de necesidad (Eco, 1962: 49-50)[1].

Ni banales ni sublimes, sino simplemente "artísticos", hay que definir, en esta óptica, los textos en prosa de la autora Marlene Streeruwitz, una voz original y auténtica que, junto a una producción teatral, se ha firmado en la escena literaria de lengua alemana con algunas narraciones, que a partir de 1996 se suceden con un ritmo bien marcado[2].

En la obra y en la reflexión teórica de esta directora y escritora se manifiesta la conciencia de que una poética "contemporánea" tiene que apelar a la movilidad de las perspectivas, a la múltiple variedad de las interpretaciones. Pero se manifiesta también una postura clara a favor de nuevas posibilidades de "repensar" la realidad intersubjetiva, de manera radical en el rechazo de las verdades cristalizadas por la tradición -por cada tradición posible- y en la elección a favor de una investigación continua, que permita subvertir la óptica común, rechazar la costumbre de reglamentar el mundo -y también el acercamiento a los textos literarios- en una dimensión vertical, de arriba hacia abajo, en la opresión inexorable del "aut aut" entre verdadero y falso, "juzgando" obras y personas desde una postura subjetiva, en virtud de una presunta superioridad "autorial". Esta perspectiva unidimensional, esta presunta univocidad que la lengua alemana consigue realizar, por ejemplo gracias al uso de los verbos modales, se fragmenta, se parcela y se recompone de forma diferente en la prosa de Marlene Streeruwitz que insiste en la

necesidad de que el individuo y el lector encuentren una propia forma de expresión, y sobre todo de desarrollo de una "mirada" propia para evitar seguir de forma acrítica las fórmulas preconstituidas, aquellas que la autora llama las *vorfabrizierte Blickrichtungen*. No obstante, es consciente de la extrema dificultad que en la sociedad contemporánea encuentra quien tiene que afrontar con paciencia y audacia la tarea de "alzar la mirada", de "crear" un propio punto de vista, único e irreproducible.

La rebelión contra los conceptos preestablecidos de univocidad, orden, autoridad, obviedad -un "no" radical que ha caracterizado una generación entera de lengua alemana, y de la que Thomas Bernhard ha sido sin duda el ejemplo más llamativo -, el rechazo a las palabras habituales, consumadas por el uso, se une a menudo a una dimensión ética, en el intento de solicitar una toma de conciencia por parte de los lectores, la focalización de problemáticas escondidas en los pliegues del inconsciente, que de otro modo no tendrían el "derecho" de ser pronunciadas, nombradas, explicitadas[3]. Esta dimensión ética de la *Sprachkritik* caracteriza significativamente la escritura de Marlene Strreruwitz que en sus *Poetikvorlesungen* ha afirmado la necesidad, para quienes reciben la obra literaria, de una toma de conciencia y consecuentemente de una plena asunción de responsabilidad valiente y audaz, que se pueda repetir en cada instante en la confrontación libre y creativa con la página escrita, porque: "Im güntigsten Fall führt literarisches Schreiben und Lesen zu Erkenntnis" (Streeruwitz, 1997: 9). ("En el mejor de los casos la lectura y la escritura de textos literarios llevan al conocimiento").

Reconociendo igual dignidad al autor y al lector, Marlene Streeruwitz afirma que el valor de la literatura hay que buscarlo en la posibilidad, ofrecida a quien escribe, y posteriormente a quien lee, de enriquecer el horizonte cognoscitivo, de descubrir nuevas dimensiones artísticas y existenciales e incluso a realizar viajes en busca de aquello que habitualmente se "silencia", a la búsqueda de lo borrado, de los traumas ocultos en los pliegues del texto, eventos dolorosos que quien lee, puede y debe reconocer, o por lo menos intentarlo. Resulta posible así, ver los cortes practicados en la superficie visible, inmediatamente evidente y los mensajes que hablan de secretos, prohibiciones y negaciones (Streeruwitz, 1997: 9). De este modo es posible, para quien se acerca al texto literario, conseguir percibir algo de sí mismo, dirigiendo la mirada desde el texto a la propia individualidad (Streeruwitz, 1997: 9). En un ensayo significativo Marlene Streeruwitz cita la poetisa Friederike Mayröcker, un ejemplo fundamental y paradigmático, así como el deseo que ha formulado: "Ich möchte einfach, daß Leute meine Bücher *lesen*. – Und zwar Leser, die etwas mit meinen Texten machen, die mich in irgendeiner Weise kennenlernen und damit wahrscheinlich auch sich selber besser kennenlernen". (Schmidt, 1984 en Streeruwitz, 1999: 62). ("Yo deseo simplemente que las personas *lean* mis libros.- Y, precisamente, lectores que puedan hacer algo con mis textos, que de alguna manera aprendan a conocerme, y probablemente aprendan a conocer también si mismos").

Indicando de manera explícita una experiencia de lectura que ha tenido un papel fundamental en la construcción de su mundo artístico-existencial, la escritora sugiere también la dirección hacia la que los receptores de su prosa puedan estar a su vez implicados a un nivel más profundo de la dimensión creativa representada por el juego con las potencialidades expresivas ofrecidas por el medio lingüístico: "Die Freiheit wird immer die eigene. Auch die der Lesenden. Im Mitkonstruiren des Kunstwerks wird

jeder auch wieder auf sich selbst und die eigene Sprache verwiesen. Bleibt so bei sich. Und befreit". (Streeruwitz, 1999: 62). ("La libertad siempre es la propia. También la de los lectores. En el proceso de construcción compartida de la obra artística cada uno es remitido de nuevo a sí mismo y a su propio lenguaje. Permanece de este modo él mismo. Y liberado".).

Se vuelven a proponer, con la obra narrativa de Marlene Streeruwitz, las interrogantes planteadas por la literatura de la neovanguardia, que ha puesto en práctica procedimientos literarios innovadores para ejercer su crítica hacia el medio lingüístico, pero también para subvertir los fundamentos de los sistemas literarios tradicionales, para renovar o desmontar las técnicas de la narración, y por lo tanto ejercer al fin y al cabo una auténtica crítica del recuerdo (Schmidt-Dengler, 1995: 234-240)[4].

"In einer Wechselwirkung von kritischem Lesen und eigenem Schreiben müßten wir einander alle Geschichten erzählen, die möglich sind" (Streeruwitz, 1997: 35). ("En una interacción recíproca entre la lectura crítica y su propia escritura tendríamos que contarnos unos a otros todas las historias posibles"). Marlene Streeruwitz invita continuamente sus lectoras y sus lectores a sumergirse en los pliegues de sus historias para reaccionar y contar, o por lo menos conseguir contar a sí mismos las propias historias, los propios secretos, todo aquello que se esconde detrás de las palabras y, en vez de silenciarlo, decirlo, formularlo, expresarlo, comunicarlo. Y la reflexión teórica que está detrás sus obras se convierte en verdadero contenido de la obra, en el sentido indicado por Umberto Eco en *Opera aperta*. El verdadero *contenido* de la obra se convertiría en su manera de ver el mundo y juzgarlo, entendida como manera de formar, y a este nivel se realizaría el discurso sobre las relaciones entre el arte y su mundo") (Eco, 1962: 264).

La voz crítica de Marlene Streeruwitz se dirige, en primer lugar, a favor de una recuperación de la subjetividad de la mirada, y en articular de la mirada femenina, y a favor de un acercamiento paratáctico a la realidad. Su elección contra la jerarquía de la hipotaxis, y a favor del famoso *staccato,* su predilección por frases breves y a veces incluso muy breves, la elección provocativa de sembrar de puntos sus páginas tienen que entenderse como estrategias de percepción y reproducción de la realidad, contra la perspectiva de la tradición de la espera, contra el horizonte lejano e inaprensible de una eternidad proyectada en un futuro inalcanzable por definición, que aleja el ser humano del intento de realizar en el presente, en el momento, las oportunidades de la vida: "Wir leben in Erwartung. Immerhin erwarten wir eine Ewigkeit. Um diese Erwartung aufrechterhalten und beschreiben zu können, wurde der Begriff der Zukunft erfunden. Einer abstrakten Zukunft, in die die Erfüllung jeder Sehnsucht verschoben werden kann"(Streeruwitz, 1997: 15). ("Nosotros vivimos a la espera. No obstante esperamos una eternidad. Para mantener en pie y describir esta espera ha sido inventado el concepto de futuro. Un futuro abstracto al que es posible remitir la realización de cada deseo").

Proyectado hacia un contexto de importancia epocal, se delinea la actitud remisiva, la mansedumbre con la que el ser humano renuncia a realizar sus propios sueños, aspiraciones y necesidades, persiguiendo fines que, inevitablemente continuarán escapándosele, en una extenuante, inútil, carrera hacia objetivos demasiados lejanos e inevitablemente frustrantes. Sin embargo el secreto de la vida, y una solución posible para afrontar las problemáticas de la vida, y no sólo aquellas relacionadas con la

dimensión femenina, consisten quizá en afrontar de manera paratáctica, en el tiempo presente, las secuencias de significado, en el plano espacio-temporal, pero también en el lógico, psicológico e incluso en sentido altamente ético:

> "Die Sehnsucht nach Erfüllung, nach dem großen, dem einen Ereignis, kaschiert zwei wichtige Ereignisse: Erstens, daß das Leben endlich ist und immer nur gegenwärtig erlebt wird. [...] Und zweitens: Glück ist ebenso nur gegenwärtig zu erleben und in der Aufeinanderfolge solcher Momente episch" (Streeruwitz, 1997: 21).
>
> ("El deseo de plenitud, de aquel gran evento, esconde dos grandes eventos: en primer lugar que la vida es finita y se vive sólo en el presente. […] y en segundo lugar: también la felicidad hay que vivirla sólo en el presente y en la sucesión de tales momentos, tiene una carácter épico").

Subrayaba Umberto Eco, a propósito del carácter innovador y abierto de las poéticas contemporáneas, que la tarea del artista no es proponer remedios, ni indicar soluciones claras y definitivas. Pero se hace portavoz de un pensamiento que invita a comprender, a tomar nota, a tomar conciencia del alcance real de los problemas más urgentes para una determinada generación. El problema de la adquisición de una óptica autónoma, de una perspectiva de libertad y autonomía de juicio parece particularmente urgente por lo que se refiere a la condición femenina, condenada desde siempre a *obedecer* una voluntad superior e intransigente: "Der weibliche Blick mußte in Passivität erblinden. Sich in sich verschließen" (Streeruwitz, 1997:18) ("La mirada femenina estaba obligada a apagarse en una condición de pasividad. Encerrarse en sí misma")[5].

Marlene Streeruwitz precisa en realidad, refiriéndose a la condición femenina, que la mujer y el hombre contemporáneos, sin entregarse al caos ni renunciar a la libertad alcanzada con fatiga, tienen que conquistar sobre todo un medio de expresión verdaderamente auténtico, nuevo, original, individual: Nosotros no debemos renunciar, afirma, llegados a un punto en el que no hay perspectivas, o sea: no hay. Hay una lengua en la que esta perspectiva puede ser descripta y que tenemos que conquistar. Y este medio lingüístico tendría que ser poliédrico, multiforme, finalizado a la descripción y a la realización de existencias auténticas, ricas de significados múltiples: "Es müßte sich um eine Sprache handeln, deren Vollständigkeit zur Beschreibung der Existenz nicht bezweifelt wird oder werden kann. Und. Derer Fähigkeit zur Schaffung besonderer Existenz nicht angezweifelt werden darf" (Streeruwitz, 1997: 45). ("Tendría que tratarse de una lengua de la que no se pueda dudar que sea completa para describir la existencia, y de la que no sea lícito poner en dudad la capacidad de crear una existencia particular").

La postura de la autora ofrece entonces una referencia fundamental en el espacio intersubjetivo. Recuerda Umberto Eco que otra función pedagógica de estas poéticas consiste en la operación práctica que comienza a partir del acto de conciencia promovido por el arte, estimulada por el arte a percibir de una nueva manera las cosas e interrelacionarlas: quien lee, puede entonces adquirir la idea que ordenar una situación no significa sobreponerle un orden unívoco, estrictamente relacionado con una concepción históricamente determinada, sino elaborar modelos operativos con resultados complementarias, así como la ciencia ha conseguido proponer [6].

Estos modelos operativos son los que se proponen para la condición femenina en los textos de Marlene Streeruwitz, que no se limita a describir, a reproducir, a fotografiar situaciones reales de la Viena de finales de milenio, sino que a través de un proceso de abstracción, partiendo desde determinadas coordinadas históricas, geográficas, psicológicas y socioculturales, recompone aquellas situaciones en la aparente uniformidad de universos narrativos que sin embargo están en movimiento, y se ofrecen a la lectura como invitación a la reflexión a la interiorización de problemáticas actuales y a la elaboración de posibles estrategias para afrontar aquellas problemáticas que son objeto de la prosa paratáctica de esta escritora. "Das ist auch meine Aufgabe: Texte der Verweigerung [...]. Aber für so etwas wie Verweigerung gibt es wohl keine Bewertungskriterien außer das uns bekannte abschätzige Urteil" (Kramatschek, 1998: 17). ("Esta es también mi tarea: textos de la negación [...]. Pero para una cosa como la negación no existen criteriors de evaluación excepto el juicio despectivo que conocemos bien").

Retomando -aun en clave irónica y provocativa- la fórmulas tradicionales de la novela, rechazando oponer a la realidad una dimensión diferente gracias al medio artístico, asumiendo el medio lingüístico como tema en sí, como objeto que hay que revolucionar, sobre el que trabajar, en el que trabajar, proclamando una negatividad que se demuestra productiva justamente por su carácter desacralizador y probatorio. Además, siendo conscientes de que la crítica a un determinado tipo de sociedad pasa necesariamente por la crítica lingüística, la obra de Marlene Streeruwitz parece responder a los criterios focalizados por Schmidt-Dengler para enmarcar la literatura de la revolución formal, las obras más significativas escritas en Viena y Graz en torno y después de 1970[7].

La autora no busca nuevas formas, sino que retoma los esquemas tradicionales subvirtiéndolos gracias a la fuerza desacralizadora de las palabras. Además es posible percibir en Marlene Streeruwitz una crítica radical a la manera de proceder de la ciencia tradicional, que se basa en las habituales relaciones causa-efecto, en las secuencias que parten de un antes para llegar a un después, pretendiendo ofrecer un modelo exhaustivo de explicación del mundo, agotar todas las respuestas, disolver todas las dudas, sofocar cada cuestión.

En esta óptica se podría leer la interesante novela *Verführungen* (1996), centrada en la figura de Helene, una joven vienesa que tiene que afrontar día tras día, una realidad a menudo difícil y un contexto social lleno de perjuicios.

Generosa e impulsiva, Helene acaba pagando personalmente la caída de las ilusiones afectivas y sentimentales. Pero, a pesar de las derrotas continuas -la separación de un marido egocéntrico, la traición por parte de su mejor amiga, las relaciones tormentosas con la familia de origen- Helene ni quiere ni puede renunciar a la necesidad de afecto, y todavía menos a la necesidad de realizarse en el plano personal y profesional.

La autora registra las vivencias de Helene con un estilo absolutamente desprovisto de adornos, con un lenguaje extremadamente realista y desadorno, que tiende constantemente a lo esencial. Los detalles de la cotidianidad se entrelazan estrictamente a las emociones, a los sentimientos, a las impresiones de la protagonista que ve desmoronarse progresivamente las certidumbres existenciales, la confianza de las

amigas, el matrimonio contraído precozmente, la dedicación a la familia por la que ha renunciado a la posibilidad de completar su formación intelectual.

Construyendo el texto Marlene Streeruwitz ha hecho una elección radical: la desorganicidad de la vida de la protagonista se refleja en la sintaxis fragmentada, casi desmoronada. La construcción prevalente es sin duda la parataxis: las frases breves, muy breves se concadenan rápidamente. Característico es el uso del discurso indirecto libre, mientras que la perspectiva dominante es la de Helene.

El lector tiene la impresión casi de asistir directamente a la proyección de una película, cuyas secuencias se suceden con un ritmo narrativo intenso y cautivante.

Helene, para huir de la sensación de desconcierto y de desconfianza que amenaza con arrastrarla, lleva una vida frenética, intentando ocuparse de todo, sobreviviendo sin medios económicos, ser una buena madre, socorrer a la amiga en dificultad. También los hombres con lo que mantiene relaciones ocasionales, después de que el marido la ha traicionado, se revelan figuras inconsistentes, o peor, interesadas, y no consiguen confortarla ni satisfacer su sed de afecto y su naturaleza sensual. Pero la autora no intenta ni mucho menos transformar la protagonista en víctima sacrifical de la sociedad o del egoísmo masculino: se limita a contar, o mejor, a describir con fría determinación, a tomar nota de las cosas que pasan sin identificar a los posibles culpables o establecer relaciones de causa-efecto. Simplemente, mientras los hombres pueden elegir la huida de la responsabilidades, las mujeres permanecen firmemente vinculadas a las necesidades materiales y a las incumbencias cotidianas porque tienen que ocuparse de los niños, a los que por otra parte les ata un afecto más fuerte que la desesperación.

Sólo al final de este largo recorrido -concreto y metafórico- por la Viena contemporánea Helene madurará una nueva, decidida conciencia de sí misma y de sus posibilidades: la esperanza puede dar la fuerza para reaccionar positivamente, eligiendo también pequeños gestos como la inscripción a un curso de informática: "Helene lehnte den Kopf gegen die Wand hinter sich. Zuerst würde sich den Computerkurs machen, Und dann war Weihnachten. Und dann. Im nächsten Jahr würde alles besser werden. Helene wurde aufgerufen" (Streeruwitz, 1996: 296). ("Helene apoyó la cabeza en la pared de detrás. Primero haría el curso de informática. Y luego llegó la Navidad. El próximo año iría todo mucho mejor. Alguien la llamó").

Particularmente evidente en la trama de la novela es la temática de la relación difícil y casi imposible entre mujeres y hombres, sobre todo para las mujeres que tienden a tomar conciencia de la infelicidad típica de la sociedad patriarcal que niega a la mirada femenina cualquier posibilidad de reconstrucción crítica e de renovación de las estrategias de comportamiento.

La ironía de la postura autorial se manifiesta en particular en un pasaje que describe la excursión de Helene y de sus niñas que van a visitar una fortaleza medieval en los alrededores de Viena, el castillo de Kreuzenstein: rompe la alegría del evento el tono sádico con el que el vigilante explica los métodos de tortura utilizados para castigar los cuerpos de las "brujas":

> "Dann kamen die Foltergeräte. Die Halskrausen und alle anderen Vorrichtungen, Frauen Stille beizubringen. Hier wandte sich der Führer besonders an die Ehemänner. Gab ihnen allerhand Anleitungen, wie mit der Frau Gemahlin verfahren hätte werden können. Damals" (Streeruwitz, 1996:

105). (“Después llegaron los instrumentos de tortura. Gorgueras y otros aparatos para acallar a las mujeres. Aquí se dirigió el guía sobre todo a los maridos. Les dio indicaciones de todo tipo sobre cómo se hubiera podido actuar con la esposa. Entonces.”).

Mientras Helene percibe una sensación de angustia y de verdadero malestar, su hija Barbara, tan pequeña todavía pero ya fuerte del afecto maternal, encuentra de forma inocente y espontánea el valor de enfrentarse a la intrepidez del guía que está ilustrando las maneras de proceder contra las así llamadas “brujas”:

> “Es gibt keine Hexen», sagte sie und klopfte sich den Staub von den Jeans / «Ach.», sagte der Führer. «Was weißt du denn schon. So ein kleines Ding wie du.» Barbara sah ihn an. «Und was weißt du? Hast du das studiert?» fragte sie ihn” (Streeruwitz, 1996: 105). (“«No hay brujas», dijo ella y se sacudió el polvo del pantalón vaquero / «Ah» dijo el guía. «¿Qué sabes tú? Una cosita tan pequeña como tú.» Barbara lo miró. «¿Y qué sabes tú?» le preguntó ella a él”).

La conquista siempre valiente e innovadora de una voz femenina, de una voz que exprese otro punto de vista, diferente, en femenino, es entonces el recorrido indicado en la novela *Verführungen*, donde el punto de vista que la instancia narrativa elige es el de Helene, que sólo después de un largo recorrido existencial y de crecimiento personal conseguirá encontrar en sí la energía para desarrollar un discurso propio.

Al principio, la palabra masculina, *das männliche Wort*, es la que domina porque encuentra la conformidad de la sociedad, casi unánime en la operación de minusvaloración y culpabilidad de la figura femenina.

Helene reflexiona mucho sobre la posibilidad real de obligar al marido que la ha abandonado hace tiempo a cumplir con sus deberes familiares: “Sie mußte Gregor verklagen. Auf Unterhalt klagen. Aber Gregor hatte ihr gedroht. Er würde sie fertigmachen, unternähme sie etwas derartiges. Die Kinder würde sie nicht behalten, hatte er gedroht” (Streeruwitz, 1996: 103). (“Ella debía denunciar a Gregor. Pedir los alimentos. Pero Gregor la había amenazado. El la destrozaría o haría algo parecido. Los niños no los tendría ella, había amenazado él”).

Helene, traicionada y atacada por el marido que le niega también cualquier asistencia material, sabe que tiene que encontrar la fuerza necesaria para pedir y obtener por vía burocrática aquello que le corresponde para afrontar las necesidades de sus niñas. Sin embargo Gregor mira precisamente hacia el sentimiento materno, intentando destruir literalmente a Helene, como mujer y como madre, amenazando con quitarle las niñas.

El lexema “fertigmachen” (destrozar) muestra inmediatamente y de forma clara la brutalidad, la insensibilidad y la arrogancia extrema de un personaje que gracias a su posición social y profesional, no duda mínimamente a la hora de ensañarse con la mujer que a él se había entregado con algo más de veinte años, ingenua y sin experiencia, que a él había entregado pues el objetivo de su existencia, en el deseo auténtico de realizarse a través de la formación de una familia tradicional.

Según la interpretación que aquí se propone, la novela de Marlene Streeruwitz aparece como ejemplar en la óptica indicada por Bachtin del concepto fundamental de *heteroglosia* y el concepto relacionado con éste de *dialogía,* “en el momento en el que las voces lingüísticas diversificadas interaccionan socialmente”, por consecuencia

en una realidad democrática el monólogo ya no es posible, porque en la realidad todo es dialógico.

Pero el texto de Marlene Streeruwitz es igualmente significativo en la representación de la realidad no dialógica, sino monológica, o sea dominada por una concepción *dominadora* en masculino, donde la prevaricación es una constante, la *Sprachgewalt* o violencia lingüística es una constante habitual de las relaciones interpersonales e intenta aniquilar el sujeto débil de turno, en este caso el ama de casa abandonada, Helene, que tiene a sus espaldas una infancia difícil dominada por un padre autoritario e inflexible.

Ejemplar es en este sentido el pasaje que reproduce los intentos de Helene de establecer un diálogo, un mínimo contacto con la realidad del marido a través de la figura del respetado profesor Sölders. El texto reproduce irónicamente, gracias a la técnica del discurso indirecto libre las frases pronunciadas por los personajes, y refleja las respectivas posturas:

> "Professor Sölders sagte Helene diese Sätze, als wäre sie ein liebes kleines Kind und müßte unterwiesen werden. Geduldig dozierte er vor sich hin. Die dunkelhaarige Frau kam herein. Ob der Professor etwas bräuchte ? Lächelnd verneinte der Mann und fuhr fort. Helene füllte 7 Seiten mit seinen Ansprüchen. Sie bedankte sich fuer die Mühe, die er sich gemacht hatte" (Streeruwitz, 1996: 47). ("Profesor Sölders dijo a Helene estas palabras, como si fuese un niña pequeñita y tuviera ser reprendida. Pacientemente hablaba para sus adentros con tono didáctico. La señora de pelo oscuro entró. ¿El profesor necesitaba algo? Sonriendo dijo que no el hombre y continuó. Helene rellenó siete páginas con sus exigencias. Agradeció el esfuerzo que él había realizado").

Como ha teorizado Karsta Frank, en las sociedades orientadas en sentido fuertemente tradicional a la mujer le toca un estatus inferior en el diálogo con la figura masculina, la mujer tiene incluso derechos bien delimitados, y tiene que obedecer a un preciso ritual, si quiere que la tomen en consideración como interlocutora, como emerge plenamente del infructuoso coloquio entre Helene y el compañero del marido, una situación que a menudo se repropone en la realidad cotidiana extraliteraria, y que encuentra una explicación convincente justamente en la hipótesis formulada por Karsta Frank: "Ich habe die Hypotese, dass in jedem Gespräch zwischem einer Frau und einem Mann ein niedrigerer Gesprächsstatus für die Frau konstruiert wird, als ihr rechtens, nach ihrem professionellen Status z.B., zukäme" (Trömel-Plötz, 2004: 70-71). ("Tengo la hipótesis que en cada conversación entre una mujer y un hombre se construye para la mujer un estatus de conversación inferior del que le corresponde realmente, según su estatus profesional, por ejemplo").

Por otra parte Helene se comporta de manera dócil, como una "niña buena", como ha sido educada, como siempre se le ha exigido comportarse, como ya está acostumbrada a actuar, habiendo interiorizado un esquema de comportamiento que la lleva a sucumbir regularmente en la confrontación con figuras más determinadas, más agresivas, con personalidades "fuertes" y sostenidas por la sociedad. Precisamente en esta aporía se manifiesta la causa de su debilidad, pero también una posible vía de escape de la secuencia casi ininterrumpida de prevaricaciones lingüísticas y de atropellos existenciales.

Porque, leemos, incluso en un contexto moderno y aparentemente evolucionado, pero sustancialmente todavía enraizado en una mentalidad sexista y machista, el nacimiento de una hija no es visto como bendición; en el fondo se trata "sólo" de una hija:

> "«Was ist denn geworden?» fragte Helene. Die junge Frau sah auf ihr Kind im Wagen. «Leider nur eine Julia», sagte sie lächelnd. Helene wandte sich ab. Barbara kam aus dem Schultor. «Ich muß weiter», sagte Helene hastig. Sie umarmte Barbara" (Streeruwitz, 1996: 235-236). (" «¿Qué ha sido? » preguntó Helene. La joven mujer miró a su bebé en el carro. «Desgraciadamente sólo una Julia», dijo sonriendo. Helene se dio la vuelta. Barbara salía de la puerta del colegio. «Tengo que seguir», dijo Helene con prisa. Dio un abrazo a Barbara").

Pues, ¿cuál es la vía a seguir, como orientarse en una sociedad parecida, que aparentemente deja espacio sólo al suicidio? Así como le ocurre a la amiga Püppi, después de un aislamiento intolerable y devastador.

Si las mujeres quieren ser "tomadas en serio", en esta sociedad, tienen que adecuarse a los modelos típicamente masculinos, que incluyen decisionismo, arrogancia y una cierta dosis de agresividad: "[…] Um ernst genommen zu werden, muß sie reden wie ein Mann; tut sie das, gilt sie nicht als feminin, sondern als maskulin, bestenfalls als Mannweib" (Hausherr-Mälzer, 1990: 146). ("Para ser tomada en serio tiene que hablar como un hombre; si lo hace, es considerada femenina, sino masculina, en el mejor de los casos un marimacho").

Si por el contrario la mujer se adecua dócilmente a la mentalidad tradicional, solución aparentemente más cómoda y adecuada a la naturaleza "femenina", así como durante milenios ha sido descripta, sugerida y propuesta, entonces no tendrá en ningún caso una verdadera posibilidad de autoafirmación y en el "espacio hablante" será escuchada sólo "pro forma", como es el caso durante el coloquio, ya mencionado, entre Helene y el profesor Sölders: "[…] ist feminin, d.h. liebenswürdig, charmant, unsicher und hilflos, dann wird sie nicht ernst genommen und braucht nicht gehört zu werden " (Hausherr-Mälzer, 1990: 146). ("Si es femenina, es decir, amable, encantadora, insegura y desamparada, entonces no se la toma en serio y n o es necesario escucharla").

Karsta Frank ha utilizado los resultados de la investigación especializada realizada por Johan Galtung, para indicar en qué consiste efectivamente la violencia verbal, cuando las palabras "en masculino" hieren de forma brutal la psique de una víctima, especialmente si es mujer: "[…] wenn Menschen so beeinflusst werden, daß ihre aktuelle somatische und geistige Verwirklichung geringer ist als ihre potentielle Verwirklichung" (Frank, 1992). ("Cuando las personas están tan influenciadas, su realización somática y psicológica actual es menor que su realización potencial").

Para llegar a esta definición no cuenta sólo la intención de quien realiza la violencia, o sea, el intento de molestar, herir, humillar, desorientar a la víctima, sino que cuentan también los daños que la violencia comporta para la víctima. " […] können Individuen im doppelten Sinn der Wörter getötet oder verstümmelt, geschlagen oder verletzt und durch den strategischen Einsatz von Zuckerbrot und Peitsche manipuliert werden". (Galtung, 1975: 9). ("Los individuos pueden en el doble sentido de la palabra ser matados o enmudecidos, golpeados o heridos y manipulados mediante el recurso estratégico del pan dulce y el látigo").

Así, en las páginas conclusivas de la novela, Gregor intenta convencer a Helene, que mientras tanto se ha dirigido a un abogado eficiente, de que no reclame lo que le corresponde reafirmando así sus derechos, (por lo menos respecto a la subsistencia material de las hijas), dado que de amistad y/o afecto no hay ninguna huella en este personaje masculino sumergido en su egoísmo y en una especie de infantil, arrogante irresponsabilidad. Los dos se encuentran en un famoso café vienés, el Café Bräuner Hof, a invitación de Gregor, que empieza en seguida a manifestar su prepotencia sin límites y su típica actitud intimidatoria:

> "Er warf den Brief auf den Tisch. Was das solle, fragte er. Helene begann die Marillenknödel zu essen. […] «Wenn du bei diesem Schwein bleibst, gibt es Krieg», sagte er. «Welches Schwein?» fragte Helene. «Dieses Schwein!» Gregor zeigte mit dem Finger auf den Brief". (Streeruwitz, 1996: 257). ("Tiró la carta encima de la mesa. Preguntó qué significaba eso . Helene empezó a comer dulces de albaricoque. […]«Si te quedas con ese cerdo, hay problemas», dijo él. «¿Qué cerdo? » Preguntó Helene. «¡Este cerdo! » Gregor indicó la carta con el dedo"). Helene, aparentemente impasible, continúa consumiendo su almuerzo, intentando no reaccionar mínimamente a sus provocaciones, quedando en silencio, recurriendo a toda su energía, intentando vencer, y/o por lo menos no manifestar la angustia insostenible que aparece en ella al oír otra vez palabras llenas de rabia y agresividad: "Nichts sagen. Er versucht dich zu provozieren, sagte sie sich vor […]" (Streeruwitz, 1996: 257). ("No digas nada. Intenta provocarte, dijo ella").

El problema real de Helene es el hecho de que no pueda compartir sus problemas, que en el fondo son comunes a muchas mujeres de su generación; es su soledad física y espiritual, típica de la vida contemporánea de una metrópolis, una soledad que no permite reelaborar traumas sufridos, que impide entonces encontrar soluciones posibles en el diálogo, en la confrontación, en la discusión de las diferentes problemáticas y posturas existenciales: "Niemand da, mit dem sie hätte reden können. «Das kann man nicht ertragen» flüsterte Helene sich zu. «Das kann man nicht. Niemand kann das. Das kann man nicht»" (Streeruwitz, 1996: 256). ("No había nadie con quien poder hablar. «No se puede soportar», murmuró Helene. «No se puede. Nadie puede. No se puede»).

La terrible realidad de la incomprensión por parte de aquellas figuras femeninas, que tendrían que estarle cercana en su malestar y en su dolor, acentúa el sufrimiento de Helene, que no encuentra consuelo ni en la anciana suegra (que le está cercana en una soledad todavía mayor), ni en la madre esclava de un marido despótico, ni, todavía menos en la amiga Püppi que la ha traicionado y que acabará suicidándose.

Todos o casi todos parecen dispuestos a creer en la figura del marido, sobre todo si este goza de un determinado estatus social, bastante elevado en el caso de Gregor, un estatus que parece poderlo salvar y garantizarle impunidad incluso frente a la más brutal violencia de la que sierre se ha demostrado capaz:

> "Sie fürchtete sich vor Gregor. So wie er sie im Bräuner Hof sie angesehen hatte, würde er sie schlagen. Niemand würde es glauben von ihm. Aber er würde es tun. Die Kinder durften es nicht erleben. Gregor galt als Gentleman. Wohlerzogen. Höflich. Kühl. Und begabt. Jeder würde sagen, sie wolle ihm

nur etwas anhängen. Sich rächen. Oder sie habe es eben herausgefordert. Ein Mann hat nur so viel Geduld, wie er hat. Und sie wäre ja schon immer schwierig gewesen" (Streeruwitz, 1996: 256).

("Tenía miedo de Gregor. Del modo en el que la había mirado en el Bräuner Hof, el la golpearía. Nadie lo pensaría de él. Pero lo haría. Los niños no debían estar presentes. Gregor era considerado un caballero. Bien educado. Cortés. Distanciado. Y dotado. Cualquiera diría que ella quería calumniarlo. Vengarse. O que ella lo había retado. Un hombre tiene la paciencia que tiene. Y ella siempre había sido difícil")

En un panorama parecido, caracterizado por tanta desolación, Karsta Frank percibe sin embargo una esperanza, el deseo que las mujeres vuelvan a comunicar de manera auténtica y sincera, y que este posible y deseado lenguaje de las mujeres (*Frauensprache*), este lenguaje femenino y en femenino pueda preparar un cambio real: "Ich möchte aber mir einer Hoffnung schließen. Frauensprache birgt die Möglichkeit der Veränderung" (Frank, 1992: 79). ("Pero querría abrirme una esperanza. El lenguaje de las mujeres comprende la posibilidad del cambio").

El lenguaje femenino sabe efectivamente ser diferente, argumenta Frank, más concreto, más humano, más anclado a hechos reales y a las necesidades de las personas. Por esto, después de haber descrito los mecanismos de la opresión, la investigadora expresa el auspicio de que en esta descripción pueda haber al mismo tiempo también un nuevo inicio, para un medio lingüístico y para una sociedad más respetuosa del Otro, más atenta al diálogo, al respecto hacia el interlocutor y sus reales concretas exigencias:

"Meine Hoffnung ist, dass wir auch die Männer für unseren Gesprächsstil, fuer eine gewaltlose Sprache und gewaltlose Gespräche gewinnen können". (Frank, 1992: 79). ("Mi esperanza es que nosotros podamos ganarnos los hombres para nuestro estilo lingüístico, para una lengua sin violencia y para un diálogo sin violencia").

Si el significado puede nacer y ser construido sólo en el interior de relaciones dialógicas, es importante antes que nada reconstituir la solidaridad en femenino, y sobre todo la que madres e hijos tanto temen y consideran un tabú: "Helene ließ ihre Kinder in ihrem Bett schlafen. Sie versuchte, ihnen alles zu erklären. […] Sie hätten genug Geld. Ihr Vater müßte nur das zahlen, was er zu zahlen hatte. Dann ging alles. Und niemand könnte sie ihr wegnehmen. Das sei ausgeschlossen" (Streeruwitz, 1996: 264). ("Helene dejó durmiendo a sus niñas en la cama. Intentó explicarles todo […] Que tenían bastante dinero; que el padre tenía que pagar sólo lo que era su obligación; que entonces iba todo bien. Y nadie podía quitárselas. Eso estaba excluido").

La solución que una sociedad democrática puede y tiene que elegir para solucionar los conflictos y crear felicidad es siempre el diálogo, la conciliación, la confrontación: y esto vale sobre todo y en primer lugar para la situación de las mujeres, que pueden realizarse plenamente, y contribuir entonces a una eficaz innovación de la sociedad misma, en la medida en la que consiguen establecer un eficaz y sereno diálogo intersubjetivo. "Als Einzelwesen stehen sie einer Welt der Männer gegenüber. […] Eine Frau, die kein weibliches Gegenüber findet, kann nicht zu einer Selbstaffirmation als Frau gelangen" (Lindhoff, 1995: 176-177). ("Como ser individual están frente a un mundo de hombres […]Una mujer que no encuentra un reflejo femenino, no puede llegar a una autoafirmación como mujer").

Si las experiencias de las generaciones que nos han precedidos no se transmiten, si la mujer de la contemporaneidad está destinada al aislamiento, entonces no hay solución posible: y aquí puede y tiene que intervenir el discurso del arte, el discurso de la literatura, algo que constituye la intención politológica de la escritora Marlene Streeruwitz:

> "Weil die Erfahrung der älteren Generationen nicht weitergegeben werden kann, muss jede Generation immer neu lernen. Da ist anzusetzen. Das ist zum Teil auch der Grund, warum ich meine Bücher schreibe – als kühle Erfahrungsberichte von Frauen, die auf die Zusammenhänge gerade draufkommen" (Streeruwitz, Die Zeit...", 1999: 142-143).
>
> ("Debido a que la experiencia de las generaciones mayores no puede ser transmitidas, cada generación tiene que aprender cada vez de nuevo. Ahí hay que actuar. Este es también en parte el motivo por el que escribo libros – como fríos informes de experiencias de mujeres, que precisamente tratan de los contextos").

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

STREERUWITZ, M., *Verführungen*, Frankfurt/ M., Suhrkamp, 1996.

STREERUWITZ, M., *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt/ M., Suhrkamp, 1997.

STREERUWITZ, M., *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.

STREERUWITZ, M., *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte 1989-1996*, Wien, selene, 1999.

STREERUWITZ, M., "Die Zeit der Giries ist vorbei", en *Format*, 13.09.1999, 37, pp. 142-143.

STREERUWITZ, M., *Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen*, Frankfurt/ M., Fischer, 2004.

BACHMANN, I., *Werke*, (C. Koschel, I. Von Weidenbaum eds.), 4 voll., München, Piper, 1993.

ECO, U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

FRANK, K., *Sprachgewalt: die sprachliche Reproduktion der Geschlechterhierarchie. Elemente einer feministischen Linguistik im Kontext sozialwissenschaftlicher Frauenforschung*, Tübingen, Niemeyer, 1992.

GALTUNG, J., *Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens-und konfliktforschung*, Hamburg, Reinbek, 1975.

HAUSHERR-MÄLZER, M., *Die Sprache des Patriarchats. Sprahe als Abbild und Wehzeug der Männergesellschaft*, Frankfurt/ M., Lang, 1990.

KRAMATSCHECK, C., "Es gibt keine Utopien für Frauen. Die Schriftstellerin Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Claudia Kramatschek", en *Freitag*, 20.02.1998, 9, p.17.

LINDHOFF, L., *Einführung in die feministische Literautrtheorie*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995.

SCHMIDT, S., J., (ed.), *Friederike Mayröcker*, Frankfurt/ M., 1984.

SCHMIDT-DENGLER, W., *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Salzburg-Wien, Residenz, 1995.

TRÖMEL-PLÖTZ, S. (ed.), *Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen*, Wien, Milena, 2004.

Notas

[1] Como subraya Umberto Eco, en una poética de la obra en movimiento el autor ofrece al receptor una obra por acabar: la *obra en movimiento* sería la posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales pero no indiscriminadas. Sería la invitación para insertarnos libremente en un mundo que no obstante es siempre el querido por el autor. Las poéticas de la obra en movimiento hay que insertarlas en un plano más general en un contexto cultural en el que, recordaba Eco, la lógica de dos valores (l´aut clásico entre verdadero y falso, entre un dato y su contrario) ya no es el único instrumento posible del conocimiento, sino que aparecen las lógicas de más valores que dejan espacio por ejemplo a lo *indeterminado* como resultado válido de la operación cognoscitiva (Eco, 1962: 44).
Sobre la colaboración entre quien escribe y quien lee, propia de la obra abierta, hay que mencionar el concepto de literatura que Marlene Streeruwitz define un lugar en el que su contigencia coincida con la del lector; un espacio en el que la historia del elctor y de la lectora encuentren su espacio y puedan hacer su propio texto (Streeruwitz, 1998: 55).

[2] Han sido premiados con numerosos reconocimientos las novelas *Verführungen* (1996), *Lisa´s Liebe. Was schreiben für Frauen bedeutet*, *Nachwelt. Eine Reisebericht* (1999), el relato *Majakowskiring*, y *Norma Desmond*, y, más recientemente la novela *Partygirl* (2002), *Jessica. 30* y *morire in levitate* (2004). A las obras en prosa y a la producción teatral se añaden textos de reflexión teórica, en particular los volúmenes que recopilan respectivamente sus lecciones de poética, osea las *Tübinger Poetikvorlesungen* y las *Frankfurter Poetikvorlesungen*. Marlene Streeruwitz es la primera mujer llamada para ocupar la cátedra Samuel-Fischer en la "Freie Universität" de Berlín. El volumen *Waikiki-Beach. Und andere Orte* recopila sus obras teatrales.

[3] En el capítulo dedicado a Ingeborg Bachmann Schmit-Dengler subraya la importancia del ensayo que la poetisa escribió en 1953, *Ludwig Wittgenstein - Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*, y en particular la cuestión planteada acerca de la posibilidad real de decir aquello que el inconsciente nos prohibiría expresar, como afirma Bachmann comentando que el filósofo entendía la realidad de la que no podemos ni debemos hacernos una imagen. También se pregunta si quizá entendía el juego con la lengua (Bachmann, 1993, 4: 242).

[4] En el capítulo *Zwischenbilanz* Schmidt-Dengler responde a la cuestión sobre la aportación de la literatura austriaca, y refiriéndose en particular a laépoca entre 1965 y 1970 recuerda que, si se acepta el principio de analogía entre lengua y sociedad, entonces se puede entender cómo la crítica a una determinada sociedad puede realizarse sólo a través del medio lingüístico. (Schmidt-Dengler, 1995: 234-240; 238).

[5] Streeruwitz subraya que la consecuencia inevitable era sobre todo en el siglo pasado la histeria y al final el dolor indecible, el silencio, la rigidez, la astasia y la abasia).

[6] Y Umberto Eco, en su fundamental *Opera aperta*, subraya continuamente que la *apertura* es garantía de una fruición rica y sorprendente que nuestra civilización persigue como valor preciado porque todos los datos de nuestra cultura nos hagan ver el mundo según la categoría de la posibilidad (Eco, 1962: 176).

[7] Entre estos criterios recordamos la capacidad de retomar modelos preexistentes con una nueva forma lingüística; la tendencia a establecer analogías entre lenguaje y sociedad: la crítica a la sociedad en la que se vive puede realizarse sólo gracias a una crítica a través del medio lingüístico que se revoluciona y finalizado en el sentido de la crítica social (Schmidt-Dengler, 1995: 238).

MASTURBACIÓN, PODER Y ENFERMEDAD: EL CUERPO COMO ESPACIO DE PROHIBICIÓN

Amalia Ortiz de Zárate Fernández
Universidad Austral de Chile

Sí, efectivamente. Durante mucho tiempo se ha intentado atar a la mujer a su propia sexualidad. "No sois más que sexo", se les repetía una y mil veces, siglo tras siglo. Y ese sexo, añadían los médicos, es frágil, casi siempre enfermo y en todo momento inductor de enfermedad. "Sois la enfermedad del hombre."
Michel Foucault

MUJER Y ENFERMEDAD

En la entrevista "No al Sexo Rey" (1977) realizada por Bernard Henry-Levy a Michel Foucault, éste nos recuerda que durante siglos no se ha dejado de hablar de sexualidad, de hacer hablar a la sexualidad. Hoy en día, el habla de la sexualidad sigue tan vigente como hace treinta años y todos los siglos precedentes; sin embargo, esto no ha resultado en una medida emancipatoria, sino en una forma de ejercer poder y prohibición sobre los cuerpos.

Dentro de toda esta "sexualidad parlante", la mujer siempre se ha encontrado en el primer plano, en el centro de la diana. A ella se han apuntado las flechas desde el principio. Este antiquísimo movimiento se precipita, de acuerdo a Foucault, alrededor del siglo XVIII para acusar a la mujer de ser la enfermedad del hombre, patologizándola, haciendo de su cuerpo el objeto de análisis médico por excelencia. Si bien, en la actualidad los movimientos feministas han aceptado esa patologización, ha sido sólo para reinventar el "discurso ginecológico"[1] desde su propia perspectiva.

(…) ¿Somos sexo por naturaleza? Muy bien, seámoslo, pero en su singularidad, en su especificidad irreductibles. Reinventemos nuestro propio tipo de existencia, política, económica, cultural… Siempre idéntico movimiento: partir de esa sexualidad en la que se trata de colonizarlas, de atravesarlas, para llegar a otras afirmaciones. (Foucault, 2001, 163)

Dicha situación, más que hacernos avanzar nos puede empujar a permanecer estancados en lo mismo. Debido a esto, nos planteamos ahora, cuáles pueden ser aquellas "otras afirmaciones" a las que es preciso llegar luego de haber sido colonizadas; e incluso, cuál es aquella sexualidad a la que estamos atadas (me incluyo puesto que yo también soy mujer). Y luego de una reflexión sobre lo que pueden significar estas interrogantes, nos interesa acercarnos, un poco más, a la idea de que todo lo que tiene que ver con la noción de sexualidad es un asunto de poder. Puesto que "la sexualidad no es fundamentalmente lo que teme el poder sino más bien el instrumento por el que ése se ejerce" (Foucault, 2001, 165).

Sexualidad como *instrumento* –ni fin ni objeto- de un poder regulador que

produce a los sujetos que controla. Esto quiere decir que no sólo se impone externamente como una sombra fantasmagórica que se cierne por sobre los sujetos en todos los ámbitos, social, político, económico y, por sobre todo, corporal, sino que funciona como medio regulador interno permitiendo la formación de los sujetos.

En este sentido pues, el "sexo" no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir –demarcar, circunscribir, diferenciar- los cuerpos que controla. (Butler, 2002: 18)

En este demarcar, circunscribir, diferenciar los cuerpos, los espacios que ocupan esos cuerpos a través de la interacción con lo prohibido, lo reservado, el pecado, el rechazo; llámese la prohibición social de pertenecer a ciertos espacios, públicos y privados, de participar en ciertos círculos –de poder-, de adscribirse a ciertas prácticas sociales -y sexuales- que habitan en el negro espacio de la concupiscencia. Aquello que está vedado a los "componentes productivos" de una sociedad y que sólo es practicado, en la oscuridad y el anonimato por los seres marginales –los locos, las mujeres, los niños, los adolescentes, los ancianos, los inmigrantes, los que son "de otro color", los diferentes, los otros. En esta demarcación de los límites del poder se genera una materialidad corporal que empieza separarse del dominio de la carne; un territorio en el que se ejecuta, al mismo tiempo, el poder y la objetivación. Un cuerpo objeto (material)

(…) atravesado por toda una serie de mecanismos llamados atracciones, titilaciones, etcétera; un cuerpo que es la sede de las intensidades múltiples de placer y delectación; un cuerpo que está animado, sostenido y, eventualmente, contenido por una voluntad que consiente o no consiente, que se complace o se niega a complacerse. En síntesis: el cuerpo sensible y complejo de la concupiscencia. Eso, creo es el correlativo de esta nueva técnica del poder. (Foucault, 2000: 187)

Por lo tanto, la prohibición, el rechazo, la asimilación del pecado, deben concebirse como las formas externas del poder, ya que las relaciones de poder son por encima de todo productivas y de estas relaciones, la materialidad es el efecto más productivo del poder.

MASTURBACIÓN Y ENFERMEDAD TOTAL

En este caso, la masturbación podría ser ilustrativa de estas relaciones o estrategias externas del poder como son la exaltación del cuerpo productivo y la represión del placer. El sólo hecho de dejarnos llevar por la pulsión del deseo –sin tomar las debidas precauciones- nos puede acarrear consecuencias tan desastrosas como las enfermedades de contagio sexual y en especial el VIH/SIDA, llamada la "epidemia" del siglo XX. Padecimientos que ya eran anunciados por los médicos del los siglos XVIII y XIX como la Enfermedad Total:

En los textos (del siglo XVIII y principios del XIX) se ve con mucha regularidad la descripción fabulosa de una especie de enfermedad polimorfa, absoluta, sin remisión, que presuntamente acumula en sí misma todos los síntomas de todas las enfermedades posibles o, en todo caso, una cantidad considerable de síntomas. (…) Todos los signos de la enfermedad, se superponen en el cuerpo descarnado del joven masturbador. (Foucault, 2000: 222)

Y nuevamente podemos observar a la mujer como la "enfermedad del hombre", pues ella –además de tener la certera posibilidad de ser quien instiga a la masturbación del joven a través del deseo (no consumado) de éste por su cuerpo- es la masturbadota por excelencia. Como nos grafica claramente Luce Irigaray en su artículo "Ese sexo que no es uno":

La mujer se *toca a sí misma* continuamente sin que nadie pueda prohibírselo, pues su sexo está formado por dos labios que se besan continuamente. De esta manera, en sí misma, es a la vez dos –que no se pueden dividir- que se estimulan mutuamente. (Irirgaray en Moi, 1999: 152)

La masturbación vista como enfermedad que encarna la voracidad del deseo sexual desmedido unida a la incapacidad de autocontrol. La masturbación como primer paso hacia el umbral de las múltiples enfermedades de contagio sexual. Aunque luego de otear a través de dicho umbral, nos damos cuenta de que la desinformación y las restricciones impuestas por los discursos imperantes (la sexualidad como instrumento para ejercer el poder) son un factor preponderante en la propagación de dichas enfermedades. Un claro ejemplo es el que podemos observar en la campaña contra el SIDA que realiza el Ministerio de Salud del Gobierno de Chile. En las siguientes declaraciones al diario El Mercurio, tanto el presidente del Centro de Padres y Apoderados del Liceo Municipal B-29, de Padre Las Casas (IX Región, del al Araucanía), Miguel Ángel Rodríguez, como el Ministro de Educación, Sergio Bitar, manifiestan su rechazo hacia la mencionada campaña.

Implacablemente, el ministro de Educación, Sergio Bitar, rechazó ayer la entrega de preservativos en colegios públicos, como lo había empezado a hacer el Ministerio de Salud en la IX Región, en función de su campaña de prevención del sida.

"Pareciera ser que promueven las relaciones sexuales más que la prevención del sida", señaló, al recordar que junto con entregar los preservativos acompañan también un folleto para aprender a usarlos.

"No se educa, no hay valores, no hay aspectos formativos. Pareciera que la campaña radica en entregar condones para que los jóvenes satisfagan sus instintos", subrayó Rodríguez. (Fredes, 27/10/2005)

La "sexualidad parlante" como instrumento. El instrumento al servicio de la producción. El cuerpo objeto (material) del "joven masturbador" (quien desea) como espacio de prohibición que no debe ceder a las intensidades del placer y la delectación.

Consecuentemente, con relación a este escándalo y atentado hacia las buenas costumbres de los jóvenes chilenos, encontramos la respuesta de dos académicos de la Facultad de Medicina de la Pontificia Universidad Católica de Chile, los doctores: Enrique Oyarzún Ebensperger, Jefe Departamento Obstetricia y Ginecología y Carlos Pérez Cortés, Jefe Departamento Medicina Interna

Si bien, entonces, no hay dudas de que el uso consistente del preservativo reduce el riesgo de ETS relacionadas con descargas genitales, existe consenso hoy de que su impacto no es suficiente dado que no protege contra todo el espectro de ETS y que no se alcanzan niveles de adhesividad suficientes en su uso. Existe consenso también de que la única forma de reducir los riesgos es favorecer la modificación de la conducta primaria que predispone a las infecciones de transmisión sexual, y eso implica enseñar sobre las ETS, recomendar el diferir el inicio de la vida sexual y reducir el número de parejas sexuales[2]. (El Mercurio,

26/10/2005)

Entonces, lo que nos queda es castidad y abstinencia... Aunque si no podemos controlarnos, al menos podemos "confesarnos", decir nuestras culpas y cumplir la "penitencia", expiar la sexualidad por medio de la producción, el trabajo forzado, siempre acercándonos al incesante devenir de la productividad.

LAS OTRAS MASTURBACIONES

Por otro lado, todas aquellas premonitorias visiones que localizan a la masturbación como el centro generador de la enfermedad total dejaron otros trastornos fuera de su área de acción. Tal vez porque se fueron gestando con mayor claridad en el transcurso del siglo recién pasado; en su mayoría provocados por la insatisfacción de los sujetos con su cuerpo, por una insuficiente *body-esteem*, que engendra el deseo de cambiarlos, de pertenecer a otros cuerpos, de enfundarse, por algunos segundos aunque sea, en el espacio de esa *fantasía corporal del deseo*. Pero no de la acción de desear sino de la actitud –pasiva- de ser el objeto del deseo de los otros, cualquier otro, todos los otros.

Las frustraciones que estos deseos no conquistados conllevan son los anomalías conocidas como anorexia y bulimia, consecuencia de la mencionada fragilidad en la autoestima corporal (*body-esteem*) –fragilidad que se produce, no sólo en la mujeres, sino también en los hombres y, en especial, en los y las adolescentes- y de la visión (demasiado ideal y que por lo mismo desemboca en una excesiva autocrítica) *emplazada* y reproducida por los *mass media* en los "cuerpos perfectos". Dicha visión de los cuerpos perfectos ejecuta al propio cuerpo, aceptando las imposiciones del mercado (la materialidad productiva) y rechazando la frescura, riqueza y transparencia del reflejo natural de los cuerpos.

En este punto nos parece importante destacar la noción de *iconofagia*, planteada por Norval Baitello Junior, y que tiene relación con la desmedida consumición de imágenes que podemos observar en nuestros días, y que, en sus diferentes niveles, puede llegar a desencadenar trastorno como las señaladas anteriormente.

(...) uma imagem devora a outra velozmente, transformando-se em outra imagem, também pronta para ser devorada (...) de devoradores indiscriminados de imagens passamos a ser indiscriminadamente devorados por elas (...) Assim, temos na devoraçao de imagens pelas própias imagens, uma das configuraçoes daquilo que denominei 'iconofagia' (Baitello Junior, 2002: 1 y 2).

Por ejemplo, nos puede parecer normal y cotidiano que las personas devoren simbólicamente imágenes a través de la propaganda, la moda, los medios de comunicación, en el diario vivir por las calles, al vestirse, etcétera. Pero qué sucede si esta situación se extrema, de tal manera, que comienza a generar alteraciones que pueden producir nefastas consecuencias, debido a la posible consumición de imágenes que, en un efecto inverso, se alimenten de los sujetos, anulándolos al incentivarles, permanentemente y en la lógica del *capitalismo tardío*, a que se alíen con ellas y se tornen en simples imágenes. Con relación a esto Rodrigo Browne plantea que:

(…) en efecto, el tanto comer y devorar imágenes nos puede llevar, además de a una indigestión icónica, a una *iconoadicción* –algo similar a lo que sucede con las drogas, el efecto narcotizante de las imágenes (teleadicción o teledependencia)- que permitirá que ellas

se apoderen de los individuos que participan de estas sociedades, es decir, desemplazando al sujeto y destruyéndolo(2002: 121).

Éstas son algunas de las "otras" formas en que hoy observamos cómo la Enfermedad Total consume nuestros cuerpos hasta hacerlos desaparecer. Por lo pronto, advertimos en estas alteraciones ambos lados de la moneda: consumidos pues nuestro cuerpo es el objeto del deseo (masturbación, erotomanía, ninfomanía) y consumidos por desear (sin mesura) que nuestro cuerpo sea el objeto del deseo (anorexia, bulimia e interminables intervenciones quirúrgicas de índole meramente estético). Y en ambas caras vemos el rostro de una mujer. Mujer generadora y padeciente de "la enfermedad total."[3]

ENFERMEDAD Y CUERPO: ESPACIO DEL DISCURSO

Ahora bien, todas estas anomalías, represiones y prohibiciones ejercidas sobre el cuerpo y su materialidad se manifiestan por medio del discurso. Debido a que en Occidente la sexualidad y sus consecuencias no son lo que callamos sino que lo que estamos obligados a "confesar" (Foucault, 2000). Y en el momento de la confesión se producen dos situaciones: la condena o la liberación. Ya que la verdad superior no reside en los que *es* el discurso o en lo que *hace*, sino en lo que *dice:*

(…) llegó un día en que la verdad se desplazó del acto ritualizado, eficaz y justo, de enunciación, hacia el enunciado mismo: hacia su sentido, su forma, su objeto, su relación con su referencia (Foucault, 1999: 20).

La performatividad debe entenderse (…) como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. (...) las normas reguladoras del "sexo" obran de una manera preformativa para constituir la materialidad de los cuerpos (…) para materializar el sexo del cuerpo (Butler, 2002: 34)

De esta forma, a través de la enunciación se produce la materialización de los cuerpos. Dicha materialización que deviene en esclavitud a través de la misma enunciación. Sabemos que esto no es un descubrimiento, más bien es un hecho… Entonces, ¿dónde queda la liberación? ¿Estamos condenados a cargar con nuestras culpas de forma perpetua? ¿Es posible encontrar las cosas mismas en su vivacidad primitiva? ¿Es posible desvelar el manto del poder y observar más allá de las paredes del asilo, la espontaneidad de la locura; por detrás de la prohibición sexual, la frescura del deseo? Puede ser posible, si nos planteamos la siguiente opción estético-moral: "el poder es malo, es feo, es pobre, monótono, está muerto; mientras que aquello sobre lo que el poder se ejerce es bueno, es rico" (Foucault, 2001: 168).

Pensamos que la tan anhelada liberación de los cuerpos opacados bajo la desigualdad de los poderes, se puede conseguir a través de la luchas. Y cada lucha se desarrolla en un lugar. Designar los lugares, los núcleos, denunciarlos, hablar de ellos públicamente, no porque exista una ignorancia sobre ellos, sino porque tomar la palabra sobre este tema, vulnerar la red de la información institucional, nombrar, decir quién ha hecho qué, es una primera inversión del poder, es un primer paso para impulsar otras luchas contra el poder.

(…) de acuerdo, somos lo que decís por naturaleza, enfermedad o perversión, da igual. Pues bien, si realmente lo somos, aceptemos este hecho, y si queréis saber cómo somos os lo diremos nosotros mismos, mejor que vosotros (Foucault, 2001: 163).

Para concluir, consideramos también que problematizar la materia de los cuerpos, des-localizar dicha materia puede entenderse como una manera de abrir nuevas posibilidades, de llegar a otras afirmaciones, de levantar el velo a la censura para intentar ver y hablar de esta materialidad. Una materialidad que deja de ser metáfora de los cuerpos, femenino y masculino (y ambos a la vez en un híbrido encarnado) para ser, tal vez, "sexualidad material". Pero no para prohibir o para ejercer el poder a través de ella, tanto a nivel de los discursos, las instituciones y las prácticas, sino que con el objeto de comprender aquella economía compleja en que las prohibiciones van de la mano de las incitaciones, manifestaciones y valoraciones. En fin, "de hacer que los cuerpos importen de otro modo" (Butler, 2002: 57).

Me limito a decir que desde el momento mismo en que se da una relación de poder, existe una posibilidad de resistencia. Nunca nos vemos pillados por el poder: siempre es posible modificar su dominio en condiciones determinadas y según una estrategia precisa (Foucault, 2001: 171).

REFRENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAITELLO JUNIOR, N. (2002): : "A Iconofagia e a Antropofagia. As imagens que nos devoram", *Comuniquiatra*, 5, Sevilla, 25/07/2004 http://www.comuniquiatra.dk3.com

BRAIDOTTI, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona, Gedisa, 2004.

BROWNE, Rodrigo, "Comunicación intercultural y multiculturalismo." *Discurso. Revista internacional de semiótica y teoría literaria*. Nº 16/17, Sevilla 2002-2003.

BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos aires, Paidós, 1993.

CORTÉS GABAUDAN, Francisco, *Diccionario médico-biológico (histórico y etimológico) de helenismos*: Departamento de Filología Clásica e Indoeuropeo. Universidad de Salamanca. 15/10/2005 http://clasicas.usal.es/dicciomed/

FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid, Alianza, 2001.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

FRANZOI, S.L., "Further evidence of the reliability and validity of the body esteem scale." *Journal of Clinical Psychology*, 50, 1994. pp. 237-239.

FREDES, Iván, "Padres contra entrega de condones." El Mercurio, 28/10/2005 http://diario.elmercurio.com/2005/10/27/nacional/nacional/noticias/144944FB-21F3-4FC7-AC90-266672CF66FB.htm

FREDES, Iván, "Preservativos y enfermedades." El Mercurio, 28/10/2005 http://diario.elmercurio.com/2005/10/26/editorial/tribuna/noticias/0822BCA6-CE71-41C0-8F18-45AE8782D999.htm

IRWIN Alexander, *et alii, Sida global: verdades y mentiras*. Buenos Aires, Paidós.

MOI, Toril (1999): *Teoría Literaria Feminista*, Madrid, Cátedra, 2005.

Notas

[1] Ginecología: Parte de la medicina que trata de las enfermedades propias de la mujer (Cortés, 2004).

[2] Por otro lado, pero apuntando hacia el mismo fin, la administración Bush ha destinado varios millones de dólares al subsidio de iglesias, escuelas y centros de salud que orienten a los jóvenes a vivir en castidad hasta su matrimonio. El seguimiento de este plan está radicado en la Secretaría o Ministerio de Salud, con lo cual el gobierno de los Estados Unidos, que no interfiere constitucionalmente en la libertad religiosa, considera, sin embargo, que la educación sexual para la castidad es un tema de salud pública. Similares medidas han sido defendidas por Blair en Gran Bretaña; en Alemania por médicos y profesores universitarios en carta al Ministerio de Salud de ese país, y en "regímenes totalitarios" como China y Cuba.

El Ministerio de Salud de Chile estableció, entre sus objetivos sanitarios para la década 2000-2010, lograr aumentar el uso de preservativos en la población sexualmente activa de 15 a 19 años de 23% (1999) a 50% el año2010. Uno de los objetivos nacionales para 2010, en cambio, desarrollado por el Departamento de Salud de los Estados Unidos, es "aumentar la proporción de adolescentes (en edades equivalentes) que nunca han tenido relaciones sexuales" (El Mercurio, 26/10/2005).

[3] Sin embargo, no debemos dejar de notar que en nuestros tiempos las cuestiones de sexo, género y sexualidad, no atañen simplemente a las mujeres, sino a todos aquellos que se ven representados dentro de los discursos atravesados por el poder y la sexualidad. Y, por lo mismo, muchas veces esa doble cara de la moneda no sólo lleva acuñado el rostro de la mujer, sino también del hombre.

EN UN ESPACIO (DES)PLAZADO: LA MUJER MAGREBÍ EN EUROPA

Juan Antonio Pacheco
Universidad de Sevilla

En lo que sigue, donde dice "Europa" leeremos, ante todo: "Francia", país en el que, a causa de una masiva inmigración tras la etapa colonial, podemos hoy hablar de identidades colectivas polarizadas en torno a la dicotomía *Magrebí/musulmán*, por una parte, y *francés* por otra. Es preciso observar que la creación de identidades se produce en ambos dominios de población y que el proceso resultante, con elevados grados de "etnicidad" implica el hecho de que se en cada uno de los casos, se tienda a la manifestación de características culturales distintivas. En este contexto, resulta determinante el control colectivo de la conducta femenina, así como el empleo de representaciones femeninas.

A este respecto, tanto los hombres franceses como los magrebíes, han podido contrastar la imagen de las mujeres musulmanas que llevan velo, con la de las presumiblemente emancipadas de la segunda generación (*beurettes*), que son las hijas de los inmigrantes magrebíes llamadas *beurs*. Esta situación ha sido una experiencia casi cotidiana no hace muchos años en medio de la controversia, muy aireada por los medios de comunicación franceses, sobre el derecho o imposibilidad de que las niñas musulmanas acudan a clase con el velo. Como resultado del amplio debate, susceptible de ser consultado en nuestras hemerotecas, algunos hombres magrebíes plantearon en su comunidad, a partir del contraste mencionado, la necesidad de autoprotección frente a la simultánea actitud de algunos franceses que veían en este movimiento social una amenaza peligrosa.

En el citado debate sobre el velo de la mujer, la voz cantante la llevaron los hombres que se apropiaron, a los ojos de las mujeres occidentales, de una voz que no era la suya y que, por tanto, resultaba falsa e interesada. En este caso, los hombres magrebíes se defendieron con una opinión que, en términos generales, rezaba de esta guisa: "Somos musulmanes: *nuestras* mujeres no salen solas a la calle ni se pintan los labios como las francesas". Defensa ésta que, además de hacer poca justicia a las mujeres magrebíes en Francia, no parecía afectar a esas mujeres de segunda generación que, en algunos casos, iban al colegio con el velo puesto a causa de la imposición *paterna*.

En cualquier caso, la mujer magrebí en Occidente en general y en Francia en particular, podía y puede poseer su propio espacio de expresión ante la usurpación de su voz, algo a lo que, por otra parte, está acostumbrada y no sabemos si resignada. Un espacio novedoso y creativo en el que la voz resuena y se amplifica por medio de la metáfora y en el que, aunque no se acepta decir que no se es libre, al menos se permite sugerirlo. La conducta, la actitud, el gesto el cuerpo, la mirada o los vestidos, constituyen formas de un lenguaje cifrado pero no arcano, de una forma de expresión conocida por quien posee el secreto de esa lengua y que, a fin de cuentas, se encierra en

el recinto de su propia entidad como persona de segunda o tercera clases.

Como el hombre, la mujer magrebí en Europa arrastra el desarraigo y, a diferencia de él, ella se recluye con mucha mayor fuerza, en la tendencia a replegarse hacia un interior mítico como forma de ajuste a un sistema de referencia estable y, por ende, necesario. Mas, para constatar esta situación, no nos basta con elaborar una teoría definitoria de antemano pues nada hay más peligroso, metodológicamente hablando, en el tema de la mujer magrebí inmigrante, que la plasmación de un discurso retórico pleno de significados poéticos sumergidos en la nebulosa de lo poco conocido o apenas entrevisto. Por el contrario, debemos ir a los mismos hechos, para extraer de ellos el sentido y la orientación de nuestros análisis y reflexiones que, mucho después, pueden suministrarnos el marco reflexivo necesario para estructurar las explicaciones de alcance universal tan caras al mundo académico.

En este caso, el encuentro con el hecho es atender lo que la propia mujer magrebí puede decirnos de su propia experiencia migratoria. Y como dicha experiencia es lo suficientemente dilatada en el tiempo como para producir paradigmas, acudimos, en calidad de modelo, al relato circunstanciado, pero breve, de una emigrante argelina. En el mismo, subrayamos en cursiva los términos referidos directamente al espacio:

"Cuando a los diecisiete años de mi edad puse los pies sobre el muelle del puerto de Marsella, sin familia, el destello de aquella nueva luz y el extraño calor de la ciudad, se convirtieron en mi nueva *prisión*. Glacial *caparazón*, la imagen del lago de Nantua, helado en invierno, rompía todos mis sueños. Los rumores del *exterior* me llegaban adormecidos, atenuados, deformados. De todo ello, se siguió el aislamiento, la soledad, la enfermedad.

Durante mis estudios de enfermería, un profesor ante su corte de estudiantes de medicina, hizo que me sonrojara hasta las orejas cuando, para informarse de mi origen, me dijo: - Así que eres una *pied noire*, un vientre amarillo.

En adelante y, por mucho tiempo, seguí siendo una criatura temerosa, atemorizada, flotando en una *tierra de nadie*, no sabiendo dónde poner los pies para estar segura. Hoy, comprometida socialmente, casada y madre e cinco hijos, me pregunto por los efectos de mi desarraigo a resultas de mi traslado de una a otra orilla del Mediterráneo. Pertenezco a la primera generación de mujeres que nacimos y pasamos nuestra adolescencia en Marruecos, en Argelia o en Túnez y que luego emigramos a Francia entre los 15 y los 22 años. Allí nos encontramos con nuestros maridos que estaban ya contribuyendo, con su trabajo, al florecimiento económico del país" (Mozzo-Counil, 1987: 9-10).

El relato citado puede encontrarse, con matices que provienen de la propia narradora, de su nivel cultural o de su extracción social, en todos los discursos que la mujer emigrante magrebí viene enunciando desde finales de la guerra de Argelia, en 1962. Sin embargo, la gradación y el deslizamiento de ese discurso hacia los ámbitos de la modernidad occidental entendida como la opuesta a la cultura de origen, nos ofrece la posibilidad de acceder al mencionado discurso desde tres categorías de interlocutoras privilegiadas por la pureza de sus enunciados: las mujeres que permanecieron más apegadas a su cultura inicial; las que, por el contrario, se alejaban de ella progresivamente y las que trataban de construirse día tras día una nueva identidad en la tierra de acogida que, poco a poco, les venía resultando cada vez más familiar.

Una vez decidida nuestra indagación por la vía experimental o de los hechos, como hemos indicado antes, deberíamos tener en cuenta que esa claridad o pureza de la enunciación solamente es posible encontrarla, años atrás mejor que en el presente, en el discurso emanado de las mujeres que no pertenecen a medios intelectuales y que, por lo tanto, son en su mayor parte de origen rural. De ahí que la referencia a una cultura de tipo tradicional es más apropiada en el aspecto metodológico, puesto que la idea de una evolución cultural, que implica la progresiva reordenación total de las circunstancias, así como un replanteamiento continuo del tema de la identidad, está ausente de los enunciados del discurso autobiográfico de estas mujeres.

Sin embargo, en el interior del grupo, podemos constatar la emergencia de tendencias dominantes susceptibles de influir en las facultades de adaptación y en las posteriores evoluciones, modificaciones y ramificaciones que aquellas puedan adoptar. Como ejemplo, nos limitaremos a una triple tipología, semejante a la enunciada líneas atrás y que debe considerarse como la conducta posterior de la (s) mujer(es) semejantes a la narradora de su experiencia de desembarco en Marsella en un tiempo indeterminado y, por ende, universal.

Si de lo que en principio tratan de conseguir las mujeres magrebíes emigrantes en Europa es una identidad que les perita sobrevivir en las circunstancias más adversas, observamos tres tipos de mujer cuya lucha con la pertenencia cultural se delimita en el campo estricto de la lucha por la identidad:

a) la guardiana de la tradición que reivindica la pertenencia a su cultura de origen. Como tal, representa lo que podríamos denominar la tendencia resistente o defensiva.

b) la que rechaza su cultura de origen y tiene a la integración adaptándose a la nueva situación a través del olvido de su vida anterior.

c) La que busca una nueva identidad en cada caso, tras las opciones aparentes que le ofrece la vida cotidiana. No rechaza ni acepta en términos absolutos. Tan sólo trata de sobrevivir con el menor coste doloroso posible.

Esta tipología, tal vez esquemática en exceso pero significativa en tanto que está basada en encuestas y material documental accesible, se refiere a niveles culturales de diferente cualidad, en el sentido en que los define Edward T. Hall. Para el sociólogo inglés, existen al menos tres niveles de cultura fácilmente identificables: el primario, el secundario y el explícito o manifiesto (Hall, 1984). La cultura primaria fundamental es aquella en la que las reglas del juego son de todos conocidas, por todos respetadas aunque, paradójicamente, nunca han tenido una definición explícita. Son normas implícitas, consideradas como válidas por si mismas y, por ello, muy difíciles de definir pues, en gran medida, actúan de forma inconsciente en la conducta personal.

El nivel de cultura secundaria, en este caso consciente, es de difícil acceso para los observadores que proceden del exterior de la misma. Según Hall, este es el nivel de cultura que los árabes y musulmanes del Magreb en general, han preservado de la influencia europea en tiempos de la colonización. Es en este sentido, en el que podemos hablar de *una* cultura particular: la de las qabilas en Argelia, por ejemplo.

La cultura manifiesta, la de nivel terciario, según la tipología que venimos adoptando, es aquella que se percibe en los individuos y que sin grandes dificultades podemos compartir con él. Se trataría de una fachada, de un comportamiento más

que de una índole. En este apartado se inscribe, sin embargo, todo aquello que una gran cantidad de europeos consideran como genuina cultura de origen: la artesanía, la gastronomía, algunas fiestas y danzas populares, etc.

En tanto que este último nivel es el más explícito es también, el más manipulable y, en gran medida, el nivel que Occidente ha venido considerando como más "integrable" en el orden social: educar en el sistema "respetando" las culturas propias, es uno de los lemas de muchas campañas educativas promocionadas por los gobiernos con el fin de integrar a las poblaciones inmigrantes en la vida laboral y social de acogida.

En todos los casos, las tipologías de las mujeres citadas y las referidas a los niveles de cultura que manifiestan, nos introducen en un juego de suposiciones y combinaciones altamente gratificante en lo referido a los resultados sociológicos, antropológicos o de historia de la cultura de tan grata acogida en nuestros centros educativos. Si aplicamos los tres niveles de cultura mencionados a los gres tipos de mujeres citados, veremos que a la mujer de tipo a) puede otorgársele el nivel de cultura secundaria, a la b), el de primaria y a la c) el de la cultura manifiesta o explícita.

La evolución de cada uno de los casos, vale decir de cada uno de los tres dramas personales puestos en juego, conduce a consecuencias sociales e individuales diferentes y, sobre todo, a recurrencias a modelos de espacio también diferentes, en cuanto que cada una de estas mujeres optará por una solución acorde a su elección inicial de modo de vida. La primera de ellas, la guardiana de la tradición, elige la *clausura*. Junto con su marido, vela por el mantenimiento de las costumbres, por el cumplimiento de lo ritos de la cultura original y cree en la bondad de su transmisión a sus hijos. Los lazos, estrechos o no, que puede establecer con los miembros de su comunidad la constituyen es una especie de isla en medio de un océano.

La mujer que hemos señalado como b) evolucionará hacia el *desgarramiento*. Proveniente de Orán, en Argelia, donde había trabajado en un taller de costura hasta los 14 años, una vez en Francia optó por poner entre paréntesis la tradición transmitida por su madre y no quiso enseñar la lengua árabe a sus hijos. Tan larga exposición a la cultura occidental le resultó nociva y esa quiebra externa resonó, con carácter definitivo e irresoluble, en una ruptura interior.

La apertura, desde el punto de vista de esa cultura terciaria, a medias postiza, a medias auténtica, pero siempre "teatral", está representada por el tercer tipo de mujer magrebí que, en su acceso a la cultura prestada, elige la apertura. Con naturalidad, hablará a sus hijos de sus propios padres, los abuelos, de su país de origen y sin ningún reparo intentará enseñarles los rudimentos de la tradición. Al mismo tiempo, les ofrecerá un espacio y un tiempo susceptibles de acoger lar normas y las reglas del juego social occidental. Desde este punto de vista, multidireccional en sus aspiraciones y también en sus limitaciones, la opción se manifiesta eminentemente creativa.

Si entramos en cada uno de los espacios y personalizamos a cada una de las mujeres descritas otorgándoles un nombre convencional que podría ser, en la misma secuencia expuesta, el de Aixa, Yamíla y Fátima, podremos seguir perfilando los rasgos característicos y definitorios de sus respectivos espacios en relación directa a los niveles de cultura que les hemos señalado.

En el caso de Aixa, la guardiana de la tradición, se trata de reproducir indefinidamente ele modelo familiar heredado y vivido desde la infancia. Ello conlleva,

evidentemente, la sumisión y la sobrevaloración ante la presencia paterna que, bien es directa o, a veces, se transmuta en órdenes simbólicos e imaginarios. La investidura que lleva a cabo del espacio/alojamiento la obliga a la bipartición de los géneros: el espacio del hogar destinado a las mujeres (la cocina) y la sala de estar para los hombres.

En cada uno de estos espacios, Aixa se desenvuelve con el apoyo y la seguridad que le otorga la tradición y que, en Francia, reproduce con la máxima fidelidad. Frente a sus hijos y su esposo, ella actúa como un director de orquesta: atribuye espacios transitorios para los juegos, para las comidas, para el descanso. El descuido o la falta de atención por alguno de estos espacios intermedios de la casa, rompería la cohesión del grupo entero y, posiblemente, llevaría consigo la reprimenda del marido.

Fuera, el entorno de la calle y el barrio del país de acogida, permanece ignorado y, por tanto, oculto para Aixa. Su relación con este espacio está mediatizada por la acción del marido y de los hijos varones. Su reino no está fuera del hogar donde, como Madre nutricia ejemplar y callada, se da cumplimiento al dicho atribuido al Profeta: "El paraíso está bajo los pies de tu madre".

El espacio de Camila, por el contrario, es un espacio voluntariamente abierto pues ha sabido clausurar o tirar por la borda los componentes espaciales heredados de sus antepasados. Su negación de la pertenencia cultural, la encierra en un espacio de soledad frente a los suyos. Su valiente decisión, la empuja a salir al exterior a buscar trabajo en muchos casos en condiciones muy precarias. Así, soportará horarios que nadie quiere para limpiar, por ejemplo, oficinas a partir de las cinco de la mañana y lejos de su domicilio. En no pocos casos, tras haber trabajado varios años en este tipo de ocupaciones, los maridos de las mujeres de este grupo caen enfermos y quedan en casa inválidos por larga enfermedad recibiendo una pensión de la Seguridad Social. El estatuto social del hombre de la casa queda, por ello, desvalorizado y poco propicio al respeto de sus hijos que huyen del modelo paterno. En este caso, la mujer, que ha olvidado voluntariamente su tradición original, se hace caso del espacio hogareño de forma simultánea a su trabajo fuera de casa. Ese desdoblamiento no se realiza son coste social y psicológico: la soledad será su compañera constante. Soledad frente al marido que no la comprende, frente a los hijos que se han visto privados de ella desde muy tempana edad a causa de su trabajo fuera de casa, y de sus vecinas y compatriotas que siguen modelos diversos de comportamiento laboral, familiar y social.

En lo que respecta a Fátima, lo que resalta en su opción es la expresión de la identidad en el trasvase mismo de dos culturas. Para ella, no se trata de establecerse permanentemente en un espacio ni tampoco de renegar del mismo. Una vez establecidos los alcances y los límites de su sistema de vida, Fátima emprende una secuencia de actitudes de rechazo y aceptación a medida de las circunstancias cambiantes del su entorno. Este proceso lo llevará a cabo en el seno de una especie de negociación, tácita o expresa y, en todo caso, con gran inteligencia y lucidez, con el marido y los hijos y, en muchos casos, abuelos. El reconocimiento de su pertenencia cultural original queda relegado a un espacio donde reina el recuerdo y la ensoñación. La fortaleza de los lazos familiares que otorga el planteamiento abierto de los problemas cotidianos en el seno familiar, le dará la oportunidad de mantener la autoridad sobre el espacio que realmente (le) interesa: la felicidad familiar y la estabilidad y cohesión del grupo.

Todo lo que antecede es el resultado de trabajos parciales realizados hace algunos

años en Francia, y también en España, acerca de las mujeres magrebíes. Desde las primeras indagaciones en los años ochenta hasta las últimas en el año 2000, ha transcurrido un periodo de tiempo lo suficientemente largo como para poder observar el fenómeno en toda su amplitud. Al esquema presentado, en sus más últimos constituyente con el fin de no alargar demasiado la exposición, deberíamos añadirle, ahora, unas observaciones de carácter general y omnicomprensivo que tiene que ver con los contextos en los que se mueve, o podría moverse, el discurso perteneciente a los tres tipos de mujer señalados.

Julia Kristeva, como otras muchas autoras que han tratado el tema de la mujer con profundidad, aduce que las identidades colectivas son de carácter androcéntrico y que, como tales, se han producido bajo el imperio de la formación de la identidad masculina que incluye el rechazo de otras identidades y el control de las diferencias genéricas.

Desde ese punto de vista, las identidades que han forjado las mujeres magrebíes en Francia desde hace muchos años, aparecen mediatizadas por la identidad de los varones que las acompañan, las tutelan y las administran en el territorio de acogida. Los espacios, desde el mismo momento en que se llega a tierra extraña. Quedan atribuidos casi automáticamente y sin discusión posible. Sin embargo, a ese espacio externo distribuido por el varón que es el portador de las esencias tradicionales de puertas afuera, se sobrepone el especio de la interioridad del que es portadora la mujer. En este caso, como esposa, deberá competir con el espacio impuesto por el marido o asumirlo para siempre como ajeno. Frente a los hijos, actuará como madre en los espacios atribuibles a los géneros de la prole: el espacio de los hijos varones frente o junto al espacio de las hijas. Cada uno de ellos, a su vez, con sus propias limitaciones y posibilidades de transgresión.

Hace veinte años aproximadamente, en ninguna de las encuestas realizadas a los magrebíes emigrantes en Europa se hacía mención expresa del componente religioso. La población de acogida daba por sentado que eran musulmanes y ellos mismos podían manifestarse como tales siempre que no colisionaran los presumibles derechos religiosos de los occidentales. En todos los casos, la palabra "Islam" parecía estar desprovista de carga negativa o amenazadora. Hoy, la situación ha cambiado sensiblemente. Esa misma palabra, que denota tanto el significante de una religión como de una cultura, suscita recelos y es objeto de consideración especial y espacial sin duda alguna.

Las pertenencias culturales a las que hemos hecho referencia anteriormente como hipótesis moderadamente válidas de trabajo, quedaría ahora, desde esta nueva perspectiva, desvalorizadas en su origen pues se da el caso de que tanto Aixa, como Yamila y Fátima no solamente son mujeres magrebíes, por tanto árabes, sino también (hoy dirían) musulmanas. Por la fuerza de las circunstancias lo musulmán ha entrado a formar parte decisoria de la herencia cultural de cada una de estas mujeres y, como prototipos, de todas las demás. El polémico tema del velo, al que hemos aludido al principio, se podría inscribir en la historia de este proceso y, en su momento, actuó como un catalizador de todas las tensiones, vertientes, posibilidades y, a veces, de soluciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MOZZO-COUNIL, E., *Femmes Maghrébines en France*, Lyon, 1987.
HALL, E. T., *La danse de la vie*, Seuil, París, 1984.

FEMINISMO PIANÍSTICO EN BARCELONA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.

Alejandra Pacheco y Costa
Universidad de Sevilla.

En los últimos años, la musicología y los estudios sobre la mujer han aunado sus disciplinas, dando lugar a un número considerable de análisis acerca del papel de la mujer en el mundo de la música. Dentro de este campo temático, en las páginas que siguen abordaremos la presencia femenina dentro del mundo pianístico de Barcelona en la primera mitad del siglo XX.

En general, los estudios sobre música y mujer parten de una idea previa: la marginación de la mujer en el ámbito filarmónico durante siglos. No podemos negar esta presuposición, a la vista de la Historia de la Música, pero sí podemos matizarla. En primer lugar, porque la mayor parte de estos trabajos, en especial los de mayor difusión y alcance (véase por ejemplo Adkins, 1995), se refieren al terreno de la composición. Sólo algunos abordan aspectos como la educación (Labajo, 1998). En verdad, da la sensación, a la vista del panorama investigador, de que la creación es la única materia digna de consideración cuando se habla, en general, de "música". Así, se deja a un lado la interpretación o la dirección de orquesta, entre otros posibles temas de trabajo, pese a que, tal vez, sea la dirección orquestal el medio que mejor refleja la marginación de la mujer, incluso en la actualidad. Dado que en nuestro estudio nos centramos en la interpretación pianística, nos ceñiremos en adelante a este único aspecto, así como a la pedagogía musical.

Desde que el piano se convierte, en los albores del siglo XIX, en el instrumento musical burgués por antonomasia, presente en toda vivienda de la buena sociedad, pasa a ser también el vehículo artístico de un buen número de mujeres, solteras y casadas, jóvenes y menos jóvenes:

En su versión vertical, (el piano) entra a formar parte del mobiliario de las casas burguesas, y dominar su ejecución se consideraba (desde la óptica de la época) un valor añadido para la futura esposa, una especie de "dote" que unir a la hidalguía familiar, la sumisión, la belleza y el buen hacer doméstico.

Surgen así mujeres que son, a la vez, pianistas, compositoras y profesoras, ya impartiendo clases en sus propios domicilios, ya en las casas de familias ricas (Alonso, 1999: 27).

Así se aprecia en la literatura de la época, en la pintura (pensemos en todas las escenas domésticas presididas por un piano en no pocos lienzos) y en la prensa. En este sentido, Joaquina Labajo ha estudiado un poema contenido en una revista musical madrileña, titulado "La música en el matrimonio", fechado en 1879; poema que nos habla de una realidad hasta cierto punto habitual, la de la presencia del piano en la vida cotidiana.

Sin embargo, se trata de una consideración de la música desde un punto de vista que podríamos calificar de doméstico, no profesional. La música, como ya hemos mencionado, seguía siendo un adorno en la mujer, tal como lo había sido desde el Renacimiento, y se asumía que una vez dentro del matrimonio, ésta la abandonaría, o bien se ocuparía de ella como afición, sin otra aspiración mayor que la de pasar el tiempo (Labajo, 1998: 88-90). Lo que no era concebible era que la mujer se dedicara, en este caso, a la interpretación pianística, desde un punto de vista profesional, como un medio de ganarse la vida, aparte de impartir algunas clases. Esta es, en efecto, la segunda matización que debemos hacer a nuestra idea inicial, la de la marginación de la mujer en el mundo de la música. Habría que añadir, en la música *profesional*.

Es evidente que el número de aficionados a la música siempre ha sido, y es, muy superior al de aquellos que por talento, perseverancia, o incluso suerte, han optado por convertir la interpretación en una profesión. Y en este sentido sí es destacable, no ya la ausencia, pero sí el menor número de pianistas femeninas durante el siglo XIX, en comparación con sus colegas masculinos. Eran las cantantes, prácticamente, las únicas músicas que gozaban de la posibilidad de dedicarse a su profesión con plenitud (Adkins, 1995: 106), aunque no por ello se libraron de maliciosos comentarios acerca de sus costumbres o su moral [Ramos, 1998]. De hecho, frente a la abundancia de virtuosos del piano a nivel europeo, entre los que podemos citar a J. N. Hummel, F. Liszt, S. Thalberg, Kalkbrenner y tantos otros, tan sólo podemos citar a una pianista que los igualara, no sólo en talento, sino especialmente en fama y reconocimiento: Clara Schumann. La que habría de ser esposa del compositor Robert Schumann fue educada musicalmente por su padre, el prestigioso pedagogo alemán Friedrich Wieck. Si bien durante los años que duró su matrimonio su carrera como intérprete sufrió un freno, nunca pudo abandonarla del todo, ya que en no pocas ocasiones se convirtió en el sustento de su familia. A partir de 1854, año en que su marido fue internado en un manicomio en el que residiría hasta su muerte, acaecida dos años después, Clara Schumann realizó varias giras por Europa, hasta que finalmente se estableció como profesora en el Conservatorio de Frankfurt, donde trabajó hasta 1892 (Adkins, 1995: 281-283). Por la larga duración de su carrera, especialmente su resurgir tras la muerte de su marido, por la consideración de sus colegas y por su ambición como intérprete (fue uno de los primeros pianistas en interpretar todas las sonatas de Beethoven, además de toda la obra de su marido, que también se encargó de editar y difundir), podemos considerarla como la única mujer dentro de la élite de los grandes virtuosos del piano del siglo XIX.

Las circunstancias personales y profesionales de Clara Schumann fueron bien distintas de las dos grandes figuras femeninas del piano a finales del siglo XIX: Marguerite Long y Teresa Carreño.

La venezolana Teresa Carreño, que desarrolló la mayor parte de su carrera en Europa, tuvo, además de una vida personal que podríamos calificar de agitada, con cuatro matrimonios, una vida como intérprete a la altura de cualquiera de sus colegas masculinos. De hecho, en la actualidad es referencia obligada en la historia de la técnica del piano por su particular desarrollo de la misma, que adelantaba algunas de las ideas sobre esta materia que se desarrollarían durante las primeras décadas del siglo XX, como la idea de la técnica del peso (Chiantore, 2001: 664-665).

Si bien Teresa Carreño compuso no pocas obras musicales, Marguerite Long es conocida solamente como pianista. En realidad, Long fue la gran dama del piano francés hasta su muerte, a mediados del siglo XX. Amiga, confidente e intérprete privilegiada de la mayor parte de los compositores de su época, como Debussy y Ravel, autora de diversos libros sobre técnica del piano, profesora y partícipe en la creación de la "escuela francesa del piano", fue la cabeza visible del piano francés durante la primera mitad del siglo XX:

Marguerite Long has been characterized as the *grande dame* of the twentieth century French music. Her performance career covered a seventy-year period; during that time she knew Fauré, Debussy and Ravel, and received directly from them interpretative suggestions regarding many of their works. […]

Several generations of French and non-French students came under her influence at the París Conservatoire. […]

Long's piano method, entitled *Le Piano*, is a major work (Gerig, 1991: 319-320).

Por su trayectoria y la complejidad de sus relaciones con su entorno musical, podemos considerar a Long como la avanzadilla de las primeras profesionales de este instrumento durante el siglo XX.

Frente a este panorama, cabe preguntarnos cuál era la situación de las pianistas españolas en las mismas fechas que venimos comentando. A este respecto, debemos considerar, ante todo, el atraso del mundo musical español con respecto del europeo. Los motivos de esta situación son muy diversos: desde la crisis provocada por la ruptura con los medios de mecenazgo musical de épocas anteriores, en especial con la Iglesia, hasta la inexistencia de una potente clase media y burguesa culta, con capacidad para ser motor y receptor de la cultura y la música. Barcelona, por ejemplo, carecía en el XIX de una tradición de instituciones musicales, como las academias italianas o los "collegium" alemanes, así como de sistemas de patronazgo que favorecieran la aparición del concertismo en el sentido moderno. Por este hecho, según Montserrat Comellas, la situación de la música instrumental en Barcelona a comienzos del siglo XIX era equiparable, salvando algunas distancias, a la que tenía Londres antes de la instauración de los primeros conciertos públicos, en 1672 (Comellas, 1997: 69-70). Ante esta empobrecida vida musical, no es de extrañar la casi total ausencia de pianistas femeninas en los teatros de España (Comellas, 1997).

Esta ausencia es complementaria, a su vez, de la continua presencia de ese modelo de pianista "doméstica" que ya hemos comentado, tal y como vemos en algunos textos de la época. Es el caso por ejemplo de Le Couppey, pedagogo cuyos métodos eran muy seguidos en la enseñanza pianística de la época. En su obra *De la enseñanza del piano. Consejos a los jóvenes profesores*, editada en Madrid en 1866, leemos: "En casi todas las clases de la sociedad, y hasta en las familias de limitados medios de fortuna, toda señorita ha de saber tocar el piano" (Couppey, 1866: 5), y con un tono más displicente: "El estudio de la música es, hoy día, obligatorio, y todas las señoritas, tengan o no buena disposición, han de aprender a tocar el piano" (Couppey, 1866: 9).

En este mismo sentido, Ana Vega Toscano (1998: 142 y ss.) comenta un tratado de Miguel López Remacha titulado *Principios o lecciones progresivas para Forte Piano Conformes al gusto y deseos de las Señoritas aficionadas á quienes los dedica su autor…*,

publicado en torno a 1820. Las afirmaciones acerca de la escasa capacidad de las mujeres para la interpretación pianística vertidas en este tratado fueron un lugar común en no pocos escritos de la época (Labajo, 1998: 88-94).

A partir del último cuarto del siglo XIX, sin embargo, podemos decir que la situación estaba comenzando a cambiar, creándose el germen de la que habría de ser la primera generación de mujeres pianistas en España, si como tal entendemos un grupo de cierta consideración, de edades, formación y nivel similares, que desarrollaron sus carreras a nivel profesional, con un prestigio y reconocimiento parejo al de sus compañeros varones. Nos referimos, salvo algunas excepciones que comentaremos más adelante (como los casos de Amparo Iturbi o Rosa García Ascot, entre otros), a la generación de Alicia de Larrocha y Rosa Sabater.

Ambas comparten rasgos comunes: nacidas en los años veinte, pertenecientes a familias con una tradición musical, formadas en la Academia Marshall de Barcelona, desplegaron sus respectivas carreras a nivel internacional, llegando a estar entre los mejores pianistas de su tiempo. A esta misma generación podemos adscribir intérpretes como Consuelo Colomer (que ha desarrollado su actividad especialmente en Estados Unidos), y otras pianistas que se orientaron más hacia la docencia, como Rosa Kucharsky, Mercedes Roldós, o Montserrat Santacana. Toda una revolución si tenemos en cuenta la paupérrima presencia de pianistas femeninas en los escenarios españoles de comienzos de siglo.

¿A qué podemos atribuir este cambio tan radical? ¿Cómo es posible que, en medio del panorama que hemos presentado, dos pianistas tan cercanas pasen a formar parte del reducidísimo grupo de los mejores intérpretes del mundo? Es lógico pensar, en primer lugar, en una revolución desde el campo educativo. Durante las últimas décadas del siglo XIX se habían creado en Barcelona los conservatorios Municipal y del Liceo, que acogían a alumnos de ambos sexos, si bien en clases separadas en el caso del Conservatorio Municipal. También en Barcelona se habían ido creando academias privadas, muchas de ellas mixtas, que en torno a 1910 sumaban unas quince en total. Y no sólo esto: algunas voces empezaban a clamar contra la separación de sexos entre los alumnos en algunas materias, por cuestiones organizativas:

Creo también un error el que los alumnos den las clases con separación de sexos, cuando en la mayor parte de los Conservatorios, incluso en el del Liceo, son mixtas. Esta división se comprende en las colectivas de solfeo, donde se acumulan a veces 20 o 30 alumnos; pero en las de carácter individual como son las de instrumentos, canto y armonía, no tiene razón de ser (Perelló, 1930: 6).

Tal y como muestra este escrito, la mezcla de sexos ya se estaba produciendo, no sólo en el Liceo, sino también en algunos centros privados, como la Academia Granados, que con el tiempo habría de ser el germen de la Academia Marshall.

La presencia de alumnas en los centros de enseñanza musical aumentaba a medida que avanzaba el siglo XX, hasta el punto de que, en los años cuarenta, el número de alumnas en los conservatorios públicos era mayor que el de los alumnos. Aun así, no podemos pensar que esto sea una muestra de una mayor implicación de la mujer en el mundo musical; antes bien,

(…) tanto en 1944 como en 1949 el número de mujeres [matriculadas en los conservatorios] triplica al de varones, de lo que hemos de deducir que el acercamiento

a las enseñanzas musicales de la mayor parte de los alumnos distaba del planteamiento profesional, al menos desde el punto de vista laboral. [Pérez Zalduondo, 2002].

Esta presencia femenina puede interpretarse, por tanto, como un cambio en el medio a través del cual las familias proporcionaban a sus hijas esas "clases de adorno" entre las que se contaba la música: en lugar de acudir a un profesor privado, se inscribía a la alumna en el conservatorio.

Por otra parte, comenzaban a surgir figuras en el entorno hispano que abrían una puerta a la incorporación de la mujer en el panorama pianístico profesional. Podemos comentar algunos de los casos más sobresalientes. Una de ellas fue Rosa García Ascot, esposa del musicólogo Enrique Bal y Gay. Es citada en numerosas ocasiones como compositora, ya que formó parte del llamado Grupo de los Ocho, asociado a la Generación del 27 (Vega Toscano, 1998: 148), pese a que la mayor parte de su obra se perdió durante la Guerra Civil. En el aspecto interpretativo destaca por haber sido alumna de Granados y de Falla, entre otros maestros. De hecho, fue uno de los pocos discípulos del compositor gaditano, y su única alumna directa de composición [Adkins, 1995: 410]. Otro caso fue el de Amparo Iturbi, hermana del pianista valenciano José Iturbi. Amparo, que marchó con su hermano a Estados Unidos, desarrolló la mayor parte de su carrera en ese país. Si bien sus comienzos tuvieron lugar a la sombra de su hermano, que la orientó en su formación y en el desarrollo de su profesión, tal vez podamos decir que la presencia de éste ha terminado oscureciendo su verdadera valía.

La tercera figura a la que hemos de referirnos es la de la pianista francesa Blanche Selva. A pesar de su origen galo, tuvo una gran presencia en la vida musical española, garantizada ya desde el momento en que fue la encargada de estrenar el cuarto y último cuaderno de la Suite *Iberia* de Isaac Albéniz, obra de extraordinaria dificultad técnica y musical. En Barcelona trabajó en la Academia Barcelona, dirigida por Joan Llongueres, hasta que en 1934 fundó su propia academia, en Centro de Estudis Musicals Blanca Selva, que finalizó su actividad tras la Guerra Civil. Siguiendo el ejemplo de sus colegas continentales, Selva escribió una obra sobre técnica pianística, *L'Enseignement musical de la Technique du piano*, publicada en París entre 1916 y 1919. Es un tratado de grandes dimensiones, una teoría personal acerca de la técnica del piano, en la que no encontramos ninguna referencia a la posible diferencia entre hombres y mujeres a la hora de acercarse a la práctica instrumental. Se trata de una obra que se colocaba a la altura de los más exhaustivos tratados pianísticos de su momento por la amplitud de sus planteamientos y su personal visión del piano.

Tal era el ambiente musical en el que se educaron Alicia de Larrocha, Rosa Sabater y sus coetáneas. Sin embargo, en su centro de estudios, la Academia Marshall, encontramos una figura a nuestro entender de vital importancia para comprender el gran salto evolutivo producido por las pianistas a las que estamos aludiendo. Se trata de Teresa Cabarrús, la esposa del director de la Academia, Frank Marshall. Era de origen aristocrático, ya que su bisabuela, hija del conde de Cabarrús (fundador del Banco de San Carlos de Madrid), fue una mujer que tuvo una activa e importante participación durante la Revolución Francesa, que incluía relaciones sentimentales con importantes personalidades del momento, como el conde de Tallien e incluso Robespierre. La Teresa Cabarrús del siglo XX era especialmente aficionada a la pintura y a la poesía. Mantuvo estrechas relaciones de amistad con buena parte de la intelectualidad de su época, como

muestra su ejemplar del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* dedicado por Lorca, quien también le regaló el manuscrito de la *Elegía a Isaac Albéniz*, que se conserva en la Academia Marshall. También contaba con dedicatorias de autores como Eugenio d'Ors o de Pío Baroja. Sus intereses literarios abarcaban, asimismo, desde la poesía española del Siglo de Oro hasta poesía oriental.

Dentro de la Academia Marshall, Cabarrús fue la organizadora de series de conferencias sobre diversos aspectos de la Historia del Arte y la Estética, de representaciones teatrales a cargo de las alumnas, y especialmente de los Cursos de Declamación y Estudios literarios, cuya finalidad era "facilitar una cultura artístico-literaria y la de proporcionar los elementos técnicos para hablar y escribir con toda corrección y buen gusto", según constaba en un folleto propagandístico conservado en el archivo de la Academia. Estos cursos, por tanto, venían a ser herederos de las numerosas iniciativas para la formación cultural femenina desarrolladas durante el siglo XIX, entre las que se encontraban La Asociación para la Enseñanza de la Mujer o las Conferencias Dominicales para la Educación de la Mujer (Labajo, 1998: 95). Así se cubrían las lagunas dejadas por una educación general deficiente en el sector femenino.

En realidad, los objetivos de Teresa Cabarrús distaban mucho de proporcionar sólo los medios para escribir y expresarse "con buen gusto". El plan de los Cursos, que constaba de tres fases anuales, incluía el estudio de la literatura universal, incluida la oriental, la creación literaria dentro de diversos géneros, la declamación, la interpretación y el comentario de textos. El alumnado estaba compuesto generalmente por mujeres, aunque también se pueden encontrar alumnos, como el pianista José Ramón Ricart. Estos Cursos incluían, además, la participación en actuaciones públicas, que constaban de interpretaciones pianísticas y recitado de textos literarios. Su trascendencia fue importante en la Academia, hasta el punto de que contaron con reseñas y críticas en la prensa del momento.

Pese a estas condiciones (y a una formación musical privilegiada, de la mano del gran pedagogo que fue Frank Marshall), no hay que pensar que las carreras pianísticas de la generación que comentamos se desarrollaron de forma homogénea y con facilidad. Pese a la importante labor promotora de Frank Marshall, y su presencia en diversas asociaciones organizadoras de conciertos en España, en los que promocionaba a sus alumnas, las circunstancias sociales en la España de posguerra no facilitaban la profesionalización de estas mujeres, Tampoco lo hacía el entorno familiar, como en el caso de Rosa Sabater, que tuvo que interrumpir su carrera por espacio de unos siete años tras contraer matrimonio. De este modo, podemos considerar que el despegue a nivel internacional de estas pianistas se produjo de forma tardía para lo que suele ser habitual en el mundo de la música, cuando tanto Larrocha como Sabater contaban ya con casi cuarenta años de edad. Es difícil valorar hasta qué punto el hecho de ser mujeres pudo condicionar este lento desarrollo, pero a la vista de las carreras que tuvieron otros pianistas, varones, de su momento, como José Iturbi, hemos de pensar que el ser mujer no contribuyó a allanar las dificultades que encontraron.

A la vista de esta situación, podemos preguntarnos si es posible hablar, realmente, de un "feminismo pianístico" en las intérpretes de esta generación, considerada incluso desde Blanca Selva. Es posible que, de forma consciente por parte de sus componentes,

no nos sea posible calificarlo en estos términos, ya que en ellas latía con más fuerza el deseo de desarrollarse como músicos que el de abrir un camino que pudiera ser transitado por sus sucesoras. Sí podemos hablar de un cierto feminismo en Teresa Cabarrús, si bien no de un modo explícito, expresado en su voluntad de facilitar a sus alumnas una formación cosmopolita que, de otro modo, jamás hubieran podido obtener. Una formación que las había de relacionar con el mundo europeo, en el que sus contemporáneas ya habían obtenido un margen de autonomía que en España todavía tardaría años en llegar.

Pero si por feminismo entendemos la voluntad de equiparar la mujer al hombre en aspectos que hasta entonces le estaban vedados, en igualdad de condiciones, y de forma duradera y persistente, entonces, a la vista de los resultados obtenidos por estas pianistas, sí podemos considerar que esta generación musical, casi sin proponérselo, tuvo una actitud feminista que cambió para siempre el panorama musical español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADKINS CHITI, Patricia, *Las mujeres en la música*, Madrid, Alianza, 1995.

ALONSO DEL POZO, María Dolores, *La mujer en la música*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1999.

CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza, 2001.

COMELLAS i Barri, Montserrat, *L'activitat concertística a Barcelona durant la primera meitat del segle XIX. Aproximació històrica*, Bellaterra, Universitat Autónoma de Barcelona, 1997.

COUPPEY Félix de, *De la enseñanza del piano. Consejos a los jóvenes profesores*, Madrid, Antonio Romero, 1866.

GERIG, Reginald, *Famous Pianists and their technique*, Washington, Robert B. Luce, 1991.

LABAJO Valdés. Joaquina, "El controvertido significado de la educación musical femenina", en *Música y mujeres*, ed. Marisa Manchado Torres, Madrid, Horas y HORAS, 1998, pp. 85-101.

PERELLÓ, Mariano, *Nuestros Conservatorios de música. Lo que son y lo que deberían ser*, Marí y Cª, 1930.

PÉREZ ZALDUONDO, Gema, *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*, Universidad de Granada, 2002.

RAMOS LÓPEZ, Pilar, "Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro", en *Música y mujeres*, ed. Marisa Manchado Torres, Madrid, Horas y Horas, 1998, pp. 39-61.

SELVA, Blanche, *L'Enseignement Musical de la Technique du Piano*, París, Rouart, Lerolle et Cíe, 1916 y 1919.

VEGA TOSCANO, Ana, "Compositoras españolas: apuntes de una historia por contar", en *Música y mujeres*, ed. Marisa Manchado Torres, Madrid, Horas y Horas, 1998, pp. 135-156.

ESPACIOS URBANOS Y ECOFEMINISMO EN LA OBRA DE JEANETTE WINTERSON

Verónica Pacheco y Costa
CEADE

El espacio, y en general su percepción, marcan en el corazón de los actantes del texto de Winterson el hecho de su nacimiento y la aportación constante de su corporeidad. El espacio se asienta así, en el hecho de ser y de estar en medio de esas posibilidades perceptivas.

El espacio natural en la obra de la escritora británica Jeannette Winterson, aquel donde la suma de percepciones se conjugan y armonizan respecto de un orden externo, aunque la percepción subjetiva pueda deformarlo, es *la ciudad*. En ella, la unidad de la experiencia no viene garantizada por un elemento externo que exponga ante nosotros sus contenidos y elementos. La existencia de la ciudad como espacio está indicada por todos los horizontes de objetivación posibles y ata a los habitantes de la misma al mundo de la naturaleza objetiva que los envuelve a todos.

De esta manera los actantes del texto de Winterson cuyo destino es la ciudad no nos ofrecen su material narrativo a partir de sus vivencias, destinos o ensoñaciones solamente, sino que su materia narrativa, como veremos, son los discursos altamente socializados y mitificados que estructuran y agotan el imaginario urbano verdadero. Discursos desencontrados, imaginados, desestructurados, ocultadores de la verdad objetiva pero, a la vez, portadores de significado en un abigarrado entretejido. Discursos de la ciudad, de las ciudades del "interior" y del "exterior" que forman una red donde el espacio se manifiesta como un tema autónomo.

El espacio de la ciudad ha generado relatos muy diversos y desde hace mucho tiempo. La ciudad en si misma, incluso barrios y calles de la misma, como tema y como actante, ha sido el argumento de narraciones y obras litearias de amplia repercusión. Incluso, la percepción ideal o la ensoñación de ciudades imaginarias y subjetivas han proporcionado material literario, como es el caso de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino que, en su opinión, son ciudades que no se encuentran en la realidad: "Son todas inventadas; he dado a cada una un nombre de mujer y cada uno de sus capítulos debería servir de punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general" (Calvino, 1999: 11).

El espacio de la cotidianidad urbana es en sí mismo una Escritura que, desde el punto de vista de los estudios sociológicos y demográficos, queda arrojada al lugar de lo científico o de lo académico, a diferencia del espacio literario que intentará rescatar de la ciudad su componente de trascendencia y relaciones personales de contenido simbólico.

Teniendo en cuenta que la ciudad es un lugar poblado de signos, esa característica lo hace ser una Escritura, un texto en tanto que su contenido lo hace significante y apto

para ser leído a través de las pistas que esos signos van marcando a cada momento. Esos signos constituyen el testimonio "real" de ideas que ellos mismos dejan ver y aprehender: en el caso de la narrativa de Winterson, el tema del *viaje* está directamente relacionado con una ciudad o espacio urbano, real y detectable en el mapa, o simplemente imaginario, como las ciudades ensoñadas que aparecen en su obra *The Passion*. En otros casos, la ciudad es el marco físico que posibilita la realización de todos los sueños, como la Venecia de la misma obra. Cuando, en otra obra suya, *Gut Symmetries*, leemos todo un discurso simbólico sobre la ciudad de Nueva York, constituída en símbolo ella misma, es difícil no pensar en la "hiperrealidad" que Umberto Eco atribuye a América, allí donde la realidad es más Real (Eco, 1989: 56).

La distancia entre los signos ligados a lo posible y aquellos que se sitúan en el campo de lo imposible, hace que la metáfora consiga realizar una función ordenadora del espacio. En *Sexing*, el discurso de Jordan, actante que, como sabemos proviene de un espacio acuático, podemos observar ese distanciamiento de los signos a partir de un punto intermedio: "The shining water and the size of the world" (Winterson, 1990, *Sexing*: 17). Ese tamaño que determina la brillantez del agua, se define por una doble contextura espacial: la de la ordenación espacial objetiva y, superpuesta a ella, pero a suficiente distancia, la resultante del discurso de los que habitan en la ciudad. Por encima de este entramado espacial, perceptible por los sentidos, las palabras tejen un discurso de forma paralela y simultánea al que suscitan los signos concretos y materiales de la urbe: "Their words, rising up, from a thick cloud over the city, which every so often must be thoroughly cleansed of too much language. Men and women in balloons fly up from the main square and, armed with mops and scrubbing brushes, do battle with the canopy of wards trapped under the sun. The words resist erasure" (Winterson, 1990 *Sexing*: 17).

De la misma forma, Winnet, en *Oranges*, buscará una salida a la opresión urbana huyendo a otra ciudad cuyos signos son los propios de la ilusión ensoñadora y que contienen, a su vez, la metáfora del esfuerzo y la indefinición de la meta final: "I came to this city to escape. This city is full of towers to climb and climb, and to climb faster ad faster, marvelling at the design and dreaming of the view from the top" . (Winterson, 1990, *Oranges*: 156).

Winnet, en *Oranges*, Dog-woman en *Sexing*, Villanelle en *The Passion* o Alice en *Gut Symmetries*, constituyen, en conjunto, una sola voz femenina que habla, ensueña o simplemente imagina la ciudad y ello nos remite a la cuestión general de la visión femenina de la ciudad.

Casi hasta el siglo XX, fue la narrativa masculina y la experiencia masculina las que moldearon las visiones de la ciudad. Las escritoras de ese siglo no incluyen visiones ni descripciones relevantes del espacio urbano. Como Indica E. Abel: "Women in nineteenth-century fiction are generally unable to leave home for ...the city. When they do, they are not free to explore" (Abel, 1983: 8). En ese siglo, las mujeres permanecían confinadas en el espacio estrictamente doméstico, e incluso aquellas que pertenecían a la clase media ilustrada y escribían, no lo hacían sobre la ciudad. Ninguna de ellas podría haber tenido la experiencia directa y el contacto con las calles y las gentes de una gran ciudad, como Londres, por ejemplo, con la libertad con que lo hizo Dickens. Será en el siglo XX cuando las mujeres empiecen a escribir sobre lo urbano. De esta forma, junto

a escritores varones que hablan de la ciudad, en la literatura inglesa, como Graham Greene, William Golding, Angus Wilson o John Fowles, aparecen mujeres escritoras que tratan del mismo tema, como Doris Lessing, Margaret Drabble, Iris Murdoch, Maureen Duffy y, evidentemente, Jeanette Winterson.

Sin embargo, estas escritoras enlazan su texto sobre el espacio urbano, con sus predecesoras más inmediatas del período modernista, como son Dorothy Richardson, Jean Rhys, Katherine Mansfield y Virginia Woolf. A todas ellas las motiva la convicción de que la ciudad no es un dominio exclusivo del hombre y que puede reflejar la experiencia femenina con la misma altura narrativa que la que, hasta entonces, lo habían hecho los varones.

De todas formas, hay algunas diferencias entre esas escritoras modernistas y las narradoras contemporáneas que hemos citado anteriormente en lo tocante a sus imágenes de la ciudad. En algunos casos, las modernistas se detienen solamente en alguna característica particular del prototipo de habitante urbano, como es el caso del "shabby genteel teacher" de Richardson, o la "mujer víctima" de Rhys. Por el contrario, las escritoras contemporáneas que hablan de la ciudad, nos muestran una riqueza mucho mayor de rasgos personales y una mayor variedad de actantes y situaciones actanciales que tienen lugar en el espacio urbano. Mucho más importante es, sin embargo, una diferencia crucial que separa a las escritoras modernistas de las contemporáneas, en lo referido a su visión de la ciudad. El "modernist legacy", como Irving Howe lo denomina, se caracteriza por una "established hostility to the idea of the city". Para Howe, la visión modernista de la ciudad es la "inherited from Eliot and Baudelaire, Céline and Brecht, with its ready nausea, packaged revulsion, fixed estrangement" (Howe, 1971: 68).

Benstock encuentra la misma imagen negativa de la ciudad en escritoras modernistas que vivían en París, sobre todo, en las novelas de Djuna Barnes, Anaïs Nin y Jean Rhys cuya visión de lo urbano es especialmente negativa.

De entre todas las escritoras modernistas que, posiblemente, influyeron en mayor medida en la visión que Winterson tiene de la ciudad, se encuentra Virginia Woolf. En su obra, no aparece, sin embargo, esa visión tan negativa de la ciudad que reflejan sus contemporáneas, y la descripción que de la ciudad realiza la escritora de Bloomsbury, evoluciona a lo largo del tiempo. Un gran número de escritoras inglesas contemporáneas heredarán de Woolf la fascinación por una ciudad llena de enigmas y sugerencias, Londres en particular, y del mismo modo que ella, reflejarán en su obra un espacio urbano que da cabida a la mujer.

La tipología de las ciudades de Jeanette Winterson, puede clasificarse en tres modalidades: ciudades reales: Londres, Nueva York, Berlín y Moscú; ciudades simbólicas, a medio camino entre lo real y lo imaginario: Venecia y ciudades imaginarias de variadas características, como veremos más adelante.

En la descripción de todas ellas sobresale la fragmentación propia de una percepción que focaliza el objeto desde puntos de vista parciales y aleatorios. Y en todas ellas, también, destaca la configuración de una red de significados a la que se puede otorgar el calificativo que emplea Wick Sizemore, al hablar de la visión femenina de la ciudad: "multidimensional matrix".

El término "matrix" se puede aplicar perfectamente a la ciudad de Nueva York descrita en *Gut Symmetries*. Como indica Wick Sizemore, "in its mathematical and

spatial definitions the matrix retains the idea of expandability that is associated with the uterus. A mathematical matrix, which is adaptable in having potentially any n umber of dimensions, contrasts sharply with a `grid´, which is limited to two dimensions" (Wick Sizemore, 1989: 8). Alice, otorga a su visión de Nueva York las características femeninas de un ámbito espacial que puede sufrir una transformación y una expansión que transmuta su naturaleza, aparentemente dura, en otra de contornos más suaves y abierta a todas las posibilidades existenciales. Nueva York también aparece en la novela citada como un mosaico de connotaciones aptas para ser descifradas en un espacio sin jerarquías muy semejante a la imagen de un ser orgánico que, en su continua movilidad, permite observar repercusiones psicológicas en el que lo habita.

La percepción femenina de la ciudad transforma sus elementos materiales en elementos etéreos, como el sonido y la vibración, capaces de otorgar una imagen de la misma semejante a la de un organismo en continuo cambio en el que participan activamente los ciudadanos. La visión de Nueva York como matriz acogedora que nos ofrece Alice en *Gut Symmetries*, está definida por una percepción del espacio sin límites. Un espacio externo e interno a un mismo tiempo que se constituye en receptor de sueños y en el que los actantes femeninos pueden abandonar el espacio doméstico y salir a un mundo exterior manipulable por la imaginación y los sueños. Como matriz, también, esa percepción de la ciudad contiene las reminiscencias familiares que remiten a otras ciudades, como Berlín, en la que se manifiesta una relación con la ciudad norteamericana más allá de la distancia geográfica. Por el contrario, frente a esa visión femenina de la ciudad, el Moscú que describe Henri en *The Passion*, será un espacio masculino privativo de las acciones bélicas y de la materialidad y consistencia inerte de las cosas, escenario idóneo para reflejar las conquistas de un hombre, Napoleón.

El término "ideal" con el que podemos caracterizar a la ciudad de Venecia a partir de los datos del texto de Winterson, hace referencia a su carácter de modelo o prototipo de un espacio genuinamente femenino en todas sus características. Lynch, en su *The Image of the City*, atribuye a las ciudades cinco caracteres bajo los cuales se clasifican todas las posibles descripciones del espacio urbano: la ciudad como palimsesto, como red, laberinto, mosaico y tumba antigua o "archeological dig". Estas características se refieren, según el autor, a percepciones espaciales. El elemento "agua" viene a reforzar, en este caso, la imagen femenina del espacio por cuanto el agua es, en interpretación de la psicología profunda, símbolo del inconsciente, es decir, de la parte fluída, dinámica, causante y femenina del espíritu. De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de una madre. Una ampliación secundaria de este simbolismo se halla en la asimilación del agua a la sabiduría intuitiva y ya en la cosmogonía de los pueblos mesopotámicos ("tierra entre dos aguas", la del Tigris y el Eufrates), el abismo de las aguas fue considerado como símbolo de la insondable sabiduría impersonal. En suma, las aguas simbolizan, justamente como el espíritu femenino, la unión universal de virtualidades que se hallan en la precedencia de toda forma o creación.

Esta Venecia de Winterson posee las características propias de una ciudad del "extravío", que conduce a un concepto de lo acuoso extensible también a los cuerpos aún carentes de forma y rigidez. por esta causa, los alquimistas, y Winterson es deudora en gran medida de sus conceptos, denominaban "agua" al mercurio en el primer estadio de la transformación y, por analogía, al componente fluido del cuerpo humano.

En *The Passion* el carácter legendario de Venecia se mezcla con su realidad objetiva y material formando, al mismo tiempo, un palimpsesto y un mosaico que dibujan el espacio en su totalidad, con toda la riqueza de matices y aspectos posible y en el que la historia se superpone a lo actual. En esa ciudad encantada, donde "all things seem possible", donde el tiempo se para y los corazones laten apresuradamente, el discurso femenino proporciona una percepción espacial que rompe con las leyes físicas de la realidad objetiva: "The laws of the real world are suspended" (Winterson, 1988: 76). Como contrapartida a la racionalidad interna que se esconde tras esa pérdida de realidad, el discurso de Henri, masculino, sobre Venecia, parece lleno de negatividad y nos muestra un ciudad sólida, distante de su carácter etéreo y ambiguo, un espacio sin fisuras que no deja lugar a la ensoñación. En este caso, la sensación de encontrarse perdido en medio de Venecia, es muy diferente a la que nos ha descrito Villanelle anteriormente. Henri también se pierde en Venecia pero lo hace en un medio hostil, antagónico, donde los edificios y las calles son presencias amenazantes. Esa confusión de los signos de la ciudad, lleva a Henri a proponer una visión de la misma como una ciudad de locos: "This is a city of madmen" (Winterson, 1988: 112). Sin embargo, esa locura es producto de un intento fallido de racionalizar el aspecto externo de la urbe, no un resultado de una huída hacia ámbitos interiores e inexplorados. El contraste entre la percepción que de Venecia tiene Henri con la propia de Villanelle, se manifiesta en los recursos que ambos utilizan para sobrevivir en el laberinto de la ciudad. El primero, recurre a lo objetivo. Ella, a lo subjetivo que proporciona su concepto de ciudad como ser vivo. La percepción femenina de Venecia, como red de significados que remiten contínuamente los unos a los otros, preside la reflexión de Villanelle sobre la misma manifestando su carácter de ciudad infinita en el seno de un espacio infinito, cruzado por innumerables nudos. Toda la reflexión de Villanelle nos conduce, finalmente, a un espacio cada vez más alejado de la Venecia real, y nos adentra en una ciudad cuya raíz se hunde en el tiempo pasado, en un "archeological dig" donde el tiempo no existe y donde la espacialidad es pura interioridad inabarcable para la racionalización masculina de Henri. Esa Venecia interior, transformada por Villanelle en un espacio ideal cuya existencia no necesita de mapas para ser descubierta, será la morada también ideal para que Henri descubra la interioridad de su amada: "In that house, you will find my heart. You must break in, Henri, and get back for me" (Winterson, 1988: 115). A pesar del esfuerzo de Villanelle por arrastrar a Henri a la profundidad de la Venecia ideal, éste intentará aferrarse a la racionalidad que proporcionan los parámetros espaciales externos.

Otro de los aspectos del espacio urbano que nos muestra el texto de Winterson es aquel en el que la ciudad se constituye en un espacio autónomo de objetos, con su estructura y leyes propias. Por medio de estos elementos puede expresarse otro tipo de expresión en la que puede integrarse lo femenino y lo masculino y hacer de la ciudad una escritura ideológica. Se trataría de una realidad espacial, no necesariamente objetiva, en la que la ciudad se considera como significante por sí misma y cuyo discurso alcanza una dimensión que podríamos denominar ideológica, por cuanto la forma literaria ya no es inocente. En este caso, dicho discurso es una elección consciente que manifiesta el deseo claro de significar. La Venecia ideal es, en este caso, un espacio ligado sin duda a la historia "real" de la misma, una historia ligada al desarrollo de la burguesía que

determina la existencia de otras clases sociales. Su descripción, el relato de esa lucha por la supervivencia, se manifiesta en la forma sutil de un compromiso. Este compromiso social, ligado a una forma de protesta, queda reflejado en las ciudades que muestra *Art and Lies*:

There are two cities in the world where that which is increasingly desired can no longer be bougth. Not happiness or love, both outside the money exchange, but space. No matter how rich I am, I can´t buy it, because it doesn´t exist. The gardens have long since been built over. The larger apartments have been divided. Houses, if you can get one, have yards, if you are lucky. A yard fit for a slum tenement, the dank restricted area that would have embarrased a nineteenth-century weaver, and where a chinese peasant would throw his rubbish. That is what a millionaire can buy in Tokyo and new York City (Winterson, 1996: 103).

En este caso, el texto opera con dualidades que oscilan entre lo real y lo ficticio con la intención de manifestar más claramente el contenido que la ciudad tiene como valor de cambio y, en cierta medida, como denuncia de esa situación.

Donde, de forma más clara, encontramos una forma de describir la ciudad con intención ideológica, es en la misma obra de Winterson, *Art and Lies*, en la que Handel describe tres tipos de ciudad que, en realidad, son tres aspectos de una misma urbe:"Shall I tell you about my City? My City, and long trains leaving" (Winterson, 1996: 11).

La primera de las ciudades es la "ceremonial". En ella se celebran ritos religiosos, monárquicos y legislativos: "This is the old city and it has been the most destroyed. The churches are empty and many are ruined" (Winterson, 1996: 11). Esta ciudad, es un primer estadio de un desarrollo social presidido por la nobleza y el clero: "The old city was built on faith, vanity, and fabulous piles of cash. We have none of those and the poor in spirit must learn to be humble" (Winterson, 1996: 12).

Si adoptamos el esquema de la filosofía positivista del siglo XIX, tal como la enunció August Comte, esta ciudad sería el ejemplo de la primera fase del desarrollo humano: el estadio teológico, en el que el ser humano se somete a los dictados de la fe sin intervención alguna por su parte en el desarrollo de los acontecimientos. Sería una sociedad teocrática en la que domina el respeto por la autoridad emanada de lo religioso. El contraste con la sociedad actual es claro: "We are all atheists, materialists, nominalists, now" (Winterson, 1996: 13).

En esa ciudad, ya derruida, los privilegios sociales recaen en la monarquía y la aristocracia y su modelo filosófico e ideológico, para Handel/Winterson es el que representa el Leviathan del pensador inglés, del siglo XVIII, Hobbes: "No, in the dreary Hobbes world, where religion is superstition and the only possible actions are actions of self-interest, love is dead (...) when metaphysics has sold her (beauty) in the market-place" (Winterson, 1996: 13).

La segunda ciudad, o la segunda fase en el desarrollo de la ciudad, en la percepción de Handel, es la ciudad "política". En ella, "politics of slums, apartments, mansions. The correct balance must be maintained (...).The political city thrives on fear. Fear of never owning an apartment. Fear of owning merely an apartment. Homelessness is illegal" (Winterson, 1996: 19).

Esta ciudad, correspondería, de acuerdo con el esquema positivista, a la etapa

"metafísica" y a la "positiva" a la vez. En dicho estadio de desarrollo social, la religión y sus misterios han perdido toda la fuerza coercitiva sobre los habitantes. Predomina la utilidad y, de acuerdo con ello, el gobierno de las leyes manifiesta la forma más directa de control del ciudadano. Como negación de ese control judicial, la ciudad desarrolla mecanismos sociales de rebeldía que se concentran en las clases menos favorecidas en las que encuentra asiento la delincuencia:

In my city no-one is homeless although there are an increasing number of criminals living on the street. It was smart to turn an abandoned class into a criminal class, sometimes people feel sorry for down and outs, they never feel sorry for criminals, it has been a great stabiliser (Winterson, 1996: 19).

El texto que describe las características de esta ciudad, manifiesta una pluralidad de aspectos en los que se mezclan los planos de la realidad actual y los propios de la historia en los que esas circunstancias tuvieron de hecho lugar. "I parked the car outside my house and pushed through the thick sticky fog thinking of old ladies´ curtains. Where the fog parted, the tarry light still lay on the city" (Winterson, 1996: 20).

La tercera ciudad, aparece o se manifiesta como conclusión de un movimiento histórico que evoluciona etapa tras etapa, "people vanish everyday" (Winterson, 1996: 22). Esta tercera ciudad trasciende todos los límites del espacio y del tiempo y resulta ser una ciudad ideal que aún no se ha manifestado o que, tal vez, se manifestó y se desvaneció en el tiempo: "The Third City is invisible, the city of the vanished, home to those who no longer exist" (Winterson, 1996: 22).

En gran medida, por otra parte, los rasgos de esa tercera ciudad, muestran una fisonomía aplicable a las grandes urbes de la actualidad como entidades hiper-reales, multiculturales y alienantes. Esta ciudad degradada, actual pero, en su visión pesimista, una ciudad también futura, es la última etapa de ese movimiento hegeliano en el que la tesis era la ciudad de la religión y el ceremonial, su antítesis, la de la ley y el orden y la síntesis final, un conglomerado social y urbano donde se han difuminado todos los rasgos de las ciudades anteriores.

Desde un punto de vista meramente histórico, esa evolución del espacio ciudadano, tal como lo describe Handel, corresponde a una evolución histórica real: de la República platónica ideal, a la ciudad renacentista, los espacios urbanos se estructuran de acuerdo con las ideologías dominantes. El templo, la iglesia, el parlamento, reordenan a su alrededor todos los elementos constitutivos de la vida y, cada uno de ellos, encuentra su lugar y su tiempo. Más adelante, el desarrollo evolutivo generará una ciudad sin formas, ambigua y evanescente, a medio camino entre la realidad y la ficción. En el transcurso de lo que, claramente, se manifiesta como una intromisión narrativa de la autora, en la que expone sus propias ideas y conceptos sobre la historia y su evolución, en boca de Handel, "I have an affection for the mediaeval period" (p. 23), observamos cómo la etapa final de la evolución del espacio ciudadano remite a una nostalgia por el espacio ideal perdido. Un "homing instinct" básico y permanente en el ser humano, perece obligarlo a preguntarse por ese ideal perdido, por ese espacio que no deja de ser imaginario pero que, en la misma pregunta, deja traslucir un interrogante de contenido ideológico: "But how will I find my `right home´, that house not built with hands, unless I am in my right mind? (...). The question `How shall I live?´ is not one I can answer on prescription" (Winterson, 1996: 23).

Handel había dejado en el aire la pregunta por la ciudad en medio de la confusión ideológica a la que había llegado la etapa final de la evolución histórica e ideológica de la misma bajo pautas positivistas o hegelianas. Desde la constatación de una ciudad y una sociedad fragmentada, desarticulada, la única solución posible es la reclusión en el espacio interior que proporciona la conciencia de la identidad personal, aunque ello no deja de suscitar nuevos interrogantes en Handel/Winterson: "It´s awkward, in a society where the cult of the individual has never been preached with greater force, and where many or our collective ills are a result of that force, to say that it is to the Self to which one must attend" (Winterson, 1996: 24). Esa reclusión en el espacio subjetivo, es a fin de cuentas, una solución sin esperanza que remite, de nuevo, a una pregunta y a una indagación más acuciante: "Our broken society is not born out of the triumph of the individual, but out of his effacement. He vanishes, she vanishes, ask them who they are and they will offer you a wallet or a child. `What do you do?´. (Winterson, 1996: 24).

Desde el punto de vista ideológico, la ciudad que reaparece tras el ciclo evolutivo sin esperanza, es una ciudad que tiene los rasgos de lo cotidiano y, como tal, inserta en una forma política determinada. Handel, manifiesta al final de su reflexión, un sueño que hoy es compartido por muchos habitantes de ciudades superpobladas: la vida en el campo. Esa forma de vida, lejos de las complicaciones de la vida urbana es compartida y practicada por la misma Winterson. Blanche Gelfant, utiliza el término "ecological" para calificar una vertiente de la narrativa de escritoras inglesas que escriben "upon one small spatial unit of the city such as a neighborhood or city block and explores it in detail" (Gelfant, 1954). En parte, esta definición puede aplicarse, también, a una de las variantes de la narrativa de Winterson aunque en ella el térmico "ecológico" tiene un alcance más amplio, como seguidamente veremos.

La postmodernidad manifiesta una perspectiva novedosa respecto de la relación entre el ser humano y la naturaleza. Esa percepción modifica la propia que, de esa relación, tuvo el modernismo que consideraba, en general, que el mundo de la naturaleza en la literatura tenía poca importancia o, al menos, una importancia secundaria. La preocupación por el medio ambiente y el movimiento verde, de implicaciones directamente políticas, han llevado a que se manifieste, en la literatura, esa nueva perspectiva. En este terreno, esa nueva percepción es una reacción contra la visión modernista que, en consonancia con su época de plena industrialización y desarrollo tecnológico, sobre todo en Gran Bretaña, llevó al desprecio del medio ambiente sacrificándolo en aras de desarrollo industrial.

Lyotard, caracteriza por su parte a la condición postmoderna como el colapso de la fe en los discursos totalitarios y, entre ellos, el del progreso sin límites (Lyotard, 1989: xxiv). La ciudad y especialmente sus aledaños, es el lugar de reflexión de esta nueva conciencia ecológica. En él, la relación de animales y plantas se manifiesta como un nuevo microcosmos de reflexión y de temática literaria en la que los humanos aparecen como cooperadores a una mayor armonía del espacio natural, alejándose de una acción beligerante o agresiva contra el mismo.

A esta nueva conciencia, vienen a sumarse conceptos propios de la Nueva Era, amplio movimiento cultural que integra a las artes, la filosofía, la religión y, evidentemente, a la literatura. En este caso, esa visión del mundo como un espacio vivo y necesitado de cuidados, cuyas raíces discursivas se consolidan ya en los años sesenta,

proporcionan un concepto del planeta Tierra como un organismo en transformación continua, con sus propias leyes biológicas y fisiológicas y capaz de regenerarse por sus propias fuerzas internas. Surge así, la hipótesis de la Tierra como una Madre que otorga sus frutos y sus beneficios a sus hijos pero, que como ser vivo, necesita el amor y la sensibilidad necesaria para que su desarrollo siga un proceso pacífico y alejado de enfermedades y agresiones externas.

Desde este punto de vista, conocido en sus rasgos generales como la teoría o hipótesis GAIA, el ser humano, los animales y las plantas, cooperan con los elementos materiales e inertes del planeta en tanto que habitantes de una ciudad global comúnmente compartida. La huída de una ciudad polucionada hacia espacios cercanos a la misma, pero libres de la contaminación ambiental, como es el campo o los territorios rurales que rodean a la urbe, es un movimiento generalizado en el que los habitantes tratan de recuperar el contacto directo con la naturaleza y sus ritmos. Winterson es plenamente partícipe de este movimiento que, como hemos dicho, tiene implicaciones ideológicas y políticas resultantes de un compromiso y un pacto que emana de la convicción de que Gaia, la Tierra, es un organismo vivo que puede llegar a perecer.

En la obra de Winterson se manifiesta este sentimiento de una forma sutil y con una evidente aspiración literaria. Sus intromisiones narrativas al respecto son menores en número que las relativas a la teoría científica que anteriormente hemos expuesto. Sin embargo, la autora es plenamente consciente de la desintegración de la ciudad tal como ha sido concebida desde, al menos, el siglo XIX. En gran medida, las reflexiones de Handel en *Art and Lies* que hemos leído, se refieren a un proceso evolutivo de la ciudad que acaba en una etapa de aniquilación y desintegración estructural. El espacio ciudadano de la etapa modernista es un producto de la productividad industrial cuyo ideal es el beneficio económico que, a la larga, genera una desestabilización social por mucho que, como dice Handel irónicamente en el fragmento que hemos expuesto, el régimen político en el que tiene lugar esa transformación negativa sea una democracia.

Los cambios que sufren las ciudades británicas en la década de los años ochenta del siglo XX, dan pie a una reflexión postmodernista sobre el espacio urbano que manifiesta una pauta de desarrollo que tiende a alejarse de la planificación rígida y de origen institucional. En Gran Bretaña, el proyecto de urbanización posterior a la II Guerra Mundial desaparece en los años ochenta. El Gobierno bloqueó la construcción de nuevos hogares de protección oficial y alentó la venta de los ya existentes. Este cambio de orientación de política urbanística, se vio apoyado por una política ajena a las demandas sociales de las clases menos favorecidas. Los suburbios se mantienen y, con el tiempo, desbordan los límites externos de la ciudad y se adentran en territorios más alejados y propiamente agrícolas.

El movimiento verde y la conciencia medioambiental, ha venido a enfrentarse a esta compleja problemática. Esa ideología se contempla como una forma de expresión plenamente postmoderna y, aunque está estructurada y apoyada por un gran número de organizaciones internacionales, no constituye un movimiento homogéneo, sino que es una tendencia común que integra diferentes puntos de vista y variadas opciones. La desaparición de la rígida separación entre políticas de derecha y de izquierda, conduce a este movimiento a una forma de reacción que Baudrillard describe como "the dwindling of the political (...) to the present scenario of neo-figuration, where the

system continues under the same mainfold signs but where these no longer represent anything" (Baudrillard, 1983: 13).

De ahí que ese movimiento y su percepción del espacio urbano que conlleva, sea en gran medida y en algunos aspectos, una forma de manifestar la utopía, pero de una utopía de nuevo signo que, en la obra de Winterson, tiene sus formas de expresión directamente referidas a lo que podríamos denominar, en sentido amplio, el ecofeminismo. Dicho concepto toma como punto de partida el sometimiento que mujeres y Naturaleza sufren bajo el dominio del imperio patriarcal masculino y, como movimiento, nació en Francia, en los años setenta, como una alianza para un cambio de relaciones entre hombres, mujeres y todos los seres vivos, con el ecosistema. Como ideología, el ecofeminismo intenta recuperar tanto al ecosistema como al lugar de la mujer en el mismo.

Winterson, parte de la constatación de la degradación del espacio urbano y propone una solución utópica narrada en forma de elipsis y metáfora. Aunque sus textos al respecto son, en su mayor parte, enunciados por mujeres, esa narración trata de escapar de los límites que impone la constatación del ambiente degradado remitiéndose a un espacio utópico que carece de las limitaciones reales. Así como el discurso de Handel, discurso masculino sobre el espacio, se mantiene en el nivel de la "teoría" y de la pretensión sistematizadora, el de las mujeres del texto de Winterson sobre el ecosistema, parece desdeñar esa vertiente y se extiende hacia territorios inexplorados y llenos de significados ideales.

En *Oranges*, Winnet es consciente de la barrera que separa un espacio degradado de otro más puro: "When Winnet crossed the river, she found herself in a part of the forest that looked the same but smelt different" (Winterson, 1990, *Oranges*: 148). Quien le tiende la mano para orientarse en el nuevo espacio, es una mujer cuya intuición natural y no el conocimiento discursivo, produce buenos resultados: "This woman knew nothing of the magic arts, but she understood the different kinds of sorrow and their effects" (Winterson, 1990 *Oranges*: 148). En el nuevo espacio al que la mujer conduce a Winnet , "the villagers were simple and kind, not questioning the world.(...) She had to pretend she was just like them, and when she made a mistake, they smiled and remembered she was foreing" (Winterson, 1990 *Oranges*: 149).

La ausencia de límites del sueño de Winnet, la conduce a la ensoñación de una urbe inexplorada, virgen, dispuesta a una colonización armoniosa y respetuosa con el medio. En *The Passion*, se nos muestra también una ciudad sin tiempo, con escasas limitaciones espaciales y cuyos únicos elementos que le proporcionan la vida son elementos naturales: el sol y el agua. A ese discurso femenino utópico, se contrapone el racional masculino que, a pesar de ello, resulta también ser un espacio inexistente, producto del sueño, y en el que las constantes temporales marcan el ritmo de su vida. La "ciudad sin gravedad" y la "ciudad flotante" de *Sexing* serán otros tantos ejemplos de esa intención utópica que acaba por derivar en el mundo narrativo de la ficción simbólica total en la que la ciudad es un simple espacio de sueños y marco de mitos, como veremos a continuación.

La fantasía o el realismo mágico indican el modo en que los sueños o las metáforas se emplean para significar algo sobre las realidades sociales, históricas o psicológicas. Como indica Rosemary Jackson, al hablar de las narraciones fantásticas, "they assert

that what they are telling is real- relying on the conventions of realistic fiction to do so- and then they proceed to break that assumption of realism by introducing what, within these terms, is manifestly unreal" (Jackson, 1981: 34).

En esa narrativa intencional, "trees turn red or grey as reflections of the state of mind of the observer" (Haffenden, 1985: 85), y en ella, la ciudad aparece como un elemento simbólico perfectamente adecuado para manifestar intenciones de carácter social y psicológico. El espacio de una ciudad visto bajo la perspectiva de su cualidad simbólica, nos otorga percepciones de lo inexplicable, misterioso, terrorífico o violento que puede ser el espacio social y, en particular, del espacio femenino. Buena muestra de ello, es el relato gótico cuya autoría es en gran medida obra de escritoras. En este caso, hay que tener en cuenta a Carter, Tennant y a sus predecesoras Ann Radcliffe, Mary Shelley e Isak Dinesen.

Jeanette Winterson participa de este género narrativo, aunque disperso y no específicamente localizable en ninguna de sus obras. Sin embargo, su intención crítica y su intento de re-escribir el espacio urbano como forma de protesta o crítica social es evidente en numerosas ocasiones. Así, cuando Melanie, en *Oranges*, habla de la condición humana, es difícil no ver en ello una referencia directa a la opresión femenina en medio de un espacio masculino amenazante. Winnet, otro actante femenino de la misma obra, recurrirá a la brujería, también arte femenino en la narrativa de Winterson, para escapar de los muros sociales, traspuestos aquí, simbólicamente, en los muros de una ciudad agobiante. Sin embargo, el arte de la brujería, en palabras de Winnet, es algo que precisa de un previo y duro aprendizaje, de la misma forma que la mujer debe aprender a manejar el mundo patriarcal circundante antes de intentar cambiarlo: "Wizards have to spend years standing in a chalk circle until they can manage without it. They push out their power bit by bit, first within their hearts, then within their bodies, then within their inmediate circle" (Winterson, 1990, *Oranges*: 137).

Ese aprendizaje se lleva a cabo por medio de una transición paulatina que procede de dentro hacia fuera, como movimiento que nace siendo objetivo y acaba en la exterioridad. Además, el contexto en el que ese discurso se plasma es el propio de los cuentos de hadas y, con ello, Winterson es partícipe de la intencionalidad que conlleva el re-escribir un cuento de hadas, de modo parecido al intento de Carter en su *The Bloody Chamber* acerca de cuya obra, la misma autora indica que " she found easier to deal with what she calls the shifting structures of reality by using sets of shifting structures derived from orally transmited traditional tales, rather than myth" (Alexander, 1989: 68).

Para Winnet, ese movimiento que parte de un espacio subjetivo para actuar, posteriormente y de forma eficaz, en una modificación de las condiciones externas, es un proceso necesario e imprescindible, pues "it is not possible to control the outside of yourself until you have mastered your breathing space. It is not possible to change anything until you understand the substance you wish to change" (Winterson, 1990, *Oranges*: 138).

La recurrencia a un espacio urbano utópico, se hace indispensable para sobrevivir en un mundo mediatizado por la opresión. Sin embargo ese espacio utópico y soñado, solamente es accesible por medio de una vía de llegada, también de carácter femenino, como pusimos de manifiesto en su momento: el medio acuático. Ese elemento acuático,

quedará también aislado de su contrapartida, la tierra, como forma simbólica de acceso a un territorio inexplorado sin más ayuda que las potencialidades que residen en la propia feminidad: "She found the river, placid and shrunk, but growing to a huge mouth where she had once lived" (Winterson, 1990, *Oranges*: 154). Observemos que, aquí, Winnet es consciente de su medio anterior, que contiene rasgos masculinos: el río y la inmensa boca amenazante. El río también amenaza con su círculo opresor a la ciudad soñada, ya plenamente investida de los rasgos femeninos: "The river belted the sacred city, and splitting itself like a cut worm, flowed variously into the sea. Winnet had never sailed on the sea. She had known the sea only as it came to the shore, known it only in connection with the land (Winterson, 1990, *Oranges*: 154).

Los símbolos pertenecientes a los cuentos de hadas, los ligados a las muñecas y muñecos, pueden también utilizarse como forma de exponer la opresión del varón y la humillación de la mujer en la historia. Dicho simbolismo alcanza mayor grado de sugestión cuando va unido a la metáfora de la ciudad y a su carácter de espacio dominador. En el relato titulado "The Loves of Lady Purple", recogido en la colección de cuentos de Angela Carter *Firewords*, de 1974), se pone de manifiesto la rebelión femenina y su adopción del papel dominante propio del hombre. Como símbolo sutil de la situación contraria y real, Carter trata de mostrar una realidad por medio de un cuento de hadas.

El cuento de las "Twelve Dancing Princesses" que Winterson incluye en *Sexing*, constituye una manifestación del mismo sentido, pero directamente enunciada a través de la metáfora que proporcionan los cuentos de hadas. Son doce princesas, todas ellas casadas con hombres de características amenazadoras para sus libertades y que, desde otro punto de vista, son muñecas que viven en casas de juguete de las que intentan salir a toda costa. El espacio urbano en el que viven las princesas tiene variantes significativas de acuerdo con la respectiva situación vital de cada una de ellas.

La subversión de la escritura de los cuentos de hadas, presenta un reto en tanto que lo que se subvierte son las estructuras patriarcales que están en el fondo de los relatos. Andrea Dworkin opina que los cuentos de hadas vienen a confirmar los estereotipos en los que mujeres y hombres se oponen de forma absoluta: "The heroic prince can never be confused with Cinderella, or Snow-White, or Sleeping Beauty. She could never do what he does at all, let alone better" (Dworkin, 1982: 55). En los cuentos de hadas tradicionales, las mujeres son "buenas" y, por tanto apetecibles y admitidas, o bien son "malas" y, consiguientemente propicias para el sacrificio. Las estrategias feministas subvierten este esquema conceptual y manipulan las perspectivas y los valores que se atribuyen a los actantes masculinos y femeninos. El cuento de las doce princesas empieza con el recurso narrativo propio de los cuentos de hadas, es decir, describiendo una ciudad y el lugar donde viven las protagonistas que es un espacio semejante al de una casa de muñecas: "We slept in white beds with white sheets and the moon shone through the window and made white shadows on the floor. From this room, every night, we flew to a silver city where no one ate or drank. The occupation of the people were to dance" (Winterson, 1990, Sexing: 48).

Esta ciudad de plata, no olvidemos que la plata conlleva el símbolo de la feminidad, de la misma forma que la luna ("luna plateada"), será el espacio de la subversión femenina de todas las princesas y donde se producirán los cambios significantes en la conducta

de las mujeres que invierten totalmente su función tradicional en el seno de la sociedad patriarcal. En este caso, la ciudad de plata adquiere todo su significado. Así, cuando las princesas regresan de madrugada a su habitación, el padre, al verlas dormidas no sabe nunca dónde han estado, "because we were always sound asleep when our father came to wake us in the morning, it was impossible to fathom where we had been or how" (Winterson, 1990, *Sexing*: 48).

Espacio femenino, el de la ciudad de plata y de la danza, y además, espacio nocturno. Frente a él, el masculino, patriarcal, el del padre y, también, espacio diurno. De este espacio surge el príncipe y sus once hermanos que se ofrecen en matrimonio a las princesas. Sin embargo, de nuevo se manifiesta la subversión de la historia tradicional y, además, con un evidente rasgo de ironía: "He had eleven brothers and we were all given in marriage, one to each brother, and as it says lived happily ever after. We did, but not with our husbands" (Winterson,1990, *Sexing*: 48).

La segunda princesa, que tras su matrimonio vivirá en una casa de cristal, con lo que sigue la pauta formal de los cuentos de hadas, guarda en su habitación dos objetos de pleno simbolismo masculino: el feto del Papa Juan y las Tablas de la Ley que Dios entregó a Moisés. En este caso, la mujer no solamente tiene en su poder dos símbolos de lo masculino y patriarcal, sino que también posee su valor religioso que se suma al simbolismo anterior otorgándole una dimensión de poder: la religión como aliada del patriarcado. De nuevo aquí se manifiesta la ironía, pues la escritura de las Tablas se ha ido desvaneciendo, de la misma forma en la que un palimpsesto un texto se sobrepone a otro, posibilitando con ello una reescritura humana: "She had the tablets of stone on which Moses had received the Ten Commandments. The writing was blurred but it was easy to make out the gouged lines of the finger of God" (Winterson, 1990, *Sexing*: 49).

Consecuentemente con ello, la conducta de la princesa, que confiesa su afición: "I collect religious items" (p. 49), respecto de su propio marido, se manifiesta en una sola frase que, también resulta irónica: "She had not minded her husband much more than any wife does until he had tried to stop her hobby" (Winterson, 1990, *Sexing*: 49). La tradicional relación entre el poderoso y sádico marido y su inocente y apacible esposa, se invierte en este caso con la incorporación de elementos escenográficos propios de la novela gótica.

El resto de las princesas, todas ellas modelo de la inversión de los papeles tradicionalmente atribuidos a la mujer "buena" viven su transformación personal subversiva en marcos espaciales muy definidos, en tanto que nos estamos refiriendo al contexto formal de los cuentos de hadas: el castillo y sus tierras aledañas. Así, la séptima princesa se enamora de una mujer: " For eighteen years we lived alone in a windy castle and saw no one but each other. Then someone found us and then it was too late" (Winterson, 1990, *Sexing*:: 54). La quinta princesa, contraviene los deseos de su familia respecto de su matrimonio, una familia "who can best be described by their passion for collecting miniature dolls" (p. 52), y se traslada con su marido a una torre.

El aislamiento y la vida recluida a la que conducen los maridos a las princesas, como forma de separación radical entre un espacio previo a la boda y otro posterior a la misma, como el paso de la sociabilidad a la soledad es rechazado por una de las princesas, la octava del cuento, después de haber envenenado a su marido: "I rounded

them up and set off to find my sisters. I prefer farming to cookery" (Winterson, 1990, *Sexing*: 55). La liberación definitiva de las mujeres del cuento de hadas pasa, en casi todas ellas, por el asesinato de sus maridos, abriéndose así el horizonte vital de cada una hacia una dimensión carente de espacio, en la que pueden bailar libremente, de acuerdo con su naturaleza originaria.

Sin embargo, en el relato de la sexta princesa, es interesante observar la resistencia que la misma opone al ingreso en el espacio del marido y la forma en que dicha oposición se manifiesta en sus rasgos psicosensoriales. La princesa del cuento, vio de lejos a su futuro marido, "on horseback, wearing his pink coat" (p. 53). Desde ese momento, en ella se manifiesta una atracción irresistible hacia él y parte en su busca a pesar de las dificultades reales para atravesar el espacio que los separa: "I walked on, away from the path, through bushes and brambles, frightening partridges and threading a route between the patient cattle whose hooves in the mud were braceleted with beads of water" (Winterson, 1990, *Sexing*: 53).

Con el castillo ante su vista y, por lo tanto, con un acceso libre de tropiezos hacia la meta soñada, en la percepción subjetiva de la princesa se produce, sin embargo, un cambio de ritmo: la sensación de pesadez que impide su avance. En este caso, el movimiento externo hacia delante, parece verse frenado por una conciencia más profunda clavada en su subconsciente: el rechazo que se manifiesta por medio de una simbología en la que se subraya la imposibilidad de avanzar a causa del barro, pero que remite directamente a un estado psicológico. A su llegada al espacio familiar, pasado el trance iniciático, el paisaje cambia de signo y se convierte en un panorama tributario de las descripciones de los cuentos de hadas: "Coming with much difficulty to the top of a hill I looked across the widening valley (...). I saw my own house, its chimneys smoking, its windows orange. Another year" (Winterson, 1990, *Sexing*: 53).

Finalmente, la princesa recuperará su propio espacio vital, el que tuvo antes de casarse, por medio de una evocación: "I remembered my past, when I had been free to fly, long ago, before this gracious landing and a houseful of things" (p. 53). Un espacio que será totalmente suyo tras la desaparición del esposo: "He disappeared into the dark and I turned my back on the house. The last thing I heard was the sound of the hunt clattering into the courtyard" (Winterson, 1990, *Sexing*: 53).

El estudio de la asignación y significación del espacio al estudio de los sistemas de género en la ciudad, campo de estudio de la antropología social, puede ayudar a entender procesos de jerarquización sexual que están anclados en esencialismos biológicos. También puede contribuir a detectar algunas de las múltiples dificultades que encuentran las mujeres para avanzar en aquellas situaciones en las que se da una ruptura con los sistemas y roles que han incidido directamente en la configuración y vivencia de la identidad personal y social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, E., *The voyage in: Fictions of Female Development*, Hannover NH:UP of New England, 1983.

ALEXANDER, F., *Contemporary Women Novelists*, London, Edward Arnold, 1989.

BAUDRILLARD, J., *Simulacra and Simulation*, Ann Rbor, Michigan UP, 1994.

BENSTOCK, S., *Women of the Left Bank. Paris, 1900-1940,* Austin, Texas UP, 1986.
CALVINO, I., *Las ciudades invisibles,* Madrid, Unidad Editorial, 1999.
ECO, U., *Las estrategias de la ilusión*, Barcelona.
GELFANT, B.H., *The American City Novel*, Norman, Oklahoma UP, 1954.
HAFFENDEN, J., *Novelists in Interview*, London, Methuen, 1995.
HOWE, I., "The City in Literature", *Commentary* 51 (1971): 61-68.
JACKSON, R., *Fantasy: the Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981.
LYNCH. *The image of the city*, Massachussets MIT Press, 1995
WICK SIZEMORE, C., *A female Vision of the City. London in the Novels of Five British Women*, Knoxville, Univ. Tennessee Press, 1989.
WINTERSON, J., *Oranges Are Not the Only Fruit*, London, Vintage, 1996.
WINTERSON, J., *Boating For Beginners*, London, Vintage, 1999.
WINTERSON, J., *The Passion*, London, Penguin, 1988.
WINTERSON, J., *Sexing the Cherry*, London, Vintage, 1996.
WINTERSON, J., *Written On the Body*, London, Vintage, 1996.
WINTERSON, J., *Art & Lies: A Piece for Three Voices and a Bawd*, London, Vintage, 1996.
WINTERSON, J., *Gut Symmetries*, London, Granta Books, 1997.
WINTERSON, J., *The PowerBook*, London, Jonathan Cape, 2000.

UNOS BREVES APUNTES SOBRE LA FIGURA DE LA MUJER EN LA POESÍA GARCÍA MONTERO

Andrea Perciaccante
Universidad de Granada

Como escribió George Steiner en su *Real Presences* acerca de la hermenéutica "..hospeda el dios Hermes, dios protector de la lectura el cual, como mensajero entre los dioses y los vivos, entre los vivos y los muertos, es también dios de la resistencia del significado en contra la amenaza de la mortalidad. La hermenéutica viene definida normalmente como el sistema de método y de práctica usado en la explicación y en la exposición interpretativa de los textos y en particular de los textos bíblicos y clásicos. Por ende, tales métodos y prácticas vienen aplicadas al modo de interpretar un cuadro, una escultura o una sonata" (Steiner, 1989: 20- 21).

Y es el método que vamos a poner en práctica nosotros en estos breves apuntes, una lectura e interpretación de los poemas del poeta granadino Luis García Montero y en concreto la figura de la mujer sea como personaje literario sea como proyección en el espacio urbano, fundamentando cada afirmación a través de sus versos.

Para empezar en necesario situar brevemente el autor, enmarcarlo en un periodo histórico. Son los finales de los años setenta (del 1979 es *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn)* como consecuencia del nuevo ordenamiento social y político de España hay un regreso a la libertad de expresión en la que vienen a la luz aquellas perspectivas y conjeturas más progresistas y públicamente poco comunes hasta aquel entonces. Ejemplo claro de esto lo podemos encontrar en la producción literaria, poética e ideológica de los años 80. Entre los muchos autores que enriquecen el panorama sobresale un hoy imprescindible Luis García Montero en compañia de aquellos que se llamaron poétas de la *Otra Sentimentalidad* y que encarnaron el *zeitgeist*, el espíritu del tiempo, superando el culturalismo barroco, volviendo la mirada hacia la sociedad que les rodeaba dando un nuevo empuje a la poesía española.

Autores que seguían una tradición literaria bien definida, moviendo de lo más clasico de la literatura española hasta lo que hoy solemos llamar tradición reciente. Y aquí es necesario abrir enseguida un paréntesis, como escribe Francisco Díaz de Castro en un ensayo sobre Jaime Gil de Biedma: "Componer poesía en nuestros días es en gran medida un ejercicio de relectura. No hay libro de poemas que no sea recuerdo de la letra y es insólito el caso del poeta que no se nos desvele de lauro de nombres coronados. Sea el arte un juguete, un sueño, una ficción, un terrible proceso de entusiasmo, mientras haya un deseo de poeta habrá un modelo a mano, habrá necesidad de construirse una tradición propia" (Díaz de Castro, 1996: 9).

Por eso no debe extrañar si a menudo encontramos contaminaciones o homenajes a poetas como García Lorca, Rafael Alberti, Neruda, Ángel González, Pedro Salinas o Jaime Gil de Biedma (por citar algunos nombres).

Poetas que reconocen las tradiciones y la cultura popular como manantial y valor predominante, útil para la creación literaria, además del ya citado valor ideológico de la palabra. De esta forma la figura femenina supera conscientemente el falso mito de la poesía romantico-sentimental, demostrándose tan real como las que pasean por las calles, comparten copas en los bares o tienen la mala costumbre de escribir versos.

El "ars poetica" de García Montero demuestra como unos cánones estéticos pueden superar el descriptivismo sujetivo para centrarse en similitudes e imágenes cercanas al lector, evitando el ensimismamiendo del yo. Otra característica que asombra en este granadino apasionado es la de haber conseguido desdibujar los géneros (masculino y femenino) para escribir versos en los cuales es el lector el que conforme lea y aníme el poema, va definiendo la figura del personaje. Son pocas, en relación a su producción poética, las veces en las cuales utiliza voluntariamente un femenino, aunque *a priori* se puedan reconocer "sujetos" o relacionar los textos con momentos específicos. Siempre hay unas huellas dejadas a propósito por el autor.

No hay que rebuscar arquetipos freudianos en sus versos sino conceptualizar su *poiesis* como un gesto, una mirada atenta a lo que le rodea. Desde esta perspectiva en la ficción poética la mujer deviene símbolo, de toda una vida más allá de la misma libertad expresiva; una figura que no sólo cruza el espacio virtual de la palabra sino que se vuelve acto, con palabras del mismo autor "Decimos con frecuencia, cuando la intensidad define una situación, que vamos a pasar de las palabras a los hechos. Pues bien, la poesía, la literatura en general, es ese espacio en el que son las palabras las que pasan a los hechos. El paso de las palabras a los hechos supone ante todo un pacto. La poesía, como cualquier obra de ficción, es un pacto, un perfilado ámbito de coincidencia entre un autor y un lector" (García Montero, 2004: 27- 34).

Y es en los lugares más comunes, familiares, que se citan el autor y el lector. Como en una *Tienda de muebles* donde se proyecta el futuro, juntos, en una casa- cobijo, donde del espacio de la palabra, en el blanco de las páginas, se desprenden imágenes y se moldean personajes que se confiesan (García Montero, 1991- 1999: 69):

Verte desnuda
o comprender el hueco de las manos,
no tengo miedo, amor, porque te quiero,
me gustas con las luces encendidas,
aún es pronto,
llámame cuando llegues,
voy a colgar, mi madre
necesita el teléfono.

En un espacio simbólico se perfila una comunicación real, intima, rutinaria, frases que pertenecen también al lector como: "me gustas con las luces encendidas", donde se deja lugar al espacio visual para salir de la linealidad de una llamada telefónica. Escondida, no aparecen rasgos físicos del personaje femenino, la mujer escucha la confesión del personaje literario, y podemos imaginarla en una ciudad cualquiera, mientras se citan el deseo y el recuerdo, una persona que llama desde un teléfono y al fondo la figura materna aguardando un espacio que es más institucional, para que el idilio se trunque, para que sea real lo imaginario. Volviendo a la contemplación del cuerpo femenino, pero ya no como objeto, sino "...río/ un desmayado atardecer,/ un

paisaje infinito" (García Montero, 1991- 1999. 79).

Y hay paisajes que son cercanos, que se vuelven instánaneas susurradas: "Yo he buscado su piel en todas mis amantes,/ la marejada rubia de sus hombros,/ la formación de almendras que estallaba en su boca/..." (García Montero, 1989- 1999: 15).

De la ficción a la realidad y al revés, para que surjan algunos momentos trágicos como homenajes, entre la mirada triste de un recuerdo doloroso y las consideraciones hechas a medias, en presencia de la ironía, que viene de larga tradición poética: "Aquella noche eras/ la sombra hermosa de la vida./ Recordarás el gesto indeciso de tu boca/ cuando te sorprendieron, tímida sonrisa/ que he mado tantas noches/ y que ahora me espanta./ No sé si fue el alcohol lo que te hizo bella,/ [...]/ Te recuerdan algunos/ protegiendo tus piernas al impudor del viento;/ pero yo deseo tus labios de papel,/ el rubio corazón que cuelga en las paredes/ y que nunca entendió/ muy bien lo del suicidio./ Aquí no es diaria ni justa la existencia./ Bésame y resucita/si es posible" (1989- 1999: 17- 18).

Pero a parte la celebración o la costumbre hay un lugar, un sitio, entrelíneas donde desde la poesía se llega a consideraciones que sobrepasan la moral y nos desvelan la perspectiva desde la cual el escritor nos habla, la butaca del autor.

Así que en el poema *Resumen*, García Montero (1998- 2001: 41) escribe:

No existe libertad que no conozca,
ni humillación o miedo
a lo que no me haya doblegado.
Por eso sé de amor,
por eso no medito el cuerpo que te doy,
por eso cuido tanto las cosas que te digo.

A caballo entre una poética y una declaración de intentos, en estos versos resplandecen palabras recién salidas de un manifiesto ideológico-literario, unas afirmaciones, que se resuelven en lo que no es sólo el arte de cuidar la forma, sino la voluntad de darle al poema un contenido y trasmitir un saber, en el que el lector pueda reflexionar y encontrarse, con palabras de Ángel González, *en una ecrucijada* consigo mismo.

Así sabemos que en realidad se consigue la libertad (expresiva y creadora) a través de la experiencia, enfrentándose a los acontecimientos diarios, aceptando también las derrotas, para reconocerse humano y "hacer", cumplir un gesto.

Probablemente todo lo que hay que decir acerca de la figura femenina en la poesía de Luis García Montero se pueda encontrar en uno de los poemarios más logrados de este granadino: *Habitaciones separadas*.

En el citado libro (1994- 2000: 54) hay por ejemplo un poema que se titula *Mujeres*, donde se desvela la relación existente entre figura y símbolo:

Mañana de suburbio
y el autobús se acerca a la parada.

Hace frío en la calle, suavemente,
casi de despertar en primavera,
de ciudad que no ha entrado
todavía en calor.

Desde mi asiento veo a las mujeres,
con los ojos de sueño y la ropa sin brillo,
en busca de su horario de trabajo.

Suben y van dejando al descubierto,
en los cristales de la marquesina,
un anuncio de cuerpos escogidos
y de ropa interior.
Las muchachas nos miran a los ojos
desde el reino perfecto de su fotografía,
sin horario, sin prisa,
obscenas como un sueño bronceado.

Yo me bajo en la próxima, murmuras.
Me conmueve el recurdo
de tu piel blanca y triste
y la hermandad humilde de tu noche,
la mano que dejaste
olvidada en mi mano,
al venir de la ducha,
hace sólo un momento,
mientras yo me negaba a levantarme .

Que tengas un buen día,
que la suerte te busque
en tu casa pequeña y ordenada,
que la vida te trate dignamente.

Un día como otros, un autobus como muchos de una ciudad sin prisa, el asiento es el punto de observación, las ojeras y los vestidos diarios nos dan la dimensión de lo rutinario, del trabajo gris de las oficinas, y en contraste con la realidad de lo diario se perfila la figura en dos dimensiones de unas muchachas, desde el limbo perfecto de una publicidad a todo color, asomandose a un mundo amargo y real. Y a pesar de todo hay espacio para la ternura, para el calor de los cuerpos que se rozan, para la manifiesta voluntad de darle dignidad a la mujer más allá de los cánones estéticos propuestos, una dignidad por la que se ha luchado, merecida y a veces olvidada detrás de siglos de prejuicios.

Así la mujer no es unicamente imagen, recuerdo, pasión sino siempre una figura física, real, autónoma, sujeto, ya no ideal como en la teoría de la "cristalización" ["que hace del objeto externo hacía el cual vivimos una mera proyeccíon del sujeto" (Ortega, 1995: 70)]. De esta forma la humanización de la literatura permite que la mujer pierda su condición de objeto.

En el poeta granadino vemos como los lugares "propicios" al personaje femenino son siempre (o casi siempre) urbanos, siendo parte de este tiempo, de una dimensión ya no rural o provinciana sino multicultural, comunicativa, en los versos. En cada uno de sus libros podemos encontrar un referente, que demuestra el intento lírico del autor,

así en *Diario Cómplice* podemos notar la presencia de Pedro Salinas, en concreto el de *La voz a ti debida*. José Carlos Mainer dice a proposito de estos dos poemarios: "uno y otro son sendas historias de amor habladas al otro, organizadas en secuencia de poemas y en ambas entra líbremente el mundo exterior por la ventana abierta de la poesía pura" (Mainer, 1998: 56).

A menudo el desnudo se repite, para ser un mapa en que el autor pueda leer una geografía urbana que se compone y descompone, en habitaciones que no son sólo lugares propicios para el amor, sino escondites donde no pueda entrar la moral burguesa, donde se descubra la naturaleza de los deseos.

De esta manera el personaje literario se atreve a pedir a esta figura fenemina ser el punto de contacto con la realidad, devolverle su propria humanidad a través de la "otredad", a través de su existencia, ajena:

Si yo te comentase que la vida es mentira,
háblame del amor o de tu cuerpo,
de la noche contigo.

Y recuérdame luego
los días que son días porque alguien me ama
o acaso
porque tú me prefieres (García Montero, 1987- 1999: 25).

El personaje femenino pertenece a la contemporaneidad, como si acabara de salir de «la escena marginal/ donde las fiestas juntan la soledad, la música/ o el deseo apacible de un regreso en común» (García Montero, 1987- 1999: 24) para ser una silueta con voz que recurre las calles convertidas en un decorado público para el amor privado (parafraseando el poema III)

Y es la ciudad el enorme decorado en el que se escenifica la poesía, la ciudad, su dulce olor, que une, acompaña, cobija, pero que también abandona, engulle, aisla, digiere, como en aquellos versos de *Canción sin nadie*: "Tras las ventanas sucias,/ de la mujer ausente nadie sabe./ Sus paredes la dan por desaparecida./ Una mujer ausente/ y el cisne negro de la soledad/ que se posa en un lago de luz desalquilada" (García Montero, 1991- 1999: 17) Donde el tema de la soledad y del abandono, del individualismo exasperado, distancia, interrumpe las comunicaciones, para acabar en el olvido.

Es imprescindible apuntar, entre toda la simbología que se esconde detrás de la figura femenina, que Luis García Montero consigue un momento de alto lirismo con una de las metáforas mejor conseguidas y al mismo tiempo encarnizada por la mujer: la de la poesía.

En el poema *Garcilaso 1991* nuestro poeta escribe:
Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
apoyarse en el hombre que se inventa un amor
y que sufre de amor
cuando está solo.

Esa es una encrucijada de referencias, la caducidad de la poesía es la llave de la misma que demuestra como puede cambiar junto a aquella sociedad que la crea, que le da forma y sentido, pero lo más importante y novedoso es este «aparecer vestida con vaqueros» en que se le reconoce a la poesía la universalidad, lo diario, lo simple, la practicidad y la voluntad de estar en contacto con todos, de ser parte de la cotidianidad. Discurso a parte es «el hombre que se inventa un amor» con el que se vuelve al fingidor pessoiano, argumento de tertulias y de teorías y técnicas de la creación literaria, ya varias veces citados.

Un último apunte acerca de otra importante metáfora femenina en la poesía de Luis García Montero, la mujer como muerte:

Una mujer mayor,
de cansada belleza
y el pelo blanco recogido,
...

que se le acerca "con brazadas serenas", estos versos nos traen a la memoria aquella imagen preciosa escrita por Giuseppe Tomasi di Lampedusa en *El gatopardo* cuando Don Fabrizio muere:

De pronto en el grupo se abrió paso una joven dama: esbelta, con un vestido de viaje marrón de amplia tournure, y un sombrerito de paja cuyo velo moteado no alcanzaba a ocultar la gracia irresistible del rostro. Su manecita protegida por un guante de gamuza se insinuaba entre los codos de los que lloraban; pedía disculpas y se iba acercando poco a poco. Era ella, la criatura que siempre había deseado; venía a llevárselo; era extraño que siendo tan joven hubiera decidido entregarse a él; el tren debía de estar por partir. Cuando su rostro estuvo frente al suyo, levantó el velo y así, pudorosa, pero dispuesta a ser poseída, le pareció más bella aún que cuantas veces la había entrevisto en los espacios estelares. El fragor del mar cesó por completo (Tomasi di Lampedusa, 1999: 180).

Aún que se pueda constatar una distancia epocal entre los dos, la sensación de placidez que consiguen es sintomática de la voluntad indagadora de lo que se esconde detrás, más allá del fin de la vida, donde el atávico miedo a lo desconocido supera, con curiosidad y una pizca de creatividad, las fantasiosas creencias católicas.

Analizando la imagen del granadino vemos como la mujer-muerte tiene como característica su belleza cansada que nos recuerda las mujeres de un tiempo, además con el pelo recogido, casi como si fuera una proyección hacia un pasado reciente, el recuerdo de una actriz que ha conseguido el papel más dificil y lo convierte en la actuación de su vida. Sabiendo que un día llegará, para que naden juntos mar adentro, o para que el lector así lo vea.

Desde la mujer "vestida de una noche modernísima,/ joven promesa de la madrugada", hasta aquella "inédita", la poesía de Luis García Montero está llena de imágenes que cantan la femininidad, su realidad, su derecho a vivirla, para que a través de la poesía se consigua darle más voz, porque extiste una poesía femenina escrita por hombres que creen en la igualdad, en los derechos humanos, en la palabra como gesto, en los géneros como ficción, en una pluralidad sin desprecio, en un valor universal que le da dignidad también a los personajes literarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DÍAZ DE CASTRO, Francisco, *El arte de leer*, en *El lomo de los días*, Colección Batarro, Granada, 1996.
GARCÍA MONTERO, Luis, *Completamente viernes*, Visor, Madrid, 1998-2001.
GARCÍA MONTERO, Luis, *Diario Cómplice*, Poesía Hiperión, Madrid 1987-99.
GARCÍA MONTERO, Luis, *El jardín extranjero*, Poesía Hiperión, Madrid, 1989-99.
GARCÍA MONTERO, Luis, *Habitaciones separadas*, Coleción Visor de poesía, Madrid, 1994-2000.
GARCÍA MONTERO, Luis, *Las flores del frío*, Poesía Hiperión, Madrid, 1991-99.
GARCÍA MONTERO, Luis, *Las primeras palabras*, en *Poemas*, Colección Visor de Poesía, Madrid, 2004.
TOMASI DI LAMPEDUSA, G., *El Gatopardo*, biblioteca El Mundo, trad. de Ricardo Pochtar, prólogo de Felipe Benítez Reyes, Madrid, 1999.
MAINER José- Carlos, *Verosímil y útil: la poética de Luis García Montero*, en *Luis García Montero, Complicidades*, Litoral 217-218, Málaga.
STEINER, George, *Real Presences*, 1989, pág. 20-21.

ESPACIO E IDENTIDAD FEMENINA EN "WOMAN HOLLERING CREEK" DE SANDRA CISNEROS

Irene Pérez Fernández
Universidad de Oviedo

En las últimas décadas, se ha producido un cambio en el modo de entender la formación de la identidad: se ha pasado de la defensa de una identidad premoderna que estaba claramente prefijada, a concebir el sujeto, de la mano de las teorías postmodernistas y postestructuralistas, como algo que no es coherente ni, por lo tanto, estable, fijo o estático. Esto entronca con la idea de una identidad que se construye a través de procesos y que no es innata ni está dada de antemano. Para Derrida, el individuo no tiene una identidad sólida, pues es un puñado de deseos e impulsos heterogéneos y no necesariamente coherentes. De esta misma manera, Liz Bondi señala que: "the individual subject is not, and cannot be, a coherent, unified being, but is always divided and displaced" (1993: 85). Consecuentemente, estas formulaciones sobre el sujeto desafiaron al humanismo liberal precedente bajo el que, siguiendo el principio cartesiano "cogito ergo sum", se amparaba una visión de los sujetos como seres estables, autónomos, independientes y soberanos. Teóricas como Iris Marion Young defienden que todos los individuos son "heterogeneous and decentered" (Young 1990b:108). Para ella, ningún grupo social puede ser verdaderamente unitario en el sentido de tener miembros que sólo se inscriban en una identidad singular y, por extensión, única. Por lo tanto, es necesario rechazar el concepto de universalidad. A este respecto, Young señala que para contrarrestar la alienación que sufre el individuo, se tiende a crear ideales de comunidad que ofrezcan seguridad al mismo. Para Young, es necesario deconstruir estas comunidades imaginarias para poder poner de manifiesto sus cualidades opresivas porque: "the positive identification of some groups is often achieved by first defining other groups as the other, the devalued semihuman" (Young 1990a: 312).

Además, mantener una concepción del sujeto como algo estable se convierte en un mecanismo de subordinación pues, bajo una epistemología que se presenta como universal y abstracta, se suprime cualquier diferencia, es decir, todas las características de aquellos que no se engloben dentro de los que tienen el poder de definición. Se hace manifiesta, por lo tanto, la existencia de una jerarquía que define qué se considera universal y bajo qué objetivos:

But the model has turned out to be as much a mechanism for subordination as a counter to it, because its supposed universality rests upon a suppression of difference. Moreover, the differences that are suppressed are differences from those who occupy positions of power and who have the authority to qualify knowledge. Thus, to qualify for equality means becoming indistinguishable from the authors of this viewpoint: white, Western, bourgeois men. And the spurious claim to universality effectively creates excluded, minoritized groups (Bondi 1993: 86).

Del mismo modo que se ha deconstruido dicha idea del sujeto, durante las últimas décadas se han llevado a cabo estudios que se alejan de una concepción naturalizada del espacio; los espacios ya no se entienden como lugares prefijados y, por ende, carecen de un significado inmanente y neutral. Foucault apuntó las relaciones que se establecían entre el conocimiento, el poder y la espacialidad:

Once knowledge can be analysed in terms of region, domain, implantation, displacement, transposition, one is able to capture the process by which knowledge functions as a form of power and disseminates the effects of power (Foucault 1980: 69; cursiva en el original).

Hoy en día, autoras como Doreen Massey señalan que lo social y lo espacial están claramente interconectados; se realizan lo uno en lo otro (Massey 1994). Igualmente, Cindi Katz y Neil Smith defienden que el poder social se refleja y se ejerce a través de la producción y del control espacial, de tal manera que revelan la clara intención política que se esconde detrás de una visión naturalizada del espacio (Smith & Katz 1993). En la misma línea, Ed Soja señala la necesidad de reparar en el espacio como algo más que una mera posición, pues depende de aspectos políticos e ideológicos, y, por ello, encubre muchas implicaciones de este tipo que deben ser exteriorizadas:

We must be insistently aware of how space can be made to hide consequences from us, how relations of power and discipline are inscribed into apparently innocent spatiality of social life, how human geographies become filled with politics of ideology (citado en Keith and Pile 1993: 4).

Estas afirmaciones reflejan cómo, dentro de la sociedad, existen jerarquías de poder que establecen una segregación espacial que les permite mantener su posición privilegiada. Excluyen a varios grupos sociales, ya sea por razones de raza, clase o género, de los procesos de configuración social, relegándolos a posiciones en las cuales carecen de conocimiento y, por lo tanto, también de poder y medios para alzar su voz, hacer visible su situación, invalidar e invertir tales mecanismos de segregación espacial. En las sociedades patriarcales, los hombres gozan de dicha posición y, en consecuencia, utilizan los espacios para reforzar la estratificación de los géneros y acrecentar las ventajas masculinas ya existentes. Siguiendo esta línea de argumentación, algunas autoras como Daphne Spain sugieren que cambiando la configuración espacial, se alteraría el proceso social (Spain 1992). Este aspecto es de suma importancia para las mujeres porque, si aceptamos que nuestro lugar en el mundo condiciona nuestra perspectiva y nuestra habilidad o no para desafiar los discursos dominantes de poder, es imperante que participemos en todos los ámbitos espaciales con los mismos privilegios que los hombres.

Las obras literarias son fruto de un contexto social específico, por lo que se establece una relación manifiesta entre el espacio real y el imaginario o metafórico. Cabría, entonces, pensar que el patriarcado se ha servido de la literatura, en tanto que manifestación cultural, como transmisora de ideología. Una de las herramientas a disposición de las mujeres para poner al descubierto e invalidar estos mecanismos de segregación espacial ha sido y es la re/visión y re/escritura de dicha producción literaria. La literatura chicana, en este sentido, ofrece la posibilidad de teorizar sobre las construcciones espaciales dado que, cuestiones tales como la relevancia del espacio, la raza y el género, constituyen el eje central sobre el que se sustenta una gran parte de

su temática:

Chicana literature has consistently offered alternative methods of conceptualizing space not only by noting how social change must be spatialized but also by *seeing and feeling space as performative and participatory*, that is by refusing a too-rigid binary between the material and the discursive (Brady 2002: 6; la cursiva es mía).

De este modo, Sandra Cisneros utiliza la colección de historias cortas *Woman Hollering Creek*, publicada en 1991, para examinar de manera crítica la cultura mexicana y denunciar la opresión de las mujeres en un contexto social marcado por unas prerrogativas patriarcales. Parte de su compleja experiencia identitaria como mujer que participa de dos comunidades distintas a la vez y desafía una concepción espacial estable y claramente delimitada:

The life experiences of Chicanas mold a consistently repeated sense of "otherness", nurtured by feelings of alienation from both their Mexican and their American cultural modes; at times they despair in not finding an appropriate place as a safe haven, a cultural niche, or a space of their own. (Rivero & Rebolledo 1993: 75).

La identidad de Cisneros se desarrolla en un espacio en el que confluyen dos fronteras: la mexicana y la estadounidense; en términos de Gloria Anzaldúa, vive en el "borderlands". Su estilo narrativo está, también, imbuido de este sentido del espacio, puesto que rompe con la rigidez de los géneros literarios y utiliza la escritura como si de un espacio híbrido se tratase; introduce en sus obras una amalgama de elementos mitológicos, autobiográficos e históricos, así como digresiones, cambios constantes de narrador y un carácter episódico. Sigue, pues, la estela de Gloria Anzaldúa, que, como apuntan McDowell y Sharp:

relates her sense of division, hybridity and mixedness not only in the topic of her writing but also in the style of communication: a style which ranges from prose to poetry, autobiography, mythology, children's stories and history. In addition, she narrates in a mixture of languages - Spanish, Chicano, English – sometimes translated, sometimes not. (1997: 399).

"Women Hollering Creek", es un relato que juega con las nociones tradicionales del espacio con el fin de demostrar que los espacios y las identidades ejercen influencia los unos sobre los otros. La identificación que se establece entre la protagonista, Cleófilas, y los espacios en los que está inmersa, repercute de forma clara en su identidad y en su manera de entender su lugar en el mundo; esto condiciona la perspectiva que ella tiene sobre otros lugares, a la vez que le permite reconocer la existencia de otras posiciones y perspectivas posibles. El sentido espacial de Cleófilas es cambiante desde el mismo momento en el que se aleja de la casa paterna (en la que tiene que hacer frente al cuidado de su padre y sus seis hermanos) para unirse en matrimonio con Juan Pedro Martínez Sánchez y viaja "across her father's threshold, over miles of dirt road and several miles of paved, over one border and beyond to a town *en el otro lado*- on the other side-" (43). El relato comienza con la descripción de este avanzar de Cleófilas a través de diversas fronteras; atraviesa la frontera que marca el umbral de su casa para enfrentarse al mundo exterior dentro de una nación que le es ajena; se mueve, pues, del entorno concreto de su hogar a un espacio nacional más general; avanza de lo privado a lo público.

El viaje se asocia con una experiencia enriquecedora que, entre muchas cosas,

ofrece la posibilidad de ampliar miras y por extensión facilita la transformación de la identidad de quienes lo experimentan. La metáfora del viaje se utiliza desde el postmodernismo puesto que sirve para desestabilizar una visión uniforme de la realidad. Sin embargo, para Cleófilas el viaje que la transporta de Seguín a Texas no supone ninguna metáfora de fluidez sino que significa un mero traslado, una reproducción de su realidad social anterior con el agravante de que su situación, lejos de mantenerse igual, empeora puesto que la segregación espacial que le es impuesta a Cleófilas por parte de su marido impide que se produzca contacto alguno entre ella y la nueva cultura. Este hecho, como señala Linda McDowell (1999), es muy común en el caso de algunas mujeres, en concreto, ella alude a mujeres de etnia gitana que están en continuo movimiento o a aquellas que acompañaron a sus esposos en los procesos coloniales, y nos alerta de que en sus casos el viaje no altera las relaciones convencionales, en este caso de género, ni supone enriquecimiento alguno para ellas.

De hecho, este movimiento espacial no supone para Cleófilas progreso alguno. Ella ve el matrimonio como vehículo de escape a las tareas domésticas: "the chores that never ended, six good-for-nothing brothers, and one old man's complaints" (42), como la culminación ideal de un cuento de hadas, como el final perfecto de todas las telenovelas y de las novelas de Corín Tellado que, a falta de una figura materna que la instruya, son su único referente sobre la vida conyugal. Sin embargo, pronto esta visión del matrimonio como una forma de huida se eclipsa por una realidad social que revela una profundo calvario (Herrera-Sobek & Viramontes 1996).

El tema de la violencia doméstica es recurrente en la obra de Cisneros; ya el barrio que se describe en *The House on Mango Street* (1984) está plagado de mujeres que son presas de la violencia masculina y que están recluidas en un espacio doméstico debido a prerrogativas patriarcales. Cisneros utiliza la figura de la casa como símbolo para representar los límites culturales, ideológicos y económicos que marginan a las mujeres. La novela explora un mundo que traiciona a las mujeres porque les hace creer que el matrimonio con el hombre adecuado las puede liberar de la pobreza y del control paterno. Esto es lo que motiva a Cleófilas a contraer matrimonio de forma apresurada con Juan Pedrito con quien, realmente, confía en tener un futuro esperanzador si desarrolla de manera ejemplar el papel de esposa y madre que prescribe para ella su cultura y la sociedad en la que vive y que le ha sido inculcado a través de las telenovelas:

Seguín, Tejas. A nice sterling ring to it. The tinkle of Money. She would get to wear the outfits like the women on the *tele*, like Lucía Méndez. And have a lovely house, and wouldn't Chela be jealous. (...) So they will get married in the spring when he can take off work, and then they will drive off in his new pickup- did you see it?- to their new home in Seguin. Well, not exactly new, but they're going to repaint the house. You know newlyweds. New paint and new furniture. Why not? He can afford it. An later on add maybe one room or two for the children. May they be blessed with many (45; cursiva en el original).

A partir de ahora, ella desarrollará este papel en el pueblo del "otro lado", Estados Unidos, donde se encontrará con otros valores culturales que chocan con los suyos propios. Cleófilas se convertirá, por ende, en la transmisora y perpetuadora de los valores culturales de su nación de origen. Por ello, tanto *The House on Mango Street,* como "Woman Hollering Creek", demuestran que la vida de estas mujeres no cambia

con la emigración puesto que, tras la institución del matrimonio y el hogar se esconde la triste realidad de esposas e hijas continuamente maltratadas por las figuras masculinas con las que conviven: "Esperanza [the protagonist of *The House on Mango Street*] hears the discourses of Mexican women who were abducted by men and incarcerated in the house, the domestic site that women are supposed to see as the `safe space´ " (Saldívar-Hull 2000: 91). En el caso que nos ocupa, Cleófilas abandona un hogar en el que, aunque tiene que realizar duras tareas domésticas, no sufre malos tratos por parte de su padre o hermanos: "in her own home her parents had never raised a hand to each other or to their children" (47). Con el matrimonio, sin embargo, su situación empeora considerablemente puesto que, en su nueva casa, en Seguín, sufre el aislamiento del mundo exterior, se la separa de la comunidad en la que creció y con la que se sentía identificada, de su familia y sus amigas, y se la confina en un entorno que le es desconocido y hostil. En él no existe ni lugar privado ni público en el que poder desarrollar su identidad. Su casa encubre, bajo la falsa noción de hogar como espacio por excelencia de refugio y protección frente al mundo exterior, unas relaciones familiares de explotación en las que su marido ejerce pleno poder sobre ella, la maltrata y la humilla:

The first time she had been so surprised she didn't cry out or try to defend herself. She had always said she would strike back if a man, any man, were to strike her. But when the moment came, and he slapped her once, and then again, and again; until the lip split and bled an orchid of blood, she didn't fight back, she didn't break into tears, she didn't run away as she imagined she might when she saw such things in the *telenovelas* (47; cursiva en el original).

El hogar la traiciona y tras la institución de la familia pervive impune una violencia cruenta, protegida por la segregación espacial. Tal segregación preserva el dominio masculino sobre los espacios, pues permite el confinamiento de Cleófilas en un espacio privado, a la vez que anula toda posibilidad de acceso a otros lugares públicos. Como denuncia Spain: "spatial arrangements between the sexes are socially created, and when they provide access to valued knowledge for men while reducing access to that knowledge for women, the organization of space may perpetuate status differences" (Spain 1992: 3). Los espacios que le están abiertos a Cleófilas son los que se consideran tradicionalmente femeninos; así, sólo le está permitida la entrada a determinados espacios públicos con previa invitación y si su marido requiere su compañía:

The men at the ice house. From what she can tell, from the times during her first year when still a newlywed *she is invited and accompanies her husband*, *sits mute* beside their conversation, *waits* and sips a beer until it grows warm, twists a paper napkin into a knot, then another into a fan, one into a rose, *nods her head, smiles*, *yawns, politely grins, laughs at the appropriate moments, leans against her husband's sleeve, tugs at his elbow*, and finally becomes good at predicting where the talk will lead (48; la cursiva es mía).

En definitiva, Cleófilas se comporta cual objeto, se encuentra desplazada en ese espacio masculino, observa pasivamente a ese conjunto de hombres que no la hacen partícipe de su conversación. Este territorio está marcado desde un punto de vista de género; las mujeres que osan transgredir las normas y se adentran en dicho espacio son severamente castigadas, así, cuando se nos introduce el personaje de Maximiliano, se

dice de él: "Maximiliano who was said to have killed his wife in an ice-house brawl when she came at him with a mop. I had to shoot, he had said- she was armed" (51)

En tales circunstancias, Cleófilas tiene que depender enteramente de la voluntad de su marido: "because the towns here are built so that you have to depend on husbands" (50-51). No tiene un espacio propio: "there is no place to go. Unless one counts the neighbor ladies. Soledad on the one side, Dolores on the other. Or the creek" (51). Las únicas relaciones sociales que establece con sus dos vecinas están también marcadas y controladas por una presencia masculina indeleble. Tanto Dolores como Soledad, llevan la naturaleza de sus vidas reflejada en sus nombres, nombres que lejos de estar elegidos al azar, son claramente significativos de las penurias que soportan las mujeres que viven bajo la dominación de un hombre; ambas están tras la sombra de una figura, o varias figuras masculinas, que controlan, aun desde la tumba, su capacidad de conformar una identidad propia en libertad:

The neighbor lady Soledad *liked to call herself a widow*, though how she came to be one was a mystery. Her husband had either died or run away with an iced-house floozie, or simply gone out for cigarettes one afternoon and never came back [...]. In the other house lived la señora Dolores, kind and very sweet, but her house smelled too much of incense and candles from the altars that burned continously in memory of two sons who had died in the last war and one husband who had died shortly after from grief. The neighbor lady Dolores *divided her time between the memory of these men and her garden* (46-7; la cursiva es mía).

A falta de referentes reales que la ayuden a desarrollar una identidad autónoma e independiente de la de su marido, Cleófilas se refugia en la figura mítica de la Llorona para entender su realidad, negociar su identidad y dotar su existencia de sentido. En la figura de la Llorona, mujer que vaga por las noches llorando por la muerte de sus hijos, confluyen de manera sincrética elementos de la cultura europea y azteca; por un lado, siguiendo la tradición azteca se relaciona a La Llorona con la diosa Ciuacoatl, que llora angustiada por los hijos muertos, y se la sitúa cerca de ríos o arroyos por la importancia que cobra el agua en dicha cultura; por otro lado, la tradición europea contribuye añadiendo los elementos que completan el mito: un marido adúltero y un sentimiento de venganza que desencadena el infanticidio (Limón 1990: 399-432). En este relato se establece una identificación entre Cleófilas y esta figura mítica, pues, como ella, Cleófilas se siente atraída por el arroyo, a la vez que presiente que su marido la engaña: "a doubt. Slender as a hair. A washed cup set back on the shelf wrong-side-up. Her lipstick, and body talc, and hairbrush all arranged in the bathroom a different way" (50). Planea, además, durante todo el relato, la sombra del infanticidio y del suicidio siempre que Cleófilas se acerca al arroyo; las vecinas la previenen, comparten con ella el mismo código cultural y temen que Cleófilas siga los pasos de La Llorona: "don't go out after dark, *mi'jita*. Stay near the house. *No es bueno para la salud. Mala suerte.* Bad luck. *Mal aire*. You'll get sick and the baby too. You'll match a fright wandering about in the dark, and then you'll see how right we were" (51; cursiva en el original).

Su temor no es infundado, puesto que ellas saben que La Virgen de Guadalupe, La Malinche y la Llorona son los tres grandes iconos sobre los que se estructura la identidad chicana femenina (Rios 1995: 204); son narraciones creadas por el patriarcado para instruir a las mujeres sobre su papel en dicho orden social. Sin embargo, las mujeres

son las principales trasmisoras de este tipo de mitos, son las guardianas de los valores culturales, las que educan a las generaciones venideras. Ellas tienen el poder, por tanto, de articular una nueva concepción simbólica de estos mitos que anule las directrices de la cultura hegemónica y la autoridad masculina. Así, estos tres iconos han sido objeto de continuas redefiniciones, y, por este motivo, se ha estudiado este relato principalmente como una re/escritura del mito de La Llorona, ya que esta temática es recurrente en la literatura chicana:

These redefinitions also take place in sacred myths or legends of Mexican American culture and history that surround such women as La Malinche, La Llorona and La Virgen de Guadalupe. These three cultural stereotypes have traditionally been seen as the pinnacle of what a woman should or should not be. But, in the works of many Chicana writers, these cultural myths have been contested and recast in a more positive and realistic light (Kevane 2001: 102).

De manera que la figura de la Llorona influye en el desarrollo de la identidad de Cleófilas y le sirve como mito que articula la percepción que ella tiene del mundo, pero lo hace de forma subversiva y novedosa. El arroyo se convierte, así, en el único espacio con el que se siente identificada: "how could Cleófila explain […] why the name Woman Hollering fascinated her" (46). Quizás influya el hecho de que este paraje es el único en los alrededores que toma su nombre de una mujer: "Did you ever notice, Felice continued, how nothing around her is named after a woman?" (55). Además, nadie sabe darle respuestas concretas sobre el origen y el significado de este nombre, del mismo modo que ella no puede encontrar una explicación para la realidad de su matrimonio con Juan Pedrito; ella habita un mundo que se aleja de todo lo que ha conocido en la realidad y en la ficción, en su casa y en las telenovelas:

La Gritona. Such a funny name for such a lovely *arroyo*. But that's what they called the creek that ran behind the house. Though no one could say whether the woman had hollered from anger or pain. The natives only knew the *arroyo* one crossed on the way to San Antonio, and then once again on the way back, was called Woman Hollering, a name no one from these parts questioned, little less understood. *Pues, allá de los indios, quién sabe-* who knows, the townpeople shrugged, because it was of no concern to their lives how this trickle of water received its curious name (46; cursiva en el original).

Para los ciudadanos estadounidenses el nombre del arroyo no tiene ningún significado porque ellos no comparten las mismas manifestaciones culturales que Cleófilas. Pertenecen a otra comunidad y las diferencias se hacen patentes en esta incapacidad para descodificar el significado implícito en tal nomenclatura. Además, la referencia a la apatía con la que los ciudadanos de Seguín consideran el asunto se puede entender como una indiferencia, por extensión, hacia los problemas domésticos a que las mujeres como Cleófilas, inmigrantes mexicanas en Estados Unidos, tienen que hacer frente. En cierto modo, con esta falta de empatía hacia estas mujeres, "los nativos", como ella los llama, están permitiendo este tipo de violencia. Solamente las mujeres que sufren la misma opresión que Cleófilas y que han sido educadas en este tipo de mitos entienden el significado del nombre del arroyo.

Esto hecho también demuestra que la noción de comunidad es algo creado, que, como señala Massey, puede existir sin estar asignada a un lugar concreto. Para

ella, existe una tendencia errónea a identificar los lugares con las comunidades que los habitan:

One of the problems here has been a persistent identification of place with "community". Yet this is a misidentification. On the one hand, communities can exist without being in the same place [...]. On the other hand, the instances of places housing single "communities" in the sense of coherent social groups are probably- and, I would argue, have for long been- quite rare. Moreover, even where they do exist this in no way implies a single sense of place. For people occupy different positions within any community (Massey 1994: 153).

Cleófilas no ocupa la misma posición que su marido dentro de la comunidad porque, como ya he señalado anteriormente, es víctima de una segregación espacial. Asimismo, habita un pueblo donde conviven dos grupos culturales; si se defendiese la idea de que los espacios definen un grupo cultural homogéneo, no podríamos explicar el choque cultural que se establece entre Cleófilas y "los nativos" de Seguín, como tampoco podríamos explicar las diferencias palpables de comportamiento entre ella y Felice, la feminista chicana que rescata a Cleófilas, la ayuda a escapar de su marido y la conduce en su coche lejos de Seguín: "everything about this woman, this Felice, amazed Cleófilas. The fact that she drove a pickup. A pickup, mind you, but when Cleófilas asked if it was her husband's, she said she didn't have a husband. The pickup was hers. She herself had chosen it. She herself was paying for it" (55). Felice muestra a Cleófilas una alternativa identitaria que diverge de los estereotipos tradicionales de la cultura latina. Por ello, como señala Esther Álvarez, con la figura de Felice, "Cisneros no crea uno sino dos tipos de Lloronas contemporáneas totalmente diferentes, rompiendo de esta forma la uniformidad del arquetipo tradicional" (Álvarez, en prensa), puesto que Felice, aunque también educada en ese tipo de mitos, ha sido capaz de redefinir el mito de la Llorona en su propio beneficio y encarna otra posibilidad identitaria distinta a la de Cleófilas. Al final del relato, Felice se apropia del grito de la Llorona para expresar su independencia y autonomía.

Finalmente, el espacio representado por medio del arroyo permite comprender las teorías que defienden que la identidad y el espacio son procesos incompletos: "places are not frozen in time; places are processes too" (Massey 1994). Los lugares se sienten y se experimentan, son procesos que nos afectan, pero a la vez ellos también se moldean mediante los sentimientos que producen en los seres humanos. Los lugares son procesos que requieren la noción de *articulación*:

What gives a place its specificity is not some long internalized history but the fact that it is constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus […] Instead of thinking of places as areas with boundaries around, they can be imagined as articulated moments in networks of social relations and understandings (Massey 1994: 154).

Cisneros contribuye a esta concepción de los espacios como procesos por medio de la percepción que tiene Cleófilas del arroyo. Dicha apreciación es cambiante y varía a lo largo del relato dependiendo de las circunstancias sociales en las que ella se encuentra, así como de su estado anímico. Cuando lo cruza por primera vez Cleófilas se pregunta por el significado del nombre: "Pain or rage, Cleófilas wondered when she drove over the bridge the first time as a newlywed and Juan Pedro had pointed it out. *La*

Gritona, he had said, and she had laughed. Such a funny name for a creek so pretty and full of happily ever after" (47; cursiva en el original). En este momento lo describe de acuerdo a sus sentimientos y lo ve como un lugar hermoso, puesto que está ilusionada con su matrimonio. Sin embargo, a medida que los abusos de su marido se hacen más constantes, el arroyo toma vida y se torna en un lugar sombrío, tenebroso, que la invoca continuamente, como vemos en esta cita:

The stream (…) *a thing with a voice all its own, all day and night calling in its high, silver voice*. Is it La Llorona, the weeping woman? La Llorona, who drowned her own children. Perhaps La Llorona is the one they named the creek after, she thinks, remembering all the stories she learned as a child.

La Llorona calling her. She is sure of it. Cleófilas sets the baby's Donald Duck blanket on the grass. Listens. The day sky turning to night. The baby pulling up his fistfuls of grass and laughing. La Llorona. Wonders if something as quiet as this drives a woman to the darkness under the trees (51; la cursiva es mía).

De la interacción que se estable entre Cleófilas y el arroyo surge una mujer nueva, más fuerte. Su silencio y su pasividad se convierten en un arma de resistencia, en una estrategia. Ella no piensa en la muerte; por el contrario, está preparando su venganza. Con su sumisión convence a su marido de que necesita acudir a la consulta médica para asegurarse de que el embarazo de su segundo hijo vaya bien: "because the doctor has said so. She has to go. To make sure the new baby is all right, so there won't be any problems when he's born, and the appointment card says next Tuesday. Could he please take her. And that's all" (53). Su marido es reticente a que ella acuda a la cita porque la consulta médica es un espacio que él no puede controlar. Es un lugar donde otro hombre ejerce el control de manera asertiva. Cleófilas obedece al médico del mismo modo que a Juan Pedrito: "because the doctor has said so". En cambio, este espacio, que también le está cerrado a Cleófilas, le proporcionará un medio de escape. No es el doctor quien la ayuda, sino Graciela. Ella teje toda una red de "solidaridad femenina", de mujeres que luchan para ayudar a las inmigrantes mexicanas que son víctimas de la violencia masculina.

Temerosa, Cleófilas le promete a su marido que no hablará y, como señala Jacqueline Doyle, no lo hace: "but La Llorona speaks through her: Cleófilas' torrent of tears and the 'black-and-blue marks all over' her body tell the story she still has no voice for herself" (Doyel 1998: 71). Cuando abandona la consulta médica, Cleófilas ha cambiado. Ya no es la mujer pasiva y sumisa que consiente de manera silenciosa los abusos de su marido, ni tampoco se convierte en una mujer desesperada que, por venganza, mata a sus propios hijos y se destruye a sí misma; por el contrario, re/escribe el mito de La Llorona para convertirlo en una fuente de inspiración y de fuerza que la ayuda a superarse en momentos de dificultad. Subvierte la imagen negativa que el patriarcado había creado de esta figura femenina y abre la posibilidad de nuevas lecturas de este tipo de mitos:

As Cisneros renews La Llorona's story, and rewrites her fate, she releases La Llorona from her tears. She frees her to leave her unfaithful and abusive husband and to take her children away with her to choose life instead of death, and to cross the river instead of remaining eternally trapped on its banks (Doyle 1998: 69).

Esta posibilidad de subvertir un modelo negativo con el del mito de La Llorona,

por parte de Cleófilas la hace evolucionar de manera positiva, retomar su vida y huir de un marido opresivo; en definitiva, construir un nuevo futuro para ella y, por ende, una nueva identidad. Esto es posible en un marco teórico que aboga por un sentido de la identidad inestable y cambiante que se moldea y se adapta al entorno y a las circunstancias que la rodean. Siguiendo a J. Gallop: "identity politics is about deconstructing *and reconstructing* (necessarily multiple) identities in order to resist and undermine dominant mythologies that serve to sustain particular systems of power relations" (citado en: Bondi 1993: 96). La formación identitaria de Cleófilas conlleva un proceso y, por tanto, es similar a la noción que Bondi defiende: "*the notion of identity as process, as performance, and as provisional*. [...] identity is always both internally fractured and externally multiple" (1993: 97; cursiva en el original).

Esto enlaza directamente con la teoría de Massey sobre los espacios como procesos porque, además, Bondi señala que para conformar un sentido de identidad, los sujetos, en lugar de responder a la pregunta "¿quién soy?", tienen que hacerlo a la pregunta "¿dónde estoy?". Asimismo, la formación identitaria es siempre un proceso incompleto, no un resultado. Esto implica que el sujeto está siempre en una posición de dislocación. Para Ernesto Laclau esta dislocación a la que los individuos están sujetos es algo positivo:

Every identity is dislocated insofar as it depends on an outside which both denies that identity and provides its conditions of possibility at the same time. But this in itself means that the effects of dislocation must be contradictory. If on the one hand they threaten identities, they are the formation on which new identities are constitued (Laclau 1990: 29).

Cleófilas se convierte en un ejemplo claro de las teorías mencionadas, puesto que consigue extraer de una experiencia negativa la fuerza suficiente para idear un nuevo camino, para inscribir una nueva interpretación del mito de La Llorona y una nueva percepción del espacio. Cleófilas crea, así, su identidad en relación directa con su experiencia, con su contexto y con el espacio que la rodea. Su identidad y el arroyo se convierten en un solo ente. Tanto Cleófilas como Felice desacralizan el arroyo y le dotan de un nuevo sentido que se aleja del mito que el orden patriarcal ha creado para ellas. Cleófilas deja atrás su pasividad, ha tomado la decisión de tomar las riendas de su futuro y del de sus hijos. Cuando escucha la risa de Felice al cruzar el arroyo, comprende, finalmente, que el grito de las mujeres de "rabia" o de "dolor" se ha transformado en un grito de esperanza, de triunfo, de ilusión. El arroyo ya no es para Cleófilas un espacio inerte donde el dolor de las mujeres se ahoga silenciosamente en el agua, sino que, con la ayuda de Felice, se ha apropiado de ese espacio y ha abierto una nueva significación: el dolor, el llanto, el grito de las mujeres fluirá, resonará y acompañará a Cleófilas en su nueva vida, en definitiva, transformará la realidad de las mujeres. Puesto que, éstas ahora ya no lloran, ni matan, ni aguantan malos tratos pasivamente, ahora re-leen de manera crítica el espacio que el patriarcado propone para ellas, crean otras posibilidades espaciales e identitarias, re-escriben sus propios mitos, y actúan en consecuencia.

REFERENCIAS BLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ LÓPEZ, E., "De idolatradas a malditas: la (de)construcción de mitos y leyendas sobre mujeres "malas" en el mundo hispano", En prensa.

BONDI, L., "Locating Identity Politics" en M., Keith and S., Pile (eds.). *Place and the Politics of Identity*. London, Routledge, 1993, pp. 84-101.
BRADY, M. P., *Extinct Lands, Temporal Geographies. Chicana Literature and the urgency of space*, Durham & London, Duke University Press, 2002.
CISNEROS, S., *The House on Mango Street*, Arte Público Press, 1984.
CISNEROS, S., *Woman Hollering Creek and Other Stories*, New York, Random House, 1991.
DOYLE, J., "Haunting the Borderlands: La Llorona in Sandra Cisneros's "Woman Hollering Creek"", en S. L. Roberson, ed., *Women, America and Movement. Narratives of Relocation*, Columbia and London, University of Missouri Press, 1998, pp.62-78.
FOUCAULT, M., "Questions on geography", en C. Gordon, ed., *Power/Knowledge: Selected Interviews and other writings 1972-1977*, New York, Pantheon, 1980, 63-77.
HERRERA-SOBEK, M., & Viramontes, E. M., eds., *Chicana Creativity and Criticism: New Frontiers in American Literature*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 1996.
KEITH, M., AND PILE, S., eds., *Place and the Politics of Identity*, London, Routledge, 1993.
KEVANE, B., " The Hispanic Absence in the North American Literary Canon", *Journal of American Studies*, 35 (2001), I, pp. 95-109.
LACLAU, E., *New Reflections on the Revolutions of our Time*, London, Verso,1990.
LIMÓN, J. E., "La Llorona, the third legend of Greater Mexico: Cultural symbols, women and the political unconscious" en A. Del Castillo ed., *Between Borders: Essays on Mexicana/Chicana History*, Encino, C.A., Floricanto Press, 1990, pp. 39-53.

MASSEY, D., *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
MCDOWELL, L., & P. Sharp, J., eds., *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*, London, Arnold, 1997.
MCDOWELL, L., Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies, Cambridge, Polity Press, 1999.
RIVERO, E. S. & REBOLLEDO, T. D., eds., *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*, Arizona, The University of Arizona Press, 1993.
SALDIVAR-HULL, S., *Feminism on the Border. Chicana Gender Politics and Literature*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000.
SMITH, N. & KATZ, C., "Grounding Metaphor" en M., Keith and S., Pile, eds., *Place and the Politics of Identity*, London, Routledge, 1993, pp.67-83.
SPAIN, D., *Gendered Spaces*,Chapel Hill, 1992.
RIOS, K., "And you know what I have to say isn't always pleasant: Translating the Unspoken Word in Cisneros' *Woman Hollering Creek"* en M. Herrera-Sobek, & H. M. Viramontes, eds.,*Chicana (w)rites on word and film*, Berkeley,Third Woman Press, 1995, pp.201-223.
YOUNG, I. M., "The ideal of community and the politics of difference" en Nicholson, ed., *Feminism/Postmodernism*, London, Routledge, 1990a.
YOUNG, I. M., *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, NJ, Princeton Universtiy Press, 1990b.

"THORNFIELD HALL" EN JANE EYRE DE CHARLOTTE BRONTË: DEL ESPACIO LITERARIO AL FÍLMICO EN ZEFIRELLI, STEVENSON Y HITCHCOCK

María Isabel Porcel García
Universidad de Sevilla

La autobiografía de la institutriz *Jane Eyre* ha merecido gran atención por parte del público lector en general, así como por parte de la crítica literaria académica desde su publicación en 1847, hasta nuestros días, reflejándose su popularidad al traducirse al cine, series televisivas o relatos radiofónicos, por lo que resulta algo arduo redescubrir espacios nuevos del imaginario brontëniano tan azotado por los vientos y borrascas de los páramos del Norte de Inglaterra. Pero aún así, siempre quedan bóvedas, pasillos, trampillas, puertas cerradas, carcajadas, salones prohibidos, torres y galerías inhóspitas que explorar en el inquietante y fantasmagórico universo de Charlotte Brontë y sus hermanas. Testimonio silencioso del inefable misterio que envuelve la mayoría de las obras de las hermanas Brontë, resulta el inhóspito y a la vez fascinante paisaje de los páramos o "Moors" recreado como diáfano escenario literario, sinónimo de libertad, por ejemplo, en *Wüthering Heights* de Emily Brontë. En contraste al espacio abierto, consideraremos el significado y formas del espacio cerrado, el castillo o la mansión señorial, en el caso que nos ocupa, que transcribe al igual que en la obra anterior el tormento anímico de sus moradores, ya sean hombres o mujeres. El "Hall" inglés en *Jane Eyre*, representa quizás algo más que la mera recreación de la herencia de un pasado y tradiciones de clases sociales privilegiadas contempladas por una institutriz, que impresionada quizás por la propia grandiosidad de su nuevo entorno, o por falta de familiaridad con la arquitectura, no acierta a definirnos coherentemente a qué categoría de construcción responde "Thornfield", a pesar de su majestuosidad, dejando así un espacio libre a nuestra propia imaginación: "Alejándome por el césped, volví la cabeza para ver la fachada de la mansión. Tenía tres plantas de proporciones no enormes, pero sí considerables; era una casa solariega, no la mansión de un noble, y las almenas le daban un aspecto pintoresco. Su fachada gris destacaba sobre una grajera, cuyos moradores volaban por encima del césped hasta un gran prado…" (Brontë, *Jane Eyre,* 188). No obstante, las versiones fílmicas de Zefirelli (1996) y la de Robert Stevenson (1944) recrean en la primera un auténtico "Hall" inglés en escenario natural, mientras que la segunda reproduce un castillo estilo Tudor, en ocasiones, y medieval en otras, reconstruido por medio de maquetas. Pero en cualquier caso, lo que resulta común a los tres textos, es la dimensión fantástica de un espacio que nos remite a los cuentos de hadas, y a la literatura gótica, conjugándose una multiplicidad de elementos arquitectónicos (cfr. Hines 2004; Rintoul 1993; Pevcner 1896; Dutton, 1962; King, 1991; Thompson, 1991; Robert, 2005) que traducen la multireferencialidad del lugar.

La autora a través de la configuración de la mansión como espacio simbólico

trastoca, retoca, y transforma, a nuestro modo de ver, la mera descripción realista de una construcción arquitectónica de 1400 (incluso familiar y cercana al entorno de la propia autora)[1], que se ajusta, en su vertiente casi naturalista, a los cánones y patrones arquitectónicos de las casas nobles inglesas del siglo XV. También "Thornfield" responde como artificio de ficción a las convenciones literarias y estereotipos que se ajustan al modelo heredado de la novela gótica del siglo XVIII *(The Castle of Otranto* de Walpole o *The Mysteries of Udolpho* de Mrs. Radcliffe). También acoge los espacios del romance histórico, que la escritora reelabora y rescribe a través de algunos de sus más genuinos recursos temáticos o estilísticos: la alusión a los fantasmas, la loca encerrada en el desván, carcajadas, agresiones, misterios, lugares prohibidos, etc. Pero la aportación más extraordinaria y personal de Charlotte Brontë a esta obra que, absorbe no sólo la novela gótica, sino el popular género victoriano de narraciones de institutrices, así como el didactismo religioso o la problemática social, se debe quizás, según nuestra lectura, al uso que la Brontë hace del espacio como escritora hermanada con el Romanticismo más rebelde y visionario (gran admiradora de Lord Byron, Blake, así como de escritores y escritoras francesas románticas, como George Sand, por citar sólo alguna), en la concepción que este movimiento tiene del paisaje, o la naturaleza, entendidos como la prolongación y expresión más directa del individuo y su identidad. Es nuestra intención destacar que la autora no sólo transcribe con técnica realista, a través de la descripción del "Hall," una determinada época y estilos dentro del contexto histórico y social al que alude la novela, principios del siglo XIX, evocando el estilo arquitectónico medieval y Tudor (tan del gusto, por otra parte, de los románticos), sino que se reafirma en su vinculación con el movimiento romántico, al usar el espacio físico como un recurso estilístico metafórico o metonímico que constituye un método de caracterización de personajes, en el que ambos forman un todo orgánico casi continuo. El espacio delimitado en este caso, el castillo misterioso o la mansión de reminiscencias góticas, se convierte en el continente que permite a la protagonista femenina desempeñar, en primer término en el plano realista, su trabajo como extraña inquilina trabajadora (institutriz) y retroceder, al mismo tiempo a los míticos lugares imaginarios de su propia infancia, o a la misma "Angria," en el caso de Charlotte Brontë, transformándose la novela en una reescritura de los cuentos de hadas de Charles Perrault de la literatura francesa del siglo XVII, traducidos al inglés en el dieciocho por Robert Samber y conocidos por la autora.[2] En el mundo de lo *merveilleux,* no falta el lugar encantado o hechizado, y el "Hall" constituye como tal, el espejo mágico, donde los personajes se encuentran con su yo desdoblado. Asimismo, los lectores ven reflejados sus secretos, miedos, fantasías u obsesiones a través de alusiones a fantasmas y espacios inquietantes. El "Hall" constituye en *Jane Eyre* en algunos momentos de la narración, un espacio casi onírico que permanecerá intacto en la memoria de un relato autobiográfico retrospectivo, a pesar de redimirse en el fuego final que lo destruye y lo purga, en su camino al paraiso. "Thornfield" representa la más significativa seña de identidad, tanto para Jane Eyre como para Rochester. Este personaje pseudo-byroniano se propone "deconstruir", lo que define como un "lugar maldito" o "mazmorra" (Brontë, 237), para reconstruir su propia felicidad. "Thornfield" es el recurso que permite que los lectores descodifiquen a los personajes y sus dobles o fantasmas. Y para misterios, encrucijadas y demás demonios, nada más fascinante que deambular por "Thornfield Hall."

Para tal peregrinar, ofreceremos el siguiente recorrido: una visita a su dimensión textual en relación a su referente real (a través del artículo de Susan E. James, referenciado en la nota 2, sobre la identificación de la ubicación de "Thornfield" en Inglaterra); literaria (a través del texto literario de Charlotte Brontë) y fílmica (en relación a la concepción del espacio en los films de Zeffirelli y Stevenson). El análisis comparativo nos permitirá desvelar las distintas visiones y representaciones que se han tenido de la mansión. La diversidad de lecturas de dicho espacio corroboran el valor polisémico de una mansión que se construye y deconstruye sobre unos cimientos y planos no sólo arquitectónicos, sino también religiosos, simbólicos, alegóricos, realistas y fantásticos. Un continente que resulta ilimitado y ambiguo en sus interpretaciones, permitiéndonos también recurrir a la intertextualidad como método de análisis y relacionarlo en consecuencia con otros "halls," réplicas y mutaciones contemporáneas de "Thornfield". Nombres de mansiones, cuya sola evocación nominal abre las puertas y verjas de nuestra imaginación, así como la mente de sus protagonistas femeninas atrapadas por un espacio del pasado permanentemente habitado y restaurado al infinito por la memoria e imaginación de sus antiguas habitantes. La casa representa una construcción de eterno retorno de la que nunca logran escapar sus personajes femeninos: pero que se traspasa en el proceso del sufrimiento que conlleva madurar. Sitios, que aún siendo reconocidos como decadentes y expresión de poder y riqueza de clases sociales privilegiadas, no dejan por ello de fascinar en su esplendor a estas mujeres campesinas, institutrices o damas de compañía, que en cierto modo, quizás inconscientemente, luchan como Jane Eyre, no sólo por la igualdad social, económica, y moral con el hombre, sino por dominar y penetrar un espacio más abierto que aspira a compartir con éste, sin rescoldos o fantasmas del pasado. Mujeres que, bajo la superficie y la influencia mítica del estrato del cuento de hadas, también reclaman y reivindican espacio propio en el siglo XIX, cuando se restringían los derechos de sucesión de la propiedad privada a las hijas, pasando éstos al hijo varón, por ejemplo, tal y como ocurre en la novela de Jane Austen, *Sense and Sensibility.*

Indirectamente, Charlotte Brontë a través de su heroína, (heredera de una inmensa fortuna al final de la novela, aspecto que curiosamente la versión fílmica de 1944 ignora, silenciando así la reivindicación e independencia económicas de la mujer, ofreciendo la imagen de una Jane Eyre sumisa y entregada al cuidado de Rochester, acorde con la política social del momento en Estados Unidos), reafirma su resistencia al poder patriarcal, abandonando a Rochester después de conocer la verdad sobre su auténtico secreto. La actitud de jane se corresponde con sus creencias religiosas y morales. Habría que destacar además el matiz feminista, social y político de la novela que alude al derecho de la mujer por la propiedad privada, compartida, en gananciales, en caso de matrimonio (Eagleton 1975). Tanto en *Jane Eyre,* como en otras adaptaciones y reescrituras fílmicas de la novela, sus protagonistas acabarán adueñándose de aquel espacio hostil dominado por un rico varón propietario encadenado al fantasma de una esposa demente, dominante, o muerta, y que se enamora de una jovencita de clase social trabajadora, como es Jane o la futura señora de Winter en *Rebecca*. Aunque quizás el proceso sobre la interrelación espacio-mujer también se produzca a la inversa: el espacio acaba por adueñarse fantasmagóricamente y para siempre, de las mentes de estas mujeres, tal es la importancia que el lugar tiene en sus vidas.

Jane Eyre, de acuerdo al esquema del *Bildungroman,* madurará y luchará por su ascensión moral, social y económica en igualdad, aunque exigiendo como base y condición imprescindible a la estabilidad social o económica, el amor y la integridad moral en su relación con el hombre: tal es el caso, de la heroína femenina de "Thornfield", la segunda señora de "Manderley" en la novela de Daphne Du Maurier y su adaptación cinematográfica, *Rebecca* (reescritura de la anterior), o Belle y su castillo encantado de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau[3], reinterpretación visual del cuento adaptado por Beaumont, de uno de los *Contes Marins* (1740-1) de Madame de Villeneuve, referente fantástico de la novela. Consideraremos consecuentemente qué representa la mansión de reminiscencias góticas y fantásticas en el contexto literario de *Jane Eyre.*

"Thornfield" supone la tercera etapa del peregrinaje (dichas connotaciones sobre el viaje iniciático, así como la interpretación de Jane como personaje que restaura la justicia, están en la etimología de su propio apellido[4], (no sólo la alusión al aire, ya referenciada por la crítica[5]) que alude al viaje de su protagonista hacia la madurez, después de "Gateshead Hall", su primer desgraciado hogar con su tía política, la señora Reed y su hijo e hijas, donde surgen las primeras manifestaciones rebeldes de la niña por un trato abusivo. Un espacio también habitado por fantasmas incestuosos (véase la habitación roja donde encierran a Jane en Gateshead (Brontë 94): "El cuarto rojo era una habitación de huéspedes rara vez usada, o mejor dicho nunca…"(Brontë, *Jane Eyre* 94), donde se evoca el espíritu paterno, a través del tío muerto. El valor simbólico de este espacio, cámara de tortura, queda magistralmente traducido en la traslación cinematográfica de F. Zeffirelli, en su uso del color rojo asociado a la pasión, la esquizofrenia, o el sufrimiento. La escena es además una denuncia y visualización dramática del maltrato infantil durante el siglo XIX. Posteriormente, Jane en su descenso a los infiernos, pasará a la injusta institución benéfica para niñas huérfanas, Lowood, conociendo a su máximo responsable, el perverso y demoníaco pseudo-cristiano señor Brocklehurst, con aspecto de lobo feroz, según la percepción de la niña Jane. A pesar del despotismo y penurias sufridas en su calvario, el colegio proporcionará a Jane la formación, educación y experiencia necesarias para enfrentarse a las únicas profesiones asequibles para una mujer de su condición y clase en aquel periodo: maestra o institutriz (Cfr. Gracía Doncel, 1988:123-147). La mansión del señor Rochester, tras el paso por el colegio de la huérfana, supondrá para ésta la antesala y etapa intermedia en su proceso de aprendizaje e iniciación en el camino hacia el reencuentro con su auténtica identidad y fortuna, de mano de sus primos bienhechores: el reverendo y fanático pretendiente puritano, St. John Reeves, así como sus hermanas, dobles antónimos de sus otros primos maltratadores y tiránicos, los Reed[6]. La etapa final la constituye la feliz unión de la institutriz con su señor, a través de una llamada mágica y reencuentro con un Rochester mullido y redimido por el fuego de sus pecados, aunque libre en su status marital, tras intentar salvar a la esposa loca incendiaria de "Thornfield." La pareja Jane-Rochester, se encontrará en un espacio renovado e idílico: Ferndean, una casa en un apartado bosque, con claras connotaciones simbólicas a su vez. (Gilbert y Gubar, 1979).

Sin duda, los anteriormente mencionados espacios han de considerarse en relación a su dimensión religiosa y alegórica, ya que no se entenderían las obras de las hermanas Brontë, especialmente de Anne Brontë (una de las primeras escritoras

religiosas de la época victoriana), sin la influencia de la religión protestante y el puritanismo, así como la importancia de la Biblia en sus creaciones. No olvidemos que *Jane Eyre*, basa su estructura argumental, así como parte de la caracterización de sus personajes en una obra fundamental para Charlotte Brontë, como punto de referencia literario y didáctico que gozó de una enorme trascendencia durante los siglos XVII y XVIII, junto con el *Paraíso Perdido* de Milton: la alegoría, *The Pilgrim´s Progress from this World to that which is to come. An Allegory* (1ª parte,1678; 2ª parte, 1684) de Bunyam (1628-88). *Jane Eyre* se ajusta al esquema de Bunyam en el peregrinar y huida de Christian de su ciudad ("City of destruction"), que será destruida por el fuego, pasando por varios lugares alegóricos, siendo una de las etapas "The House Beautiful" o "Doubting Castle" que quizás podría relacionarse con "Thornfield Hall", hasta llegar a "the country of Beulah"[7] (etapa de Jane en casa de los Rivers en Moor House), hasta "the Celestial City." (Margaret Drabble and Jenny Stringer, 1996). Sin lugar a dudas, Jane Eyre podría interpretarse como una especie de Cristo femenino que tiene que redimir y salvar a Rochester a través de su propio calvario, sufrimiento y pasión, en el más cristiano sentido del término (Gilbert, S. and Gubar, S. *The Mad Woman in The Attic, 125).* Las connotaciones alegóricas del propio nombre del espacio "Thornfield" (campo de espinos) nos remiten y aluden a esta interpretación cristiana-feminista del personaje y de su propio entorno: "El nombre de Thornfield evoca los "Hedges of Thorns" ("setos de espinos") que aparecen en *The Pilgrim´s Progress* en relación con las trampas en las que caen los peregrinos que se desvían del camino verdadero" (Brontë *Jane Eyre,* introducción de Mª José Coperías, 54) (Fernández Nistal 1986). De hecho, en la adaptación cinematográfica de *Jane Eyre*, dirigida por Franco Zeffirelli,[8] comprobamos que el artista italiano incorpora la dimensión de la figura-Cristo de Jane, en una escena no incluida en la novela, en la que la heroína al intentar salvar a Rochester de las llamas arranca un ramo de rosas de un jarrón con agua, que utilizará para extinguir el fuego redentor, y se hiere con las espinas, observando más tarde su señor el sufrimiento inflingido a su salvadora.

No obstante, la versión cinematográfica de 1944, protagonizada por Joan Fontaine y Orson Welles, no establece ningún vínculo de la institutriz con el posible carácter redentor de una Jane/Cristo, aunque se enfatiza el lado mártir de la huérfana y el matiz angelical de su amiga, Helen Burns. Se cuestionan, como en la anterior película, los métodos supuestamente cristianos de castigos y procedimientos injustos y tiránicos de la institución benéfica, como la escena del film de Stevenson en la que Jane aparece de niña, sola, sentenciada injustamente de pie en un taburete, al igual que en la novela, en un claroscuro patio, que evoca la futura imagen de Hester en su castigo público en el cadalso en *Scarlet Setter* de N. Hawthorne (1850). La posible ambigua beatitud de Jane, y su paradójico carácter de esclava rebelde, más patente quizás en la novela, se atenúa en la elección del rostro cetrino y angelical de Joan Fontaine en el rol de Jane, aunque se contempla en el propio título de la película de Stevenson, en su traducción al español como *Alma Rebelde*[9].

Otra referencia y alusión al carácter ambivalente del nombre de "Thornfield" como campo de espinos ligado al sufrimiento y gozo redentor, lo encontramos en la novela, por parte de Jane, al inspeccionar la casa y su entorno tras su llegada: "un conjunto de enormes *espinos* nudosos y anchos como *robles* explicaban la etimología del

nombre de la casa." (Brontë, *Jane Eyre,* Elizabeth Power trad., 188). En otra ocasión, alude a "Thornfield" como el inicio de una nueva fase donde se fusionan cual perfecto oximoron, felicidad y dolor en un binomio inseparable: "llena de flores y placeres, además de *espinas* y trabajos." (Brontë 187). Son numerosas las alusiones alegóricas a los espinos como "los desnudos espinos y avellanos estaban tan inmóviles como las piedras blancas... (Brontë 201). Jane posee inquietudes filológicas que quedan de manifiesto en esta apreciación, y la autora por su parte, no deja de explorar las constantes alusiones de términos metafóricos auto-referenciales, y en ocasiones contradictorios, que se irán repitiendo (tal y como aparece en el ejemplo anterior) a lo largo de la novela, como "roble" en relación a Rochester, o "pájaro" en relación a Jane, por citar sólo alguno.

En cuanto al lugar que "Thornfield" ocupa en la novela, éste aparece mencionado por primera vez en el capítulo XI, vol. II., cuando Jane después de un largo viaje tras dejar Lowwod, llega a la posada del pueblo de Millcote y pregunta por el lugar, no conociéndolo un criado a pesar de la cercanía, lo que contribuye a incrementar el misterio y aislamiento que lo caracterizan desde el principio: "- ¿Hay un lugar aquí cerca llamado Thornfield?- pregunté al criado que acudió a mi llamada.

-¿Thornfield? No lo sé señora." (Brontë 182). Aún hasta llegar a la mansión, y tener un plano general o descripción del lugar, Jane habrá de recorrer otro sub-viaje por la región, lo que incrementa la tensión y el suspense, incluso antes de que el lugar aparezca ante sus ojos o los lectores/espectadores. Este aspecto se trasvasa en la versión de Zefirelli, a través del recorrido diurnio de la institutriz en el carruaje por el campo, con lo que el efectismo y teatralidad de la visión de Thornfield se potenciará, aunque en la novela llega Jane casi al anochecer, al igual que en la versión de 1944: "Subimos lentamente por una calzada hasta encontrarnos ante la fachada larga de una casa. Brillaba una vela tras la cortina de un mirador; las demás ventanas estaban a oscuras. El coche se detuvo ante la puerta principal, abierta por una criada." (Brontë 183). La importancia de las entradas principales o verjas también son relevantes tanto en los films *Jane Eyre,* como en la llegada de Jane a "Thornfield" en la novela, lo que también nos recuerda el acceso de la segunda señora de Winter en *Rebecca,* al visionar "Manderley": "se apeó el cochero para abrir unas puertas, que se cerraron de golpe después de pasar nosotros"(Brontë, 183). Como en la novela, también en el cine, puertas, espectaculares verjas y escaleras serán determinantes simbólicamente como delimitantes de los espacios que los protagonistas han de cruzar o superar en el proceso de su madurez, utilizándose los espacios de tránsito a modo de recurso teatral como telón, que separa escenas, si tenemos en cuenta la influencia del teatro en la novela *Jane Eyre.* Los directores cinematográficos de Hollywood enfatizaron la relevancia de esos espacios de tránsito, en el diseño y concepción de la escenografía cinematográfica de estudios, como es el caso de la versión de 1944. En pasillos o escaleras o torres se aparecen fantasmas y representan el camino a la revelación de la verdad. Las películas traducen estos lugares intermedios, y reproducen fastuosas escaleras, como es el caso de la versión de Stevenson. Ésta se realizó principalmente en estudios y con decorados de "cartón piedra" y maquetas, en oposición a la elección de escenarios y ubicaciones naturales de la versión de Zeffirelli.[10]

Otras referencias a "Thornfield" en la novela se analizarán comparándolas con sus respectivas adaptaciones cinematográficas, intentando a la vez establecer enlaces,

posibles paralelismos y relaciones intertextuales con otro espacio compartido con *Jane Eyre,* como es la versión de Alfred Hitcock de *Rebecca.*[11] El sub- viaje a través de la mansión se inicia en la obra de Charlotte Brontë, con la Señora Fairfax (el ama de llaves; las llaves también tienen un claro valor simbólico) quién enseña, describe y presenta "Thornfield" a Jane, como un lugar primordialmente agradable, pero solitario y abandonado, aunque con sub-espacios acogedores y reconfortantes, como la habitación con fuego que se ofrece a la institutriz (Brontë 186). El lugar es descrito por Jane en términos góticos, y con todas las alusiones simbólicas a la naturaleza, fuego, aire,[12] recurrentes a lo largo de la novela. En la mansión sólo vive, aparentemente, el servicio, y la pupila Adèle:

Cogió una vela y salimos de la habitación. Primero fue a ver si la puerta principal estaba bien cerrada, sacó la llave de la puerta, y seguimos hasta el piso de arriba. Los peldaños y el pasamanos eran de *roble*[13] y *la ventana* de *la escalera* era alta con vidrieras reticuladas. Tanto la escalera como el rellano que daba a los dormitorios parecían pertenecer más a una iglesia que a una casa. Un aire frío, como subterráneo, invadía la escalera y la meseta sugiriendo ideas lúgubres de vacío y soledad… (Brontë 186).

Esta descripción se trasvasa al cine en ambas versiones de *Jane Eyre*, destacándose en las filmaciones y "travellings" de cámaras, la importancia de los ventanales[14], escaleras y pasillos que componen este laberinto alegórico. Estos lugares de tránsito de los personajes se potencian en la espectacularidad del diseño interior de la mansión de Manderley en *Rebecca*, cuyo escenario más teatral y misterioso lo representa el cuarto "prohibido" reminiscente del vedado cuarto de Barbazul a su curiosa esposa: la habitación de Rebecca que el ama de llaves mostrará a la apocada nueva señora, cuya contemplación le corroborarán la fuerza y poder que los muertos y fantasmas tienen sobre los vivos. El majestuoso y teatral aposento de Rebecca que el ama de llaves conserva intacto desde la muerte de su adorada ama, es el equivalente glamoroso del desván de la esposa loca en *Jane Eyre*: espacios donde en cierto modo estos hombres han enterrado viva a sus respectivas esposas, de un modo u otro.

Jane, cual la curiosa esposa de Barbazul, recorrerá la mansión por la mañana tras su llegada. El paseo por los pasillos con objetos del pasado, nos recuerdan también el peregrinar titubeante y tímido de Joan Fontaine/Señora de Winter por Manderley, a su llegada (precisamente en su poco afortunada elección de disfraz elegirá, malintencionadamente aconsejada por el ama de llaves, una pintura que reproduce a Rebecca en el esplendor de un traje de época de reminiscencias pastoriles). Pero aún a pesar del temor, inquietud, y fascinación que la siniestra mansión inspira en Jane/señora de Winter, ambas tienen una visión más que positiva de su nuevo entorno, cuando la señora Fairfax o el ama de llaves o los familiares le preguntan a Jane/señora de Winter su opinión: "-¿Qué le parece Thornfield?- preguntó, y le contesté que me gustaba mucho." (Brontë 188). No obstante, tan fastuosos lugar, hasta este momento aparentemente habitado y dominado sólo por mujeres, tiene un propietario cuya identidad desvela el ama de llaves: el señor Rochester, el auténtico dueño y dios de "Thornfield". La señora Fairfax no es el ama, tal y como Jane inocentemente había creído, lo que supondrá a partir de este momento un cambio por parte de Jane, en la concepción, visión y configuración matriarcal de la casa como envolvente y seguro útero. "Thornfield"/ "Manderley" se convierten así en espacios poseídos por un misterioso dueño ausente/

esposa muerta/esposa loca encerrada, que Jane habrá de destruir y reconstruir. Unos espacios donde todos los personajes son en realidad uno solo.

En nuestro análisis consideraremos además referencias a los espacios incluidos en "Thornfield", como microcosmos que aluden a la presencia indirecta, tanto de Rochester, como del enigma y secreto que lo envuelven. Por ejemplo, resulta curioso destacar la referencia a la biblioteca, o la sala de estudios como refugio para Jane (Brontë 265), como un espacio que cobija libros secretos bajo llave, pero que Rochester ofrece a Jane en su intento de compartir un espacio mental/intelectual común, al igual que en la versión de dibujos animados de *La Bella y la Bestia*, donde ésta ofrece a Bella su biblioteca: en un deseo de igualar, en cierto modo, a los dos personajes. Otros espacios visitados por Jane en la mansión son "un aposento grande y elegante, con sillas y cortinas de color morado, una alfombra turca, paredes recubiertas de paneles de nogal, un gran *ventanal con vidriera* y un techo alto bellamente tallado." (Brontë 193). Esta descripción contradice la primera impresión de Jane que no identificaba la casa como perteneciente a clases privilegiadas: "nunca antes había visto nada tan impresionante." (Brontë 193) y "creí estar en un lugar encantado" (Brontë 193). Su visión va transformándose de real o naturalista a irreal o fantástica, hasta llegar a su destrucción final, con el fin de renovar y purificar su entorno. El esplendor y riqueza de los decorados interiores aludidos se corresponden igualmente en la puesta en escena por parte del director artístico, principalmente de la versión de Zefirelli, que reproduce más que fielmente las descripciones de artes decorativas de Charlotte Brontë, que entremezclan distintos estilos: rococó, medieval, tudor, así como *art déco*, principalmente en el diseño interior en la versión de *Rebecca*. Los decorados de la versión en blanco y negro de 1944, quizás no sigan tan exhaustivamente el texto literario en los detalles de muebles y objetos de decoración, aunque precisamente la falta de ornato y la austeridad de la puesta en escena del film transcriben el ambiente gélido y casi desnudo de la mansión. Se usa una técnica de iluminación muy sugerente que juega con sombras y luces, traduciendo lo que dice la señora Fairfax acerca de un salón que nunca se abre: "parece una cripta" (Brontë 193). En el recorrido por la lujosa mansión, todos sus detalles son descritos con realismo por Jane Eyre. En conclusión, lo define como "un santuario dedicado a los recuerdos" (Brontë 195), pero sobre todo, un lugar que la atemoriza, de acuerdo a un nuevo gótico reinventado por la autora: " …no me habría atraído en absoluto pasar la noche en una de aquellas camas anchas y pesadas, algunas cerradas…" (Brontë, *Jane Eyre* 195) y un espacio hechizado: "Se diría que si hubiera un fantasma en Tornfield Hall, es aquí donde estaría." (Brontë 195).

Esta revisión de lo gótico queda igualmente reflejada en las versiones cinematográficas, y en la explícita reproducción de los diálogos. Del mismo modo, ocurre en *Rebecca.* Pero quizás, la alusión más directa a los estereotipos de la novela gótica, así como la referencia a la tradición misógina de ciertos cuentos fantásticos de tradición oriental, se halle en la alusión al cuento de Barbazul: "el corredor del castillo de Barbazul" (Brontë 196). Se sumaría a esta revisión de lo gótico, el episodio del sub-viaje de Jane al subir al tejado "por una escalera estrecha hasta los áticos y, desde allí, por una escalerilla atravesamos una trampilla hasta alcanzar el tejado de la mansión." (Brontë 195). Esta escena se reproduce en la versión de Zeffirelli, donde se visiona el contraste entre los dos mundos opuestos entre los que se debate Jane en su

conflicto: la atracción por un espacio exterior, referente de su propia identidad libre y salvaje, representada en la propia naturaleza, y un espacio artificial: "Thornfield." La casa le fascina, pero le constriñe: un espacio de luces, sombras y tinieblas, que sin duda, traducen sus propias contradicciones. Lo mismo le sucede a la segunda señora de Winter, desdoblada como Jane en Bertha Mason, en *Rebecca:* su yo promiscuo, rebelde, y sensual que reprime. Esta dualidad y ambigüedad de la naturaleza de los espacios paradisíacos/infernales y sus personajes femeninos, se plasma en la versión de Zefirelli, a partir de la novela, cuando Jane al tratar de enseñar a dibujar a su alumna Adèle, destaca la supremacía de las sombras sobre la luz, y el señor Rochester le pregunta si realmente cree en esa afirmación.

Por otra parte, cabría añadir que ese aparentemente silencioso espacio se quiebra con la carcajada misteriosa que lo invade: una risa demente que contrasta con la austera seriedad puritana de la institutriz, sobre la que Rochester ironiza también en el film de Zefirelli: "¿Acaso nunca se ríe?". La risa de la esposa loca es la respuesta al silencio e individualidades sexuales reprimidas de Jane. La misma dualidad y desdobles de personajes y espacios podría aplicarse igualmente en *Rebecca,* si aplicamos teorías psicoanalíticas freudianas tan exploradas, a nuestro modo de ver, por A. Hitchcock en muchos de sus films, entre otros *Recuerda,* e incluso *los Pájaros.*

Pero "Thornfield" o "Manderley" además de distinguirse por connotaciones infernales, posee también, ambivalentemente, como casi todo en la novela, una dimensión idílica o paradisíaca. También es un entorno donde bulle la actividad social, en las fiestas que Rochester ofrece a sus amistades con Blanche Ingram, quien representa la antítesis de Jane. Pero "Thornfield" en su "silencio y la soledad del lugar" (Brontë 199), representa sobre todo una especie de santuario donde Jane medita, madura y pone a prueba su imaginación (una reivindicación del Romanticismo más extremista). Sin embargo, es el lugar donde descubrirá la luz de la felicidad esbozada: el amor, el afecto y un trato en igualdad: "Amo Thornfield; lo amo porque he vivido aquí una vida plena y encantadora…" (Brontë 362). La mansión, o Rochester (ya que los interpretamos como uno mismo), cuyo nombre alude no sólo al propio poeta Rochester, sino a la dureza de su carácter (roca, piedra), parece dominarlo todo sobre el paisaje natural que lo envuelve, referente de Jane, en su viaje interior. Ésta recorre el exterior natural en busca de su identidad, como la segunda señora de Winter tras una respuesta al misterio que envuelve a su rival muerta; se adentra en la cabaña para enfrentarse a la verdad (el espacio prohibido) junto al mar, donde Rebecca, cual hechicera Circe, se refugiaba con sus amantes, para sentirse libre de la imponente mole de piedra, roca que "Thornfield"/ "Manderley" y sus respectivos amos representan. Se observan estos espacios, por parte de estas mujeres, para aprehenderlos desde una perspectiva lejana, al atardecer, iluminados por una metafórica luna "la luna brillaba con fuerza" (Brontë 203). Se reproduce el astro, como fuente de conocimiento, en las versiones fílmicas de 1944 y 1996, así como en *Rebecca*: "Thornfield, siendo la casa gris y almenada el hito principal del valle…" (Brontë 201).

Desde su primer encuentro con Rochester, la naturaleza se convierte en el espejo de estos personajes. El dueño de la mansión juega desde el principio con su salvadora, ocultándole su relación con "Thornfield", tras identificarse Jane como su institutriz: desde esta escena se revela un cierto matiz demoníaco en Rochester, que es ante todo

mentiroso y manipulador con la joven, poniendo al límite sus sentimientos en un juego casi sado-masoquista. Después del primer encuentro, y de vuelta a la casa, antes de revelarle la criada Leah la llegada del amo y darse cuenta Jane que se trata del caminante socorrido (por la presencia del perro[15], escenas igualmente incluidas en las versiones cinematográficas), la instituriz muestra premonitoriamente su futuro conflicto interno con Rochester, a través de referencias al estado de la naturaleza. Su conflicto se refleja en las múltiples alusiones a la anterior, como eje de su identidad, opuesta a un espacio interior y artificial, que aunque seguro y reconfortante, como lo es "Thornfield," también la aprisiona (véanse las diversas referencias a las habitaciones encendidas con fuego y chimeneas, reproducidas en las películas y que tienen que ver con la presencia física o espiritual de Rochester). La heroína se debate entre el deber moral impuesto por normas sociales y religiosas, y su parte más instintiva, salvaje y primaria, traducida en esa atracción que siente por un paisaje dominado por la luna, un cielo negro, y las estrellas, metáforas de su naciente pasión física: "Al contemplar las estrellas temblorosas que me seguían, se estremeció mi corazón y se encendió mi sangre." (Brontë 207).

A partir de esta etapa, "Thornfield" se convertirá para Jane, por encima de cualquier otro rasgo en el lugar donde por primera vez la tratarán, según sus propias palabras, con afecto y como una "igual": "No me han pisoteado, ni me han anquilosado." (Brontë 362). "Thornfield" y sus jardines, tal y como apreciamos en las escenas (también incluidas en las películas) en la que Rochester le declara su amor a la institutriz en el huerto, especie de Edén bíblico y Miltoniano (Brontë 357): se convierte en un espacio nuevo donde ambos personajes albergan y cobijan su posible esperanza de felicidad. De hecho, Rochester se impondrá reconstruir su propia visión de "Thornfield" como un lugar tenebroso sinónimo de sufrimiento, aludiendo a la aparición de su destino metamorfoseado en las brujas de Macbeth, que le premonizan el cambio de su fortuna y le instan a amar el lugar (Brontë 237). Para Jane, ante la posibilidad de que su amo le busque otro trabajo en Irlanda, tras comunicarle su futura boda, reafirma el espacio como equivalente de su yo y de su amo: para la joven estar lejos de "Thornfield" es estar lejos de Rochester, de modo que la fusión del espacio y sus personajes se ejemplifica en esta afirmación (Brontë 360).

Por otra parte, los ejercicios dialécticos entre Jane y Rochester, serán los cimientos intelectuales de una pasión amorosa correspondida que parecía serle negada a la joven, debido a su propia abnegación y condición social. De ahí, que pueda entenderse, el futuro regreso de Jane a un "Thornfield" en ruinas (en la versión de Zeffirelli y Stevenson, y no a Ferndean, como en la novela), a través de una llamada mágica o telepática de Rochester, que puede interpretarse como el ejemplo más evidente de unión absoluta entre iguales o dobles, según las teorías psicoanalíticas freudianas (Freud, 1981), Todos son uno mismo: personajes y espacios.

De igual modo se entiende el propio regreso en sueños de la señora de Winter en *Rebecca.* "Thornfield"/ "Manderley" es el paraíso perdido, aún a pesar de todos los sufrimientos y pérdidas que allí ocurrieron. Rochester/Señor de Winter es su ángel expulsado. La futura señora Rochester/la segunda señora de Winter siempre vivirán, junto al fantasma de la esposa loca/Rebecca, de un modo u otro, entre las lúgubres ruinas de dichas mansiones, arrasadas por el fuego purificador de la loca/el ama de llaves de Rebecca. Jane volverá a habitar "Thornfield" al escribir su autobiografía veinte años

después. El mismo proceso de regreso lo sufre la señora de Winter con "Manderley," quien nos confiesa en una voz en *off*, al principio del film, como aún a pesar del tiempo y de la destrucción de la casa, vuelve allí siempre en sueños. Ha de aprender a vivir con el recuerdo de sus propios fantasmas y muertos con los que se ha reconciliado porque son una proyección de sus propios miedos y represiones. Pero "Thornfield", a diferencia de "Manderley" tiene un espacio renovado en "Ferndean", aunque apartado de la sociedad y utópico, según las convenciones literarias de la época: congelado en la representación del dibujo final de un paisaje anónimo de la versión de Zefirelli. "Thornfield" al igual que "Manderley" es paraíso e infierno cristiano, tumba y cuna de sus personajes, principio y final. Y si me lo permiten, nos remitiremos a una referencia más contemporánea del significado del espacio, interpretado como la proyección de los sueños, ilusiones y frustraciones del individuo, simbolizado, por ejemplo, en la compra del terreno adquirido por una pareja para la construcción del lagar familiar, como templo del dolor/felicidad que les espera. Nos referiremos a la película de Wim Wenders, *Paris Texas*. La casa, mansión, castillo, o tierras adquiridas en el pueblo norteamericano Paris Texas por la pareja de la anterior película, para edificar su futura casa familial (nunca construida), representa el proyecto vital de un sueño o utopía, como "Ferndean" o "Thornfield" o "Manderley": sólo una etapa más de nuestro peregrinar, que aunque espinoso y árido es sólo tránsito. Un espacio, que aunque en ocasiones soñado, tarde o temprano se deja atrás y se supera: "el desierto (*o Thornfield)* es sólo un espacio que se cruza." (*Paris, Texas.* 1985. Dir. Wim Wenders).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRONTË, Charlotte*, Jane Eyre.* María José Coperías de Trad. Elizabeth Power, Madrid, Cátedra, 1999), 59.

DRABBLE Marrgaret and STRINGER Jenny, *The Oxford Companion to English Literature,* Oxford, Oxford University Press, 1996.

DUTTON, Ralph, *The English Country House,* London, T. Balsford, 1962.

EAGLETON, Terry, *Myths of Power. A Marxist Study of the Brontë,* London, Macmillan Press, 1975.

FERNÁNDEZ NISTAL, Purificación, *Charlotte Brontë y la tradición puritana,* Valladolid, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 1986.

FREUD, S., *Obras Completras*, trad. Luis López Ballesteros y Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

GARCÍA DONCEL, M. R., *El modelo femenino en Jane Eyre*, Cádiz, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, 1988.

GILBERT, S, y GUBAR, S., *The Madwoman in The Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination,* New Haven & London, Yale University Press, 1979.

HINES, John, *Voices in the Past: English Literature and Archaeology.* London: Boydell and Brewer, 2004.

KING, David, *The Castle in England and Wales: an Interpretative Histor,* London, New Cork Routledge, 1991.

LIDDIARD, Robert, *Castles in Context: Power, symbolism and landscape (1066-1500),* Oxford, Oxford Books, 2005.

LODGE, David, "Fire and Eyre: Charlotte Brontë,s War of Earthly Elements", en I. Gregor ed. *The Brontës: A Collection of Critical Essay,* Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1970.
PEVSNER, Nikolaus, 1902. *The Best Buildings of England.* Middlesex Viking Inc., 1986.
RAMÍREZ, Juan Antonio, *La Arquitectura en el Cine. Hollywood, la Edad de Oro,* Madrid, Hermann Blume, 1986.
RINTOUL, M.C., *Dictionary of Real People and Places in Fiction*, London, Routledge, 1993.
THOMPSON, Michael Welman, *The Rise of the Castle,* Cambridge University Press, 1999.

Notas

[1] Resulta sumamente interesante comprobar que Charlotte Brontë en su cuidado afán por transcribir con rigor la realidad, se inspirara muy probablemente en una mansión cercana a su habitual entorno en Lancanshire, aprovechando de este modo su experiencia y espacio personal, para posteriormente dotarlos de una dimensión artística. Para corroborar la tesis sobre la importancia de la correlación entre detalles biográficos o personales de la autora en su concepción de "Thornfield Hall" encontramos un valioso artículo de Susan E. James, "Is Thurland Castle 'Thornfield Hall'? *Brontë Society Transactions, Vol.25 ,Pt, October 2000.* En dicho trabajo se demuestra que efectivamente: "Thurland Castle, a Gothic manor house near Turnstall Church, is a building that Charlotte Brontë would have seen and is the inspiration for Thornfield Hall in *Jane Eyre.* The article describes the castle as it was in the 1820s and compares it to the description of Thornfield Hall in the novel." (p.147). Debido a la no existencia de la publicación en formato electrónico, hemos de agradecer la contribución de la bibliotecaria de *The Brontë Society, Brontë Parsonage Museum, Haworth, Keighley, West Yorkshire BD22 8DR.*, al enviarnos personalmente tan valiosa fuente de información para el estudio del espacio que nos ocupa. Por lo tanto, parece más probable, de acuerdo con esta fuente, que "Thornfield" se ajuste más en sus descripciones a Thurland Castle que a la casa de Ellen Nussey, amiga de Charlotte Brontë, tal y como María José Coperías propone en su nota nº 50 sobre la mansión en, Charlotte Brontë. *Jane Eyre.* Trad. Elizabeth Power.(Madrid: Cátedra, 1996), 182.

[2] La crítica literaria se ha ocupado de la influencia de los cuentos de hadas en *Jane Eyre,* donde se argumentan los paralelismos con los cuentos fantásticos franceses del siglo diecisiete, traducidos en 1729 al inglés por Robert Samber como 'Mother Goose Tales', incluyendo *Cenicienta, El Patito Feo, Barbazul* de Perrault (expresamente aludido en la novela) o *La Bella y la Bestia* de Madame de Villeneuve, incluido en *Contes Marins* (4 vols. 1740-1). Charlotte Brontë estuvo muy influenciada por estas lecturas, así como por los relatos de *Las Mil y Una Noches,* que sin duda también tienen su presencia indirecta en *Jane Eyre,* en las alusiones al mundo oriental. Véase para elementos fantásticos, Sullivan, P. "Fairy Tale Elements in *Jane Eyre", Journal of Popular Culture, 12* (1978), 61-74.

[3] Podría interpretarse que la película de Jean Cocteau también es un referente a tener en cuenta en el análisis de *Jane Eyre,* ya que el cuento original de la obra de Beaumont, en el que se basa la película, es otro de los sustratos fantásticos de la novela de la autora inglesa, así como de sus adaptaciones cinematográficas. Veáse, *la Belle et la Bête.* Dir. Jean Cocteau. Francia, 1946. Jean Marais y Josette Day. FNAC, 2005.

[4] "Eyre: Now *Hist.* ME. (OF.eire f. L iter journey.) 1. Itineration, circuit Chiefly in *justice in eyre* below. ME.2. The circuit court held by a justice in eyre. lME." *The New Shorter Oxford English Dictionary.* Lesley Brown, ed. Vol 1. Oxford: Clarendon Press, 1993.

[5] Véase la introducción de la edición de María José Coperías de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (Power, 1999: 59).

[6] Existen a lo largo de la novela numerosas alusiones a términos relacionados con la esclavitud, en repeticiones constantes a nombres con valor metafórico que describen situaciones de opresión que remiten a las situación de los esclavos en las colonias británicas. También la propia relación de Jane con Rochester o con St. John, se describe en términos relacionados con la falta de libertad a través de "grilletes", "cadenas", "esclava", etc., que entendemos como la preocupación velada de una reinvidicación social.

[7] Es en Beulah (Isaiah 62:4) donde los peregrinos contemplan y ven la Ciudad Celestial en *Pilgrim´s Progress* de Bunyan. Resulta curioso que el poeta romántico William Blake también usó la referencia a "Beulah" como un estado de Luz, asociado al tercer estado visionario, así como metáfora del amor sexual, siendo su símbolo la luna. Tengamos en cuenta la presencia y valor simbólico de la luna en *Jane Eyre,* asociada a estados, casi visionarios, de revelación y extásis, como cuando la luna se le aparece como consejera y símbolo de su madre muerta. También está presente al encontrarse Jane con Rochester.

[8] Todas las referencias del trabajo aluden a la versión cinematográfica de *Jane Eyre* de Franco Zefirelli. Prod. Movierecord, Araba Films, 1996. William Hurt, Charlotte Gainsbourg.

[9] Todas las referencias a dicha versión cinematográfica corresponden a *Jane Eyre. Alma Rebelde.* Dir. Robert Stevenson. Twentieth Century Fox, 1944. Joan Fontaine, Orson Welles. Guión: Aldous Huxley.

[10] Resulta imprescindible y de gran utilidad el elaborado trabajo sobre arquitectura en el cine de Juan Antonio Ramírez, aunque éste no recoge ninguna alusión a "Thornfield Hall", o a "Manderley", pero nos permite visionar la estética predominante del cine en los años cuarenta y cincuenta en los estudios hollywoodiense en el capítulo "El Diseño Cinematográfico", así como las técnicas empleadas en la construcción, dibujos, maquetas e iluminación de espacios, que sustituían el actual diseño por ordenador del cine actual (Ramírez.1986).

[11] Todas las referencias de este trabajo corresponden a *Rebecca.* Dir. Alfred Hitchcock. Prod. David O. Selznick. 1941. Lawrence Olivier, Joan Fontaine. Manga Films (Clásicos del Suspense).

[12] Existe un análisis emblemático sobre las alusiones a los elementos naturales en la novela y su interpretación metafórica en relación a los estados de ánimo, sentimientos y emociones de la protagonista o demás personajes, principalmente, aire, fuego, agua, hielo, lluvia etc., que nos ayudan a enfatizar la importancia que la naturaleza tiene como correlato de identificación del individuo (Lodge,1970).

[13] La cursiva es mía, con el fin de destacar las repeticiones del valor metafórico de la palabra "roble" a lo largo de la novela, como referente de Rochester. Otro ejemplo, lo encontramos en: "bajé por los peldaños resbaladizos de roble…" (Brontë, *Jane Eyre* 187), así como la imagen del roble arraigado a la tierra y partido en dos por un rayo, símbolo de la unión paradójica de una raíz fragmentada, representante de Jane y Rochester, que queda expresamente reproducido en la versión fílmica de *Alma Rebelde* (1944) y que no obstante, no se incluye en la de Zeffirelli .

[14] La alusión a las ventanas es relevante a lo largo de la novela, puesto que es el elemento que permite conectar a Jane no sólo con el exterior, el escape a la realidad, sino con su propio imaginario a través de la lectura, en el hueco de una ventana, en el caso de su estancia en Gateshead. Es además, el elemento arquitectónico que permite introducir el concepto de "espacio vacío" donde se vislumbra y refleja, a través por ejemplo, de una vela encendida, el misterio que envuelve a la mansión. De ahí la importancia de la aparición de siluetas enigmáticas tras los cristales, como es el caso en la película de *Jane Eyre*, de 1944, cuyos primeros planos de la ventana de la torre cobran protagonismo como referente de la primera esposa loca. Igualmente ocurre en *Rebecca*: el imponente ventanal abierto del cuarto de Rebecca, que da al mar, es una invitación por parte del ama de llaves (personaje femenino de claras connotaciones lésbicas, obsesionada por la figura

de su anterior dueña misteriosamente muerta, a la que se empeña en mantener viva y con la que atormenta a la nueva esposa) a la segunda señora de Winter, para que la traspase con el fin de que ésta se arroje al vacío, y se reúna con Rebecca. Esta escena es una réplica de aquélla, en la que la joven dama de compañía, junto a un acantilado de la Costa Azul, es invitada por parte de su pretendiente, el señor de Winter, a retirarse por el peligro que conlleva, ya que le recuerda al mismo tiempo a su propia esposa muerta en extrañas circunstancias en el mar.

[15] La presencia del perro tiene claros antecedentes en la literatura clásica y la mitología griega, como guardián de espacios relacionados con la muerte, aunque también augura cambios en el destino, tal y como le ocurrirá a los protagonistas.

LAS MUJERES EN LOS INICIOS DE LA CIUDAD LITERARIA HISPANOAMERICANA. REPRESENTACIONES FEMÍNEAS Y MISÓGINAS EN TEXTOS COLONIALES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII[1].

Catalina Quesada Gómez
Universidad de Sevilla

El término *misoginia* se emplea para consignar una actitud de aversión y odio hacia las mujeres y se ha manifestado, a lo largo de la historia, de muy diversos modos. En las últimas décadas han proliferado, en el marco general de las investigaciones sobre las mujeres, los estudios de carácter sociológico (Vigil 1986), psicológico (Bosch, Ferrer y Gili 1998), histórico (Power 1979; Labarge 1988; Morant 2005) o antropológico, surgidos con la pretensión de analizar el fenómeno, tan antiguo casi como la humanidad misma, en sus causas y desarrollo, no sólo para conocerlo y tratarlo, sino también para establecer, en la medida de lo posible, toda una relación de *imágenes dominantes*. En este trabajo pretendemos analizar algunas representaciones culturales (Chartier 1992) de dichas imágenes, en textos coloniales del siglo XVII, peculiares por su hibridismo entre lo histórico y lo literario, y cómo habrían podido contribuir en la creación de una identidad femenina impuesta que asegurara y perpetuara la dominación. Como bien ha vislumbrado Roger Chartier, "définir la domination imposée aux femmes comme une violence symbolique aide à comprendre comment le rapport de domination, qui est un rapport historiquement et culturellement construit, est affirmé comme une différence de nature, irréductible, universelle. […] Inscrite dans les practiques et dans les faits, organisant la réalité et le quotidien, la différence sexuelle est toujours construite par les discours qui la fondent et la legitimeent» (Chartier 1998: 101-102). En efecto, esa construcción cultural se muestra en los textos que estudiaremos como si fuera natural; tal falacia, como es lógico, está al servicio de la ideología dominante que pugna por imponerse y perdurar en activo.

La literatura de todos los tiempos ha dejado constancia del fenómeno misógino, a veces reflejando de forma más o menos mimética las circunstancias sociales en las que las mujeres se han tenido que desenvolver, a veces retomando tópicos, mitos y toda clase de ideas heredadas (prejuicios) con los que, más que hablar de la mujer de una época determinada, se instalaba, en la obra de turno, un discurso altamente codificado y literaturizado que, si bien no es del todo válido para un acercamiento histórico, sí resulta adecuado para la comprensión cabal del pensamiento y el sentir de la época. La tradición clásica, sobre todo mediante la sátira y el epigrama latinos –Marcial, Juvenal, Catulo–, convirtió las presuntas *faltas* y *carencias* femeniles en blanco recurrente para la crítica y/o mofa. La literatura española medieval, por su parte, constituye una auténtica almáciga para los estudiosos de la misoginia (Ornstein 1941; Sims 1973; Ferrante 1975; Gerli 1981; Lacarra 1986; Muriel Tapia 1991; Souviron López 2001; Archer y Ricquer 1998; Archer 2001, 2005), aunque también los textos posteriores

–renacentistas, barrocos, decimonónicos...– han continuado abasteciendo la pluma de los investigadores (Segura Graíño 2001). La iconografía y la literatura renacentistas consolidaron una visión dicotómica de la mujer, angelical-demoníaca, si bien cargando las tintas en la figura heredera de la *donna angelicatta* (Bomli 1950). Por el contrario, la sátira culta áurea elaboró todo un repertorio de imágenes degradadas de la mujer (Schwartz Lerner 1989, 1994) en autores tan dispares como Baltasar del Alcázar (Sáenz Herrero 2005), Quevedo (Mas 1957; Quérillac, 1987; Riandière la Roche 1994) o los hermanos Argensola. Hispanoamérica, en este sentido, no ha sido una excepción, por cuanto el análisis de los modelos de femineidad emitidos a través de su caudal literario ofrece la posibilidad de alcanzar sustanciosas conclusiones (Miller 1983, con algunos estudios dedicados a la literatura española; Paillier 1986; Moraña 1996; Caballero Wangüemert 1998).

En el caso de la literatura hispanoamericana colonial, es posible constatar que, del mismo modo que los conquistadores llevaron un modelo cultural que trasplantaron al continente según sus propias expectativas, propiciando lo que Edmundo O'Gorman denominó la *invención de América* (1958), el modelo femenino que trasmiten y pretenden instaurar responde también a esa tradición previa, a sus tópicos, y es, a todas luces, deudor de las representaciones anteriores, y, en ocasiones, de la retórica misógina bíblica, clásica, medieval, renacentista o barroca. La peculiar formación textual de los escritos prosísticos sobre el descubrimiento y posterior conquista –de carácter literario, pero rayanos, en tantas ocasiones, en lo no literario (Mignolo 1998)– no impide, sin embargo, la utilización de recursos y motivos pertenecientes a la tradición literaria europea, posiblemente sin que el autor tuviera clara conciencia de estar haciéndolo. Al igual que la retórica de ciertos textos coloniales está sujeta a la de la literatura de caballerías[2], es imposible negar el vínculo de otros muchos con el imaginario europeo en lo que a la condición femenina respecta. Ese modelo previo que se exporta a América actuará como correctivo sobre la experiencia real, modificando culturalmente lo percibido de manera directa, y terminará instaurándose en las nuevas tierras; tal circunstancia podría incluso ser vista como un indicador de la literariedad de los textos, deudores en mayor grado de la tradición textual que de la realidad que aspiran a describir. Su condición hipertextual se situaría, por lo tanto, por encima de la meramente cronística.

Consignaba Ángel Rama en *La ciudad letrada* que «a pesar del adjetivo con que acompañaron los viejos nombres originarios con que designaron las regiones dominadas (Nueva España, Nueva Galicia, Nueva Granada) los conquistadores no reprodujeron el modelo de las ciudades de la metrópoli de que habían partido, aunque inicialmente todavía vacilaron y parecieron demorarse en soluciones del pasado» (1984: 3). Pero si eso sucedía en lo concerniente a la administración, en el aspecto cultural habrán de pasar siglos para que Hispanoamérica alcance una relativa independencia y deje de reproducir esquemas previos. La exclusión de la mujer de las capas dirigentes americanas –su relegación, salvo honrosas excepciones, al ámbito de lo doméstico– es uno de esos aspectos subordinados al patrón por el que, desde tiempo atrás, se venía rigiendo la metrópoli. Y en el reducto extremadamente minoritario de la intelectualidad, en la ciudad letrada, tendrá menor cabida aún la mujer:

La ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras

> civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible y sensible, del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada [...] sino más agresiva y redentorista, que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias (Rama 1984: 24-25).

El caso sor Juana, que se infiltra por derecho en el fortín letrado, resulta tanto más llamativo por su singularidad. Pero existe además otra parcela, tan reducida como la de la ciudad letrada, que es la de la *ciudad literaria*, en la que las mujeres representadas, aun pudiendo tener un referente real, están constituidas por toda una red simbólica ajena, importada de Europa, que era la que había servido a los hombres para retratar o inventar a otras mujeres.

1. REPRESENTACIONES FEMÍNEAS Y MISÓGINAS EN TEXTOS COLONIALES HISPANOAMERICANOS

El epigrama latino, así como la posterior tradición vernácula, ejecutó la descalificación o difamación femenina desde diversos frentes. Un estudio somero de la poesía satírica áurea nos permite constatar que los motivos preferidos por los poetas hispánicos –pensemos en Baltasar del Alcázar o en Quevedo– no difieren en mucho de los elegidos por los clásicos: de la mujer se cantan tanto los *defectos* morales (su volubilidad, su lascivia, su falsedad...) como los físicos (fealdad, cojera, halitosis...). A pesar de que la poesía barroca se cebó en viejas que empleaban afeites, tuertas, mancas y demás *mujeres imperfectas*, quizá como reacción contra el modelo angelical y el canon de belleza impuesto por el petrarquismo, resulta mucho más perniciosa la sátira moral y de costumbres, que establece modelos generales de conducta para todo el género femíneo. La burla de las taras físicas, aun cuando suele ser incisiva y cruel en grado sumo –máxime contemplándola retrospectivamente, desde esta época de lo *políticamente correcto*–, no alcanza, sin embargo, las dimensiones de la otra, al ser, con frecuencia, un ataque individual, bien contra alguien en concreto, bien contra un arquetipo (la tuerta, la coja, aunque también en su versión masculina), sin que la chanza trascienda el caso particular[3]. Prueba de ello es la adaptación que Baltasar del Alcázar realiza de algunos epigramas de Marcial, en los que el modelo masculino utilizado por éste deviene mujer en la versión del poeta sevillano (Sáenz Herrero 2005). Es más, el concepto mismo de misoginia debe ser cuestionado en muchos de los poetas barrocos hispánicos, por cuanto lo perseguido no es tanto el ataque en sí a las mujeres como el alarde verbal, la construcción ingeniosa del concepto y la agudeza. La *vituperatio* será la figura retórica a la que más recurran en sus sátiras los poetas clásicos y los auriseculares:

La sátira culta, especializada en ridiculizar la necedad o reprender los vicios, desarrolló así imágenes negativas de la mujer que confirmaban la dicotomía reduccionista –*ange ou diablesse*– a la que había sido sometida, simbólicamente, en la literatura y en la iconografía renacentistas. Los autores de sátiras del XVII –Quevedo, los Argensola o sus epígonos– manipularon la categoría *diabólico* para representar tipos femeninos de

escarnio o figuras que simbolizaban conductas transgresoras de los valores de la cultura oficial. La pícara, la prostituta, la pedigüeña, la alcahueta, la dueña, la hechicera o la *culta*, constituían, de este modo, variantes históricas del modelo de la *mala mujer* en la cultura áurea, en las que se actualizaban los *rasgos distintivos* de la categoría *femenino*, según habían sido definidos en los contextos, de larga duración, de las ideologías patriarcales de filiación clásica y bíblica (Schwartz Lerner 1994: 381-382).

En la tradición misógina bíblica[4], así como en parte de la medieval –deudora de aquélla, pero también de la oriental–, dado el afán moralizante, no resulta de tanta relevancia la *vituperatio* como la *reprobatio* o la *retractio*. Si la primera carga las tintas en poner *ad oculos* la fealdad física y moral (inconstancia, vehemencia de los afectos y emociones, carácter irracional), la *reprobatio amoris*, en la más pura estela ovidiana, supone una reprensión y advertencia para no ser arrastrado por la belleza femenina, que es, a la par, indefectiblemente malévola. El tipo de la esposa infiel, recreado por Rodríguez Freyle en *El carnero*, fue ampliamente tratado en las colecciones de cuentos medievales divulgados en el mundo hispánico; la difusión del *Calila e Dimna* (1251) y de la versión castellana del *Sendebar*, el *Libro de los engaños* (1253), dio a conocer una tradición narrativa oriental en la que la mujer no quedaba demasiado bien parada y que no desentonaba en absoluto con el sentir de la época (Ferrante 1975; Lacarra 1986). Ya en el XI, el texto latino de Pedro Alfonso, el *Disciplina Clericalis*, había constituido un punto de partida para la penetración de ideas semejantes. La traducción en los talleres alfonsíes del *Bonium o bocados de oro*, del *Libro de los buenos proverbios* o del *Poridat de las poridades*; la posterior impresión, en el XV, de los ejemplarios en lengua castellana (el *Espéculo de los legos* o el *Libro de los exemplos por a.b.c.*, de Clemente Sánchez de Vercial); la publicación de obras como el *Corbacho*, del Arcipreste de Talavera, el *Maldezir de mujeres*, de Pere Torrellas, o la *Repetición de amores*, de Luis de Lucena, contribuyeron igualmente a la propagación e instauración del ideario misógino. El siglo XV se mostrará especialmente radical en su postura antifeminista, después de la exaltación sacro-profana de la mujer llevada a cabo por los poetas del amor cortés y de la incipiente rebelión de lo que se denominó la *querelle des femmes* (Gerli 1981)[5].

Será factible rastrear toda esta retórica en textos de variada índole durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, al margen de que sus autores conocieran los textos cultos, pues también la cultura tradicional y popular –mediante el romancero y el refranero (Combet 1971), e incluso mediante los cuadernos escolares que reproducían frases de autoridades– se había apropiado de tales imágenes, que cristalizan y pasan a formar parte del acervo común, tanto culto como popular:

> Muchas de estas ideas, procedentes del pensamiento grecolatino y especialmente aristotélico, pasarán a través de Boecio, Santo Tomás, Vicente de Beauvais..., a ser asumidas por la tradición y formar parte de la «imagen del mundo» del hombre medieval. Un factor decisivo para su amplia difusión serán las compilaciones de sentencias de uso escolar donde se recogían, en una amalgama de dudosa fidelidad, aunque de gran éxito, dichos atribuidos a Cicerón («Femina nulla bonna est, vel si contigit ulla, nesquio quo fato res mala facta bona»), Virgilio («Varium et mutabile semper femina», *Eneida*, IV, 569), Salomón, Catón o el filósofo Segundo (Lacarra 1986: 348-349).
>
> Analizaremos algunas de estas representaciones en dos crónicas de Indias: la

Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo, y la *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*, de Juan Rodríguez Freyle, de los siglos XVI y XVII, respectivamente.

1.1. Bernal Díaz del Castillo y la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España

La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* –seguramente escrita antes de 1576 y centrada en el período comprendido entre 1517 y 1530–, de Bernal Díaz del Castillo (1492?-1584), surge en parte como respuesta a la obra de López de Gómara, que escribió su *Historia general de las Indias y de la conquista de México* (1552) *de oídas*, sin haber pisado nunca suelo americano, a través de lo que Hernán Cortés, de quien era confesor, le había contado; también, aunque en menor medida, para contradecir a otros cronistas como el doctor Illescas o Paulo Jovio. Siendo Díaz del Castillo un soldado raso de Cortés, en absoluto erudito, podríamos cuestionar, a priori, la influencia de modelos literarios anteriores en su obra; pero esa inicial sospecha se disipa cuando nos adentramos en esta peculiar crónica y constatamos que, entre la mirada de quien fuera oriundo de Medina del Campo y la realidad, se interpone un velo de literatura que distorsiona lo percibido: lo literario, no se olvide, máxime en esta época, poseía otros cauces de transmisión alternativos al libro. Sin ir más lejos, resulta determinante la presencia de la novela de caballerías en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, así como la del romancero o el cancionero tradicional (Alvar 1998: 133), filtros éstos a través de los cuales son también percibidas las mujeres, entre las que destaca el personaje de doña Marina, Malintzin o Malinche, traductora y amante de Hernán Cortés.

Doña Marina, que es el nombre que Cortés le impone en el bautismo, descuella sobre el resto de mujeres por su presencia y relevancia en la vida pública. Frente al resto de indias, tan sólo mencionadas por Bernal Díaz, sometidas a una constante reificación (*para ser indias eran de buen parescer*), o incluso ante las españolas Catalina Suárez, la Marcaida, o Juana de Zúñiga, esposas ambas de Cortés, que no ostentan mayor protagonismo, Marina se hace con un espacio más allá de lo doméstico, como si se tratase de un hombre, en esa comunidad en que se inserta. La fascinación que Bernal Díaz experimenta ante ella tiene su correlato en el modo en que construye al personaje, según parámetros que resultarán familiares al lector, y en el espacio narrativo que le concede, pues él habla de Marina donde Cortés o Gómara callan.

La consideración exaltada de Marina, situada casi siempre en un segundo plano, está marcada por la representación que de las damas se hizo en las novelas de caballerías; late, en última instancia el sistema simbólico del amor cortés, asumido y adaptado, con grandes dosis de idealización, en el género caballeresco. Su papel, sin embargo, no resulta del todo pasivo, por la asunción de roles tradicionalmente masculinos: es aguerrida y astuta y colabora decisivamente en el apresamiento de Moctezuma. El narrador no deja de mostrar admiración ante la entereza de Marina y su capacidad para alentar a los soldados: «digamos cómo doña Marina, con ser mujer de la tierra, qué esfuerzo tan varonil tenía, que con oír cada día que nos habían de matar y comer nuestras carnes con aji, y habernos visto cercados en las batallas pasadas, y que agora todos estábamos heridos y dolientes, jamás vimos flaqueza en ella, sino muy mayor esfuerzo que de mujer» (Díaz del Castillo 1968: 135-136). Sus orígenes nobles, así como la fortuna

adversa –abandonada de pequeña por sus padres– la aproximan al modelo de heroína de la novela bizantina, tan en boga en el siglo XVI gracias a las traducciones de los textos de Heliodoro y Aquiles Tacio[6]. Vemos, así, que el trato que Díaz del Castillo da a la Malinche no es en modo alguno retratístico:

> La imagen que él acuña de Marina, garantizada por la calidad de testigo y participante de los hechos de su autor, tendrá inmensa fortuna y será la base de una serie de Marinas futuras. Se trata empero, y según sostendremos, de una construcción narrativa [...]. Consideramos que, si ésta es una de las imágenes que se han impuesto, es por la autoridad que posee la voz de Bernal Díaz, pero sobre todo porque es él quien ofrece la imagen de Marina más reconocible para el lector, al moldearla sobre un patrón existente en la tradición cristiano-occidental y con prestigio propio. [...]
>
> Doña Marina tampoco posee un pasado tangible. El relato de su venta como esclava ha sido compuesto, tanto estilística como temáticamente, sobre modelos narrativos tradicionales en los cuales se diluye la base real de la historia. El que la versión que Bernal Díaz da de los hechos haya sido aceptada sin mayores reservas por la mayoría de los historiadores, más que una prueba de su veracidad histórica pone en evidencia las dotes de narrador del autor y la fuerza de un relato que reconocemos (Rose- Fuggle 1991: 78 y 80).

La sublimación de Marina es patente, como acontece con los héroes del *romance* medieval y renacentista, provistos siempre de belleza, juventud, posición, riqueza y virtud, a la par que inteligencia. Socialmente, pertenecen a lo más granado de su sociedad, si bien suelen encontrar trabas para desempeñar el papel que les corresponde en función de su origen noble; el destino les suele tener reservadas peripecias diversas y cambios de fortuna que pongan a prueba su calidad y entereza:

> Antes que más meta la mano en lo del gran Montezuma y su gran Méjico y mejicanos, quiero decir lo de doña Marina: como desde su niñez fue gran señora y cacica de pueblos y vasallos; y es desta manera: Que su padre y madre eran señores y caciques de un pueblo que se dice Paynala, y tenía otros pueblos sujetos a él obra de ocho leguas de la villa de Guazacualco; y murió el padre, quedando muy niña, y la madre se casó con otro cacique mancebo, y hobieron un hijo, y, según paresció, queríanlo bien al hijo que habían habido; acordaron entre el padre y la madre de dalle el cacicazgo después de sus días, y por que en ello no hobiese estorbo, dieron de noche a la niña doña Marina a unos indios de Xicalango, porque no fuese vista, y echaron fama que se había muerto. Y en aquella sazón murió una hija de una india esclava suya, y publicaron que era la heredera; por manera que los de Xicalango la dieron a los de Tabasco, y los de Tabasco a Cortés (Díaz del Castillo 1968: 83-84).

El cronista no se detiene apenas en la descripción física del personaje, interesado como está en reseñar las virtudes concernientes a su personalidad y al modo de relacionarse con cuantos la rodean: «Y la doña Marina tenía mucho ser y mandaba absolutamente entre los indios en toda la Nueva España» (Díaz del Castillo 1968: 84); «doña Marina sabía la lengua de Guazacualco, que es la propia de México, y sabía la de Tabasco [...]; fue gran principio para nuestra conquista, y ansí se nos hacían todas las cosas, loado sea Dios, prósperamente. He querido declarar esto porque sin ir doña

Marina no podíamos entender la lengua de la Nueva España y Méjico» (Díaz del Castillo 1968: 85). El buen conocimiento de las lenguas de la región –el náhualt y el maya– y su capacidad para tomar decisiones por sí misma la convierte en personaje imprescindible en la conquista del territorio, como lo revela el papel en la captura de Moctezuma, cuando, abandonando el rol de intérprete, se aventura a aconsejarle, *motu propio*, que acompañe a los hombres de Cortés[7]: «Señor Montezuma: lo que yo os aconsejo es que vais luego con ellos a su aposento, sin ruido ninguno, que yo sé que os harán mucha honra, como gran señor que sois, y de otra manera aquí quedaréis muerto, y en su aposento se sabrá la verdad» (Díaz del Castillo 1968: 202). Mas junto a esas facultades varoniles, contrastan sus valores cristianos (la capacidad para el perdón y la misericordia), su falta de codicia y la sumisión al hombre, lo que, a ojos del cronista, la convierte en un dechado de virtud:

> Y como ansí los vio llorar la doña Marina, les consoló y dijo que no hobiesen miedo, que cuando la traspusieron con los de Xicalango que no supieron lo que hacían, y se lo perdonaba, y les dio muchas joyas de oro y ropa, y que se volviesen a su pueblo; y que Dios la había hecho mucha merced en quitarla de adorar ídolos agora y ser cristiana, y tener un hijo de su amo y señor Cortés, y ser casada con un caballero como era su marido Joan Jaramillo; que aunque la hicieran cacica de todas cuantas provincias había en la Nueva España, no lo sería, que en más tenía servir a su marido e a Cortés que cuanto en el mundo hay (Díaz del Castillo 1968: 84).

Esa docilidad y humildad en el proceder, así como el silencio a que se ve relegada, pese a ser ella misma la poseedora de la *lengua* que posibilita la comunicación, responden a ciertos requisitos exigidos por los códigos de conducta medievales para procurar la armonía social (Chinchilla 1996), códigos éstos que Díaz del Castillo reproduce y proyecta sobre Malintzin. Paradójicamente, aun sin llegar a tomar efectivamente la palabra –en parte por la estructura de la obra misma, con un narrador testigo que, en primera persona, concede a sus personajes, como mucho, hacerse presentes mediante el estilo indirecto–, su figura eclipsa por momentos a Cortés, que será metonímicamente denominado *Malinche*: «Y la causa de haberle puesto aqueste nombre es como doña Marina, nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, especial cuando venían embajadores o pláticas de caciques, y ella lo declaraba en la lengua mejicana, por esta causa llamaban a Cortés el capitán de Marina, y para más breve le ll[a]maron Malinche» (Díaz del Castillo 1968: 149). Pero oímos la voz de Marina –entiéndase, la reconstrucción del diálogo, ahora en estilo directo, entre Marina y la vieja de Cholula– en el capítulo LXXXIII, en el que la *lengua* desempeña un papel crucial, pues salva la vida a Cortés y sus hombres, al avisarlos del ataque que se les avecina. El modelo narrativo que subyace en dicha escena es el de la alcahueta que, arteramente, aspira a convencer a la joven doncella, aunque el contexto le confiera un valor diverso; ya Stephen Gilman (1961) subrayó la posible filiación celestinesca del episodio. Marina, que *en todo era muy avisada*, se finge inocente y agradecida por el ofrecimiento de la vieja, que aspira a convertirse en su suegra; pero a pesar de recurrir a ese molde narrativo, Díaz del Castillo invierte el desenlace, pues no es la joven la que resulta engañada, sino la vieja en el papel de alcahueta, que cree en la bondad de la muchacha. Intuimos que, fiel al tipo de la alcahueta, la vieja es codiciosa, dado que

Marina recurre a la excusa del ajuar para retrasar su partida, ganar tiempo y poder así avisar a Cortés: «¡Oh, madre, qué mucho tengo que agradeceros! Eso que me decís, yo me fuera agora con vos, pero no tengo aquí de quién me fiar para llevar mis mantas y joyas de oro, ques mucho; por nuestra vida, madre, que aguardéis un poco vos y vuestro hijo, y esta noche nos iremos, que agora ya veis questos teules están velando, y sentirnos han» (Díaz del Castillo 1968: 166). La vieja india proyecta sobre Marina sus propios intereses, de ahí que haga alarde de riqueza y Marina, experta en disimulo, según la pinta el cronista, se finge captada por los oropeles: «¡Oh cuánto me huelgo en saber que vuestro hijo, con quien me queréis casar, es persona principal; mucho hemos estado hablando; no querría que nos sintiesen; por eso, madre, aguardad aquí; comenzaré a traer mi hacienda, porque no la podré sacar todo junto, e vos e vuestro hijo, mi hermano, lo guardaréis, y luego nos podremos ir!» (Díaz del Castillo 1968: 166-167). La elaboración del cuadro a manos de Bernal Díaz posee una finalidad clara: se trata de dejar al descubierto la sutileza y discreción de Marina, a la vez que destacar su falta de codicia; no es la riqueza o la posibilidad de medrar lo que la mueve, sino la lealtad a su señor, pues es de noble cuna. Con eso, indirectamente, les enmienda la plana a Cortés y a Gómara que, en sus respectivos textos, poco o nada la mencionan, dejando constancia de la relevancia de un personaje secundario, como él mismo, pero crucial en la conquista y ninguneado por los que lo precedieron en la escritura.

Todos los rasgos presuntamente positivos con que se la pueda caracterizar no la exonerarán, sin embargo, ante la historia, de su condición de traidora. Destaca Rose-Fuggle que «Marina no es el tipo de heroína por la que se pierde un reino, sino por el contrario, vehículo de que se gane un imperio» (1991: 80); pero, a pesar del punto de vista de Bernal Díaz, el reverso de su narración deja, nuevamente, en mal lugar a esta mujer, «la femme la plus détestée des Amériques» (Baudot 1986: 19), pues para que se gane un imperio otro se ha de perder[8]. La utilización interesada que con posterioridad se ha hecho del personaje, al que en pocas ocasiones se le concede la palabra, queda fuera de nuestro ámbito, si bien tal apropiación merecería un análisis detallado, en la línea apuntada por Rachel Phillips:

> Marina escapes description and categorization because of the centuries which separate us from her and the paucity of evidence about her which has survived. She also escapes us perhaps, because, though she lived by language, for us she has no language and no words. Or it may be because she is a woman, and therefore she is Other to the men who, by trying to capture her essence, have succeeded only in defining themselves. She has been exploited without apology by writers of all disciplines and ideologies […], all of whom have thought of her as an empty vessel ready to be filled by their formulations (Phillips 1983: 98-99).

Lo que revela la Marina recreada por Bernal Díaz del Castillo, con su «pasado occidental, de porte bíblico, de voz evangélica y acciones de heroína literaria» (Rose-Fuggle 1991: 87), con el lastre medieval en lo que a códigos de conducta respecta, es que, en la construcción de la identidad femenina literaria en Hispanoamérica, median, desde el principio, unas normas que resultan doblemente ajenas; en primer lugar, por provenir de un discurso masculino, y, en segundo, porque se les aplica, sin reparar en la posible inadecuación del traslado, los parámetros que se habían empleado con

anterioridad en Europa, sin cuestionar en ningún momento su validez.

1.2. Juan Rodríguez Freyle y El carnero

La *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*, también denominada *El carnero*, es una peculiar crónica del siglo XVII (compuesta entre 1636 y 1638, aunque inédita hasta 1859) en la que su autor, Juan Rodríguez Freyle, pretende *dar noticia* de la conquista del Reino Nuevo de Granada. Tal y como sucede en las crónicas de Indias, el discurso histórico se solapa con otro de cuño literario (Mignolo 1998), con la peculiaridad de que en ésta la parte literaturizante se incrementa, al estar la historia entreverada de *excursus* moralizantes[9], a la vez que de *historielas*, auténticos relatos de ficción de los que es posible obtener una moraleja. Por tratarse de una crónica tardía, el tono épico propio de las del quinientos ha desparecido por completo y, en cambio, el autor se recrea con la relación de la vida cotidiana en una ciudad colonial como Santafé de Bogotá. A diferencia también de crónicas anteriores, en el texto la mujer tiene una amplia presencia, precisamente por esa vocación intrahistórica; pero su papel queda relegado al ámbito afectivo, al ser protagonista, en exclusiva, de escándalos amatorios, historias de adulterios, traiciones y demás asuntos más bien cercanos a una crónica de sociedad. Como señala Camacho Guizado, «a Rodríguez Freile interesaba, más que la hazaña heroica del bravo capitán, la conducta escandalosa de su mujer» (1998: 145).

A pesar de la insistencia del autor en *decir verdad*, dada su condición de cronista, la obra posee altas dosis de ficcionalización[10]. En la esfera que aquí nos interesa, constatamos que su mirada sobre el segmento femenino está mediada por toda una tradición textual y una ideología precisa. Parecieran muchas de estas mujeres bogotanas extraídas del *Sendebar*, del *Decamerón* o de cualquiera de las *novellas* italianizantes que, en el XVII, se elaboraban en España; sin ir más lejos, algunas de las cervantinas, como «El curioso impertinente» o *Novelas ejemplares* tal que «El celoso extremeño». Así, *El carnero* se convierte en un gran hipertexto en el que tienen antes cabida ciertos textos previos (hipotextos) que la cotidianeidad santafereña[11]. A eso, el autor añade la moralina propia de la literatura medieval, en especial en su vertiente misógina; la utilización, además, de historias bíblicas, casi siempre con intención ejemplarizante, al igual que otras muchas fuentes citadas en el texto, nos podría hacer pensar en un autor cultivado[12]. No conviene, sin embargo, deslumbrarse con el barniz erudito con que Rodríguez Freyle recubre su obra; la mayoría de los motivos empleados, sobre todo los bíblicos, pertenecía a ese acervo común que mencionábamos y una formación mediana –el autor fue estudiante de gramática– permitiría su conocimiento superficial: «no hay nada en esas citas que demuestre especial erudición ni conocimientos de especialista en ninguna de aquellas materias» (Delgado 1986: 28). En cualquier caso, lo cierto es que Rodríguez Freyle poseía una cultura libresca que, de modo más o menos involuntario, proyecta sobre su realidad inmediata; esta circunstancia, sin embargo, resulta llamativa por cuanto ya no nos encontramos ante el cronista español que, para hablar de cosas nunca vistas, ha de recurrir a un imaginario comprensible para sus coetáneos, un fondo cultural común básicamente eurocéntrico, sino que reinventa, según los parámetros del viejo continente, aquel mundo ya *inventado* por los primeros cronistas (O'Gorman 1977).

Se ha discutido bastante acerca de la presunta misoginia de *El carnero* (Ortiz 1978). No está entre nuestras pretensiones dilucidar si la visión degradada de la mujer

radica en el propio autor o forma parte de una ideología de época; lo que nos incumbe es ver la utilización de ese amplio *hipotexto* misógino que subyace en la obra. Carece, igualmente, de sentido entrar en juicios de valor, proyectando sobre el pasado los valores presentes, sobre todo porque se corre el riesgo de caer en lo anacrónico. No nos concierne tampoco indagar en hipotéticos *complejos* del autor, ni defenderlo ante posibles acusaciones de misoginia, labor ésta que ya ha sido acometida por algún crítico benévolo que, aplicando parámetros morales, termina diciendo más de sí mismo que de la obra en cuestión: «Y no es un misógino. Sus retahílas no van contra toda mujer, sino contra esa mujer que usufructúa la belleza para el devaneo, la lujuria y aun el adulterio. Por tanto, se le irroga injusticia al endilgarle misoginia. El conjunto de citaciones indica que, por igual, a varón y fémina zahiere, si se desempeñan hasta el desenfreno» (Ramos 1966: 13). En este sentido, nos parece muy acertada la posición de Jaime Delgado, que postula la conveniencia de considerar el contexto histórico y abandonar los juicios de valor: «Se trata, en síntesis, de un tipo de reflexión moral sobre la mujer y su hermosura, propio de la época y que pretende contrarrestar el "daño" que en los lectores pudiera causar la lección de los hechos reales que el autor relata. Así lo demuestran, según leo, las abundantes citas de Rodríguez Freyle sobre la materia, ya que todas, o casi todas, constituyen comentarios o apostillas a los hechos punibles que relata» (Delgado 1986: 17). Junto a la obligación cronística, Rodríguez Freyle elabora su propio repertorio *de los engaños e los asayamientos de las mugeres*, una versión criolla, pero terriblemente vinculada a Europa y a la lectura que aquí se hizo de los textos misóginos orientales.

1.2.1. Peligrosa cosa es tener la mujer hermosa

La hermosura femenina como causa de la perdición de hombres y ciudades ha sido un ideologema presente desde antiguo en la tradición occidental: la bella Helena, motivadora de la caída de Troya, se sitúa en el mundo clásico entre las primeras de esta condición. De la misma forma, el Antiguo Testamento recoge algunos casos de bellas mujeres cuya existencia terminó resultando fatídica para algún incauto desafortunado. En un alarde de capacidad por aunar lo dispar, Rodríguez Freyle incorpora algunos de esos ejemplos a su crónica –lo cual no deja de resultar chocante en un texto de este tipo[13]– y ofrece su propia versión de la pérdida del paraíso, tergiversando la narración bíblica, en la que nunca se menciona que Eva fuera hermosa, para modelar la historia en función de su propio interés. En su relato es la curiosidad la que conduce a Eva hacia el pecado; después, su debilidad la convertirá en blanco fácil de Lucifer; y por último, mediante la mentira, arrastra a Adán hacia el pecado:

> Qué caro le costó a Adán la mujer, por haberle concedido que se fuese a pasear; y qué caro le costó a David el salirse a bañar Betsabé, pues le apartó de la amistad de Dios; y qué caro le costó a Salomón, su hijo, la hija del rey Faraón de Egipto, pues su hermosura le hizo idolatrar; y a Sansón la de Dalila, pues le costó la libertad, la vista y la vida; y a Troya le costó bien caro la de Helena, pues se abrasó en fuego por ella, y por Florinda perdió Rodrigo a España y la vida. [...] Acometido Adán por la parte más flaca, quiero decir, rogado e importunado de una mujer hermosa, y si acaso añadió algunas lágrimas a la hermosura, ¿qué tal lo pondría? Al fin, él quedó vencido y fuera de la amistad de Dios (Rodríguez Freyle 1986: 80).

De este modo, el autor sienta las bases de desarrollos futuros, trazando conexiones

entre las distintas partes de la obra y elaborando así un ensamblaje que le confiera consistencia a una obra que podría correr el riesgo de quedar un tanto invertebrada. El procedimiento de la analogía operará en la obra y el lector percibirá que, al igual que el primer hombre se perdió por la hermosura y la perfidia femenina, no resulta extraño que otros mucho caballeros del Nuevo Reino de Granada hicieran lo propio. Afirmaciones futuras, hechas a propósito del relato de turno, serán decodificadas a la luz de esta primera historia: «Peligrosa cosa es tener la mujer hermosa, y muy enfadosa tenella fea; pero bienaventuradas las feas, que no he leído que por ellas se hayan perdido reinos ni ciudades, ni sucedido desgracias, ni a mí en ningún tiempo me quitaron el sueño, ni agora me cansan en escribir sus cosas» (Rodríguez Freyle 1986: 207).

Tal y como acontece en una ingente cantidad de cuentos orientales de tendencia misógina, que alcanzaron gran difusión en la Península durante la Edad Media gracias al *Disciplina Clericalis*, en la presentación de los personajes no existe descripción física o caracterización psicológica; de las mujeres sabemos poco más que son bellas, porque se presentan bastante desdibujadas. Lo importante es la peripecia, el modo en que se desarrolla la acción –cómo se ejecuta el adulterio, en la mayoría de los casos– y la *execratio* del autor contra el género femenino y la hermosura. El hecho de que posean un nombre propio poco aporta, pues podría ser fácilmente sustituido por el genérico *una mujer*, como a veces sucede:

> Seguía el fiscal los amores de una dama hermosa que había en esta ciudad, mujer de prendas, casada y rica. Siempre me topo con una mujer hermosa que me dé en que entender. Grandes males han causado en el mundo mujeres hermosas. Y sin ir más lejos, mirando la primera, que sin duda fue la más linda, como amasada de la mano de Dios, ¿qué tal quedó el mundo por ella? De la confesión de Adán, su marido, se puede tomar, respondiendo a Dios: «Señor, la mujer que me disteis, ésa me despeñó». ¡Qué de ellas podía yo agora ensartar tras Eva! Pero quédense. Dice fray Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, que la hermosura y la locura andan siempre juntas; y yo digo que Dios me libre de las mujeres que se olvidan de la honra y no miran al «¡qué dirán!», porque perdida la vergüenza se perdió todo (Rodríguez Freyle 1986: 177-178).

Carecen también de nombre propio la *mujer moza y hermosa* que negocia con Juana García (cap. IX), así como la esposa de Gaspar Peralta, aficionada a Francisco de Ontanera (cap. XV). Es perceptible una distancia considerable en el tratamiento de los casos de damas con nombre y apellidos, individualizadas por esta circunstancia, cuyas historias no suelen dar en adulterio –doña Inés de Hinojosa constituye una excepción–, y aquellas otras en las que se mantiene la anonimia de la mujer. Suelen las historias protagonizadas por las primeras estar más cercanas al género de la *novella* en su versión hispánica, sin las truculencias de las italianas (la de doña Ana de Heredia, *doncella hermosa, honrada y principal*, es paradigmática), o bien no tener una peripecia importante, más allá de la simple mención (doña María Dondegardo, doña Jerónima de Urrego, doña Juana de Saavedra, doña Inés de Castrejón, etc.), sin que nada *deshonroso* acontezca en ellas[14]. Las otras, en cambio, incorporan peripecias semejantes a las de la literatura oriental –e, incluso, motivos propios del romancero, donde la mujer suele tener nombre, pero no apellidos, con lo que no se la identifica realmente–; es precisamente ahora, al hilo de estas historias, cuando el narrador inserta las execraciones

más acerbas y las advertencias contra el género femenino, coincidiendo en esto con los relatos misóginos de origen oriental. Ante la dama hermosa del ejemplo precedente el narrador trae a colación otras de crueldad paradigmática: «Buen ejemplo tenemos en Thamar, hermana de Absalón, y en Florinda, hija de don Julián, la Cava por otro nombre, pues la una fue causa de la muerte de Amón, primogénito de David, y la otra fue causa de la muerte de Rodrigo, último rey de los godos, y de la pérdida de España, donde tantas muertes hubo. ¡Oh mujeres, malas sabandijas, de casta de víboras!» (Rodríguez Freyle 1986: 179). Sigue el autor el modelo de los relatos orientales, que llevan como colofón a la historia una frase preventiva, una vez relatado el adulterio: «e yo, señor, non te di este enxenplo sino por que sepas el engaño de las mugeres, que son muy fuertes sus artes e son muchos, que non an cabo nin fin» (*Sendebar*: 85); «e, señor, non te di este exenplo sinon que non creas a las mugeres que son malas, que dize el sabio que "aunque se tornase la tierra papel, e la mar tinta e los peçes d'ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres"» (*Sendebar*: 154-155).

Las *barajas* o contiendas con la hermosura se diseminan a lo largo de la obra, de forma que llegan a constituir un auténtico leit-motiv. Y aunque en algún momento el autor parece exonerar a las mujeres de las consecuencias perniciosas que ésta puede acarrear, las culpas recaen una y otra vez sobre los mismos brazos:

> Siempre la hermosura fue causa de muchas desgracias, pero no tiene ella la culpa, que es don dado de Dios. Los culpados son aquellos que usan mal de ella. Poca culpa tuviera la hermosura de Dina, hi[j]a de Jacob, si el príncipe de Siquen no hubiera usado mal de ella. Poca culpa tuviera la hermosura de Elena, la greciana, si Paris, el troyano, no la robara. *Todo esto nació de irse estas hermosas a pasear*[15] (Rodríguez Freyle 1986: 250).

1.2.2. Arma del diablo, cabeza de pecado y destrucción del paraíso[16]

No falta en *El carnero* un amplio repertorio de *asayamientos* y artimañas urdidos por las féminas para ocultar sus infidelidades. Las descritas en la segunda de las flores son, acaso, las más peculiares del libro. Juana García, la negra horra a la que recurre la mujer preñada, remite a toda una tradición literaria de alcahuetería, cuyos ejemplos más visibles, en la tradición hispánica, son los del *Libro de buen amor* y *La Celestina*. La recurrencia a la magia y la estructura de la narración convierten esta historiela en un caso único en el libro, muy distinto de todas las demás historias de adulterios. Por lo general, la astucia de la mujer es suficiente para hacer viable la infidelidad y, en ocasiones, su falsedad aun le permite ocultar el engaño al marido; así sucede con la oidora, que a fuerza de dar voces «como mujer con cólera y agraviada» (Rodríguez Freyle 1986: 200) consigue ahuyentar a su amante. De todos modos, no proliferan en la obra los ardides elaborados, a la manera del *Libro de los engaños*, estando entre las preocupaciones del autor la hermosura de la mujer como causa de todo mal del hombre, la incitación a lujuria o la pérdida de la vergüenza antes que la hipocresía y disimulos femeninos.

Con respecto a la condición sicalíptica de las mujeres el autor no deja lugar a dudas: «el hombre es fuego y la mujer estopa, y llega el diablo y sopla. Pues a donde se entremeten el fuego, el diablo y la mujer, ¿qué puede haber bueno?» (Rodríguez Freyle 1986: 245)[17]. La tradición medieval, gracias a la mediación e interpretación de Averroes, asumió algunas de las ideas de Aristóteles en torno a la naturaleza humana; las ideas del *De anima* llegaron, por lo tanto, a la cultura occidental gracias al denominado

averroísmo o *aristotelismo heterodoxo*:

> Como dize Aristótiles, cosa es verdadera,
> el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
> por aver mantenençia; la otra cosa era
> por aver juntamiento con fenbra plazentera. [...]
>
> Que diz verdat el sabio clarame[n]te se prueva:
> omnes, aves, animalias, toda bestia de cueva
> quieren segund natura conpaña sienpre nueva,
> e quanto más el omne que toda cosa que·s mueva.
> (Ruiz 1995: cc. 71 y 73)

El asunto de la imposibilidad de contener la lujuria, ampliamente tratado por teólogos y juristas durante la Edad Media, se une ahora al de los peligros de la hermosura femenina, derivando en auténtica diatriba contra toda mujer: «Son muy lindas las sabandijas, y tienen otro privilegio, que son muy queridas, que de ahí nace el daño. Buen fuego abrase los malos pensamientos, porque no lleguen a ejecutarse» (Rodríguez Freyle 1986: 245). Y como es habitual en la obra, la culpabilidad por sucumbir ante el apetito libinidoso recae sobre el género femenino y sirve para subrayar su consabida volubilidad: "El día que la mujer olvida la vergüenza y se entrega al vicio lujurioso, en ese punto muda el ánimo y condición, de manera que a los muy amigos tenga por enemigos, y a los extraños y no conocidos los tiene por muy leales y confía más en ellos» (p. 210). Si a todo lo anterior se le añade su natural propensión para promover el instinto de venganza en el hombre, obtenemos la figura de la mujer instigadora, origen de todo mal, semilla de la destrucción de cualquier orden social, sea el núcleo conyugal, sea el reino.

En la estela de *La perfecta casada*, de fray Luis, pero también incorporando buena parte del acervo folklórico («que la mujer no es cabeza, / sino amable compañía»), Rodríguez Freyle reivindica la incapacidad manifiesta de la mujer para el gobierno -pesar de ostentarlo *de facto*, por pertenecerle según peregrina ley natural[18]–, de lo cual da prueba el hecho de haber conducido a la ruina a reinos y ciudades:

> Quien comúnmente manda en el mundo son mujeres, y así dijo Isaías de la hierosolimitana, que mujeres la mandaban, y fue porque en un tiempo estaba en mujeres constituido el gobierno de Jerusalén. Viendo el profeta Jeremías las mujeres hierosolimitanas mandar a sus maridos, y a sus maridos mandar a Jerusalén, dice que mujeres gobernaban la ciudad. ¿Cómo se le puede quitar a la mujer que no mande, siendo suya la jurisdicción, porque es primera en tiempo, por la cual razón es mejor en derecho? Demás que le viene por herencia; pruébolo: Mándale Dios a Adán: «No comas del árbol que está en medio del paraíso, porque en la hora que comieres de ése, morirás». Pues Eva, su mujer, va y tráele la fruta, y mándale que coma de ella, y obedece Adán a su mujer. Come la fruta vedada, pasa el mandato de Dios y sujétanos a todos de la muerte. Llama Dios a Adán a juicio, y dale por disculpa, diciendo: *Mulier quem dedisti mihi, ipsa me decepit*. Andad, señor, que no es ésa la disculpa de vuestra golosina; no la dejárades vos irse a pasear, que aquí estuvo todo el daño. La mujer y la hija, la pierna quebrada y en casa; y si le dieres licencia para que se vayan a pasear, o

> ellas se la tomaren y sucediere el mal recaudo, no le echéis a Dios la culpa, ni tampoco os abroqueléis con la disculpa de Adán: quejaos de vuestro descuido (Rodríguez Freyle 1986: 244).

En el fondo, la exclusión de las mujeres no se produce tan sólo del gobierno de ciudades y reinos, sino también de la república de las letras, de esa ciudad letrada que definíamos al principio, desde el momento en que el texto ni tan siquiera las contempla, es decir, no va dirigido a ellas. El lector implícito representado en la obra es un lector varón blanco –también el indio está excluido– con el que el autor se solidariza, y le ofrece estos ejemplos para que, con su conocimiento, se prevengan. Tan sólo las incluye cuando, en el capítulo XVIII, tras larga invectiva, procede a elaborar una suerte de palinodia con la intención de desagraviar, tan paternal como irónicamente, a cuantas hayan podido ofenderse sin causa («Yo no las he ofendido, antes bien las he dado la jurisdicción del mundo. Ellas lo mandan todo, no tienen de qué agraviarse», p. 245); para ello, enumera una breve lista de mujeres virtuosas –pías, castas, aunque también doctas, discretas y valerosas–, de las tradiciones clásica y bíblica, relación ésta que el narrador corta oportunamente al ser reclamado por los personajes para menesteres de mayor enjundia:

> Quiero volver a las mujeres y desenojarlas, por si lo están, y decir un poquito de su valor. Grandísima es la fama de las diez Sibilas, pues con palabras tan divinas trataron de los dichos y hechos, muerte, resurrección y ascensión de nuestro Redentor, y de todos los demás artículos de fe católica. La casta y famosa viuda Judith, con sabiduría y ánimo más que humano, guardó su decoro y limpieza, cortó la cabeza de Holofernes y libró a la ciudad de Betulia. María, hermana de Moisés, fue doctísima, y tomando su adufe guió la danza con otras mujeres, y cantó en alabanza de Dios un cántico de divinas sentencias, y en memoria de la victoria que el pueblo de Dios había tenido contra Faraón y un ejército. Abigail tuvo tantas letras y discreción, que supo aplacar la ira del rey David contra Nabal Carmelo, su marido, después de cuya muerte mereció ser mujer del mismo rey David. La reina Ester fue tan docta y valerosa, que supo aplacar al rey Asuero para que perdonase al pueblo hebreo y sentenciase a muerte al traidor Amán. Quíteseles el enojo, señoras mías, que como he dicho de éstas dijera de muchas más (Rodríguez Freyle 1986: 246).

La presunta intención didáctica que subyace a muchos de los sermones del autor se intensifica en ciertos pasajes elaborados como los *exempla* medievales. Con algunas historias, resulta harto dificultoso creer que el autor tenga la realidad como referente, por la utilización clara de motivos folclóricos. Sucede así con la historiela de don García de Vargas, que asesinó a su esposa y malhirió a su suegra por no saber decodificar e interpretar certeramente las señales de un mudo[19]. Tras el relato, apostilla el narrador: «He puesto esto para ejemplo y para que los hombres miren bien lo que hacen en semejantes casos» (Rodríguez Freyle 1986: 225); sin embargo, la labor pedagógica queda difuminada por la ambigüedad del mensaje, cuya orientación no resulta clara en absoluto. Entre las posibles moralejas –inconveniencia de la precipitación en el obrar, importancia del recto entendimiento de los mensajes, apología de la prudencia, rechazo del maltrato a la mujer–, la de la condena del uxoricidio se presenta como la más improbable. Lejos de imprecar en momento alguno al hombre, pareciera que

de lo que lo acusa es de no haber seguido el consejo de los amigos y haber huido en su momento, evitando así la cárcel y la pena de muerte. En este sentido, vemos que en la obra se miden con muy distinto rasero a hombres y mujeres (también al indio, con independencia del género); la facilidad para generalizar a propósito del género femenino se torna imposibilidad cuando se trata del opuesto, pues considera el autor que su carácter es demasiado complejo, siendo, como es, compendio de lo creado: «querer decir del hombre, en común o en particular, sería nunca acabar. El hombre se dice mucho menor, porque todo lo que se halla en el mundo mayor se halla en él, aunque con forma más breve, porque en él se halla ser, como en los elementos; vida, como en las plantas; sentido, como en los animales; entendimiento y libre albedrío, como en los ángeles» (Rodríguez Freyle 1986: 246).

Hay un adulterio en *El carnero* tratado con bastante indiferencia, por cuanto no existe enjuiciamiento moral por parte del autor. Se trata de la *mujer moza y hermosa* que negocia con Juana García para abortar, tras haberse quedado embarazada de otro hombre que su marido. La liberalidad del autor en este relato contrasta y discrepa con la estrechez de hace gala en el resto de la obra, mostrándose más interesado en la recreación del personaje de la alcahueta-hechicera y en la propia construcción narrativa que en censurar el engaño o en arremeter contra la falsedad de las mujeres. El motivo folclórico subyacente, el de la esposa infiel en ausencia de su marido[20], cuenta en el caso de la literatura tradicional con la benevolencia del público, que atribuye el mal a la indolencia del ausente; la imperfección de la esposa no radica, por lo tanto, en sí misma, sino en el abandono por parte del hombre del lecho conyugal. El romancero de los siglos XVI y XVII se muestra igualmente comprensivo con tales deslices, y las adúlteras en estas circunstancias no suelen recibir el mortífero castigo:

> la plupart des épouses adulteres, cela va sans dire, sont condamnées et le plus souvent durement châtiées. Cependant, il arrive que l'on voie poindre, ici et là, dans les textes, une attitude plus compréhensive, sinon plus indulgente envers les épouses délaisées, qui seraient amenées à rompre le pacte de la foi jurée à leur segneur et maître. Du moins certaines versions semblent-elles plutôt hostiles aux maris qui, volontairement ou non, soumettent leurs épouses aux rigeurs de l'absence ou aux tentations de la séduction afin de tester leur constance et leur fidélité (Moner 1994: 85).

Lo chocante en *El carnero* es el dispar tratamiento de unos casos y otros, pues el lector se queda con la sensación de que no existe un criterio unificado: Rodríguez Freyle, que arremete contra la hermosura femenina hasta cuando ésta no tiene papel alguno en la consumación de la tragedia, pasa por alto ahora, sin mayor reparo, tal circunstancia, y, sin llegar a mostrarse celebrativo con la *falta*, sin exaltar el goce sensual de la mujer, se diría que lo acepta con cierta naturalidad: «era hombre casado, tenía la mujer moza y hermosa; y con la ausencia del marido no quiso malograr su hermosura, sino gozar de ella. Descuidóse y hizo una barriga» (p. 124).

Esta historiela o *flor*, como la denomina Rodríguez Freyle, se ha convertido, no sin razón, en una de las más estudiadas por la crítica; su carácter literario, fuera de toda duda, y la incorporación de ciertos motivos folklóricos han provocado dicho interés. Desde nuestra perspectiva, cabe añadir un último factor que la convierte en objeto susceptible de análisis: el de la incorporación de la figura de la alcahueta, a mitad de

camino entre la hechicera o bruja y la tercera; un personaje, como se sabe, nada ajeno a nuestra tradición y que sigue distorsionando, pese a su interés, la imagen de la mujer, confinándola a la periferia de la sociedad en cuestión[21].

No hemos pretendido dilucidar aquí si existió una distancia notable entre la ciudad hispanoamericana colonial y la ciudad literaria, la que encontramos en los textos del período, erigida sobre los cimientos de la tradición literaria europea, con sus propias construcciones e invenciones; aunque, acaso, no resulte aventurado afirmar que la haya. Excluida como estaba la mujer hispanoamericana de la recepción de este tipo de textos –no estaban a ellas dirigidos, aunque presuntamente de ellas hablaran–, no hay que inquietarse, por tanto, por el posible perjuicio que podría conllevar su lectura en la formación de una identidad propia. Pero si a alguna de ellas, hipotéticamente, se le hubiera ocurrido hacerlo, pensando ser espejo lo que no pasaba de cristal traslúcido, habría sido la suya una identidad no sólo impuesta, sino también traspuesta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, M., «Bernal Díaz del Castillo», en Í. Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1998, pp. 127-134.

ANÓNIMO, *Sendebar*, ed. de M. J. Lacarra, Madrid, Cátedra, 1995.

ARCHER, R., Y RICQUER, I. de, *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

ARCHER, R., *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid, Ediciones Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, 2001.

ARCHER, R., *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature*, Tamesis Books, 2005.

BAUDOT, G., «Malintzin, l'Irrégulière», en C. Pailler (ed.), *Femmes des Amériques*, Touluse, Service des Publications, 1986, pp. 19-29.

BAUDOT, G., «Política y discurso en la conquista de México: Malintzin y el diálogo con Hernán Cortés», *Anuario de Estudios Americanos*, XLV (1988), pp. 67-82.

BOMLI, P. W., *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1950.

BOSCH, E., V. A. FERRER Y M. GILI, *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos, 1999.

CABALLERO WANGÜEMERT, M., *Femenino plural. La mujer en la literatura*, Pamplona, EUNSA, 1998.

CAMACHO GUIZADO, E., «Juan Rodríguez Freile», en Í. Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1998, pp. 145-150.

COMBET, L., *Recherches sur le «Refranero» castillian*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

CHARTIER, R., *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.

CHARTIER, R., *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998.

CHINCHILLA, R. H., «La voz acallada de la mujer en dos crónicas de la Nueva España», en M. Moraña (ed.), *Mujer y cultura en la Colonia hispanoamericana*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996, pp. 35-50.

DELGADO, J., «Introducción», en J. Rodríguez Freyle, *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*, ed. a su cargo, Madrid, Historia 16, 1986, pp. 7-50.
DÍAZ DEL CASTILLO, B., *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 2ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1968.
FERRANTE, J. M., *Woman as Image in Medieval Literature. From the Twelfth Century to Dante*, New York, Columbia University Press, 1975.
GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
GERLI, E. M., «La Religión de Amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV», *HR*, XLIX (1981), pp. 65-96.
GILMAN, S., «Bernal Díaz del Castillo and Amadís de Gaula», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 99-114.
GIRALDO JARAMILLO, G., «Don Juan Rodríguez Freyle y *La Celestina*», *Boletín de Historia y Antigüedades*, 27 (1940), pp. 582-586.
GLANTZ, M. (ed.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México D. F., F.F.L./UNAM, 1994.
GOODMAN, J. R., *Chivalry and Exploration,1298-1630*, Woodbridge, The Boydell Press, 1998.
GÓMEZ REDONDO, F., *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1991.
LABARGE, M. W., *La mujer en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1988.
LACARRA, M. J., «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», en *Studia in honorem prof. M. de Ricquer*, Barcelona, Edicions des Quaderns Crema, 1986, vol. I, pp. 339-361.
LEONARD, I. A., *Los libros del conquistador*, 2ª ed., México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1979.
MAS, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
MIGNOLO, W., «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista», en Í. Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1998, pp. 57-116.
MILLER, B. (ed.), *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983.
MONER, M., «Deux figures emblématiques: la femme violée et la parfaite épouse, selon le *Romancero General* compilé par Agustín Durán», en A. Redondo (comp.), *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 77-90.
MORA, C. de, *Escritura e identidad criollas. Modalidades discursivas en la prosa hispanoamericana del siglo XVII*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2001.
MORANT, I. (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, 2 vol., Madrid, Cátedra, 2005.
MORAÑA, M. (ed.), *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996.
MURIEL TAPIA, M. C., *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Guadiloba, 1991.
O'GORMAN, E., *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica*

del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir, 2ª ed., México, F.C.E., 1977.
ORNSTEIN, J., «La misoginía y el profeminismo en la literatura castellana», *RFH*, III (1941), pp. 219-232.
ORTIZ, G., «Juan Rodríguez Freile: su actitud ante la mujer en *El carnero*», en *Essays in Honor of Jorge Guillén on the Ocasión of His 85th Year*, Cambridge, Abedul, 1978, pp. 52-63.
PAILLER, C. (ed.), *Femmes des Amériques*, Touluse, Service des Publications, 1986.
PAZ, O., *El laberinto de la soledad*, ed. de E. Mario Santí, Madrid, Cátedra, 1995.
PHILLIPS, R., «Marina/Malinche: Mask and Shadows», en B. Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 97-114.
POWER, E., *Mujeres medievales*, Madrid, Encuentro, 1979.
PUPO-WALKER, E., *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Madrid, Gredos, 1982.
QUÉRRILLAC, R., *Quevedo, de la misogynie à l'antiféminisme*, Nantes, Université de Nantes, 1987.
RAMA, Á., *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
RAMOS, Ó. G., «*El carnero*, libro único de la colonia», en J. Rodríguez Freyle, *El carnero*, Medellín, Editorial Bedout, 1968, pp. 31-46.
RIANDIÈRE LA ROCHE, J., «Images contrastées de la femme chez Quevedo», en A. Redondo (comp.), *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 167-182.

RODRÍGUEZ FREYLE, J., *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*, ed. de J. Delgado, Madrid, Historia 16, 1986.
RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I., *Amadises de América. La hazaña de Indias como empresa caballeresca*, 2ª ed., Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, 1977.
ROJAS, F. de, *La Celestina*, ed. de D. S. Severin, Madrid, Cátedra, 1993.
ROMERO, M .G., «Introducción», en J. Rodríguez Freile, *El carnero según el manuscrito de Yerbabuena*, ed., introducción y notas a su cargo, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1984, pp. XXIII-LXVI.
ROSE-FUGGLE, S., «Bernal Díaz del Castillo frente al Otro: Doña Marina, espejo de princesas y damas», en A. Redondo (dir.), *Les répresentations de l'autre dans l'espace iberique et ibero-américain (perspective synchronique)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1991, pp. 77-87.
RUIZ, J., Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1995.
SÁENZ HERRERO, J., «La misoginia en el género epigramático. Influencias de Marcial en Baltasar del Alcázar», *Actas del IV Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, Alcañiz, 2005, en prensa.
SCHWARTZ LERNER, L., «*Mulier... milvinum genus*: la construcción de personajes femeninos en la sátira y la ficción áureas», en A. Sotela Vázquez (coord.) y M. C. Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, tomo I, Barcelona, UAM, 1989, pp. 629-647.
SCHWARTZ LERNER, «La mujer toma la palabra: voces femeninas en la sátira del siglo XVII», en A. Redondo (comp.), *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII*

siècles, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 381-390.
SEGURA GRAÍÑO, C. (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea, 2001.
SIMS, E., *El antifeminismo en la literatura española hasta 1560*, Bogotá, Andes, 1973.
SOUVIRON LÓPEZ, B., *Retórica de la misoginia y el antisemitismo en la ficción medieval*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
TODOROV, T., *La conquista de América. La cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1987.
VIGIL, M., *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

Notas

[1] Este trabajo es el resultado de una investigación realizada dentro del proyecto I+D «La ciudad letrada en el mundo hispánico de los siglos XVI y XVII: discursos y representaciones» (HUM2005-07069-C05-05/HIST), financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

[2] Véanse las *cartas de relación* que, entre 1520 y 1526, Hernán Cortés envió al emperador Carlos V y que Jennifer R. Goodman ha calificado de auténtica *autobiografía caballeresca* (1998: 149-167). Puede consultarse, igualmente, entre otros muchos trabajos, el estudio ya clásico de Leonard, así como el de Rodríguez Prampolini.

[3] La profesora Lía Schwartz se muestra más tajante, incluso, al sostener que «en verdad, las imágenes negativas de la mujer que aparecen en las sátiras compuestas por hombres en el XVII no referían necesariamente a sujetos históricos, sino a la relación de complicidad que sus autores entablaban con los lectores imaginarios del mismo sexo» (Schwartz Lerner 1994: 385).

[4] Nos referimos a todos aquellos libros veterotestamentales que habían incidido en el peligro que entrañaba la mujer y en la necesidad de subordinación al hombre, desde el *Génesis* hasta el *Eclesiastés*, pasando por *Reyes*, *Nehemías* o *Proverbios*. Ya en el *Nuevo Testamento*, San Pablo retomará el testigo misógino, con su abierta repulsa hacia el género femenino, metonímicamente representado por Eva; algunos de los Santos Padres (Tertuliano, San Agustín, San Juan Crisóstomo o Atanasio) continuarán por esa senda. Véase el trabajo de Gerli, que ofrece una síntesis de la cuestión (1981: 85-86).

[5] Considera Ornstein que no hay recrudecimiento de la misoginia en el XV, sino que la hispánica, a diferencia de lo que había sucedido en Europa, surge en ese mismo momento (1941: 220).

[6] Hablamos de *novela* cuando en realidad sería más correcto emplear el término inglés *romance*. En español no existe un vocablo adecuado para este tipo de narrativa, por lo que, o bien hablamos de «novela idealizante o idealista», o bien aceptamos el anglicismo, lo cual supone un problema, pues ya existe el término, aplicado a la forma épico-lírica en versos octosílabos. *Grosso modo*, podríamos resolver el conflicto, afirmando que mientras *roman* (o *romance*) alude a obras con un cierto carácter simbólico, personajes tópicos y estructuras idealizadoras, la *novela* «se construye con una visión realista, atiende a situaciones concretas y refleja la organización socio-histórica de cada momento» (Gómez Redondo 1991: 152).

[7] Marina se convierte en ese momento en dueña de su lengua, pero en ese instante de libertad, opta por ponerla al servicio de los españoles (Todorov 1987), como *entendida* que era; la subyugación, aún en los momentos en que no habla en nombre de otros, es total, si bien, para el narrador, eso constituye una cualidad extrema, indicio de su entendimiento y discreción.

[8] No está entre nuestras intenciones la de atender al personaje histórico de la Malinche (pueden consultarse con este propósito los artículos de Baudot 1986, 1988), sino a la representación literaria en el texto de Díaz del Castillo. Sin embargo, el tratamiento idealizante de éste no impide que, mirando el tapiz del otro lado, se la perciba como la viera Octavio Paz en *El laberinto de la*

soledad: «El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche» (1995: 224). Véanse al respecto algunos de los trabajos recopilados por Margo Glantz (1994).

[9] La mayoría de ellos se suprimió en lo que se conoce como *Manuscrito de Yerbabuena*; casi ninguno de los fragmentos misóginos que reproducimos en este trabajo se hallan presentes, por lo tanto, en ese texto (Romero 1984).

[10] «Éste [Virgilio] fingió, y los demás poetas hacen lo mismo, como se ve por sus escritos; pero los cronistas están obligados a la verdad. No se ha de entender aquí los que escriben libros de caballerías, sacadineros, sino historias auténticas y verdaderas, pues no perdonan a papas, emperadores y reyes, y a los demás potentados del mundo; tienen por guía la verdad, llevándola siempre. No me culpe nadie si la dijere yo, para cuya prueba desde luego me remito a los autos, para que no me obliguen a otra» (Rodríguez Freyle 1986: 153).

[11] Venimos empleando el concepto de *hipertextualidad* elaborado por G. Genette en sentido muy amplio. Genette define la *hipertextualidad* como «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette 1989: 14). No creemos en la existencia aquí de un hipotexto preciso, un único texto previo con el que Rodríguez Freyle pudiera trabajar; se trataría, más bien de la asimilación de todo un imaginario misógino transmitido a través de los textos literarios, cultos y populares.

[12] «*El Carnero* convoca una gran variedad de recursos expresivos, que proceden tanto de la historiografía, la ficción y el folklore, como de la literatura didáctica y religiosa de la Edad Media y el Renacimiento. La convergencia notablemente desordenada de la tardío y lo contemporáneo es, por otra parte, habitual en las crónicas virreinales. Pero ocurre que algunos han visto esas yuxtaposiciones arbitrarias de técnicas y motivos como indicios que aluden a la incultura del «cronista labrador». Estimo que sería prematuro tacharlo de ignorante. Más justo sería admitir que desconocemos el verdadero registro de las lecturas que nutren la formación del narrador. Podemos sospechar, eso sí, que Rodríguez Freyle disfrutó de un repertorio de conocimiento que alcanzaba más allá de lo que indican las citas y referencias ocasionales que asoman en su libro» (Pupo-Walker 1982: 128).

[13] Él mismo es consciente de la extrañeza que puede causar en el lector la presencia en la crónica de tales historias: «Paréceme que ha de haber muchos que digan: ¿qué tiene que ver la conquista del Nuevo Reino, costumbres y ritos de sus naturales, con los lugares de la Escritura y Testamento viejo y otras historias antiguas? Curioso lector, respondo: que esta doncella es huérfana, y aunque hermosa y cuidada de todos, y porque es llegado el día de sus bodas y desposorios, para componerlas e[s] menester pedir ropas y joyas prestadas, para que salga a vistas; y de los mejores jardines coger las más graciosas flores para la mesa de sus convidados; si alguno le agradare, vuelva a cada uno lo que fuera suyo, haciendo con ella lo del ave de la fábula; y esta respuesta sirva a toda la obra» (Rodríguez Freyle 1986: 80).

[14] Tan sólo el casamiento de doña Inés de Castrejón contra el gusto de sus parientes podría tener algo de censurable, por las consecuencias para el padre: «Vínole al padre esta nueva, y causóle la pena de ella una calentura que fue bastante a quitarle la vida» (Rodríguez Freyle 1986: 176). Sin embargo, no emite el narrador juicio alguno al respecto. Dentro de la escasa caracterización de estas señoras, resulta llamativa la adjetivación empleada en sus respectivas presentaciones, pues entraña un cierto valor proléptico; de Ana de Heredia dice el narrador que es *honrada y principal*, cualidades éstas que, a pesar de su mocedad y hermosura, la contendrán para no dar pie al adulterio.

[15] La cursiva es nuestra. La responsabilidad de las mujeres de los posibles abusos cometidos en ellas ha sido una constante en occidente que todavía hoy perdura. La literatura tradicional, así como la popular, menos explícitas que el autor de *El carnero*, así lo han dejado entrever. En una de las versiones mexicanas del romance de Delgadina, en el que se narra la comisión de incesto de un padre con su hija, el comienzo ha sido estratégicamente modificado para derivar parte de la culpa sobre la mujer violada: «Delgadina se pasea / de la sala a la cocina / con camisa transparente / que su pecho le ilumina». Agradecemos el dato al profesor Aurelio González, del Colegio de México.

[16] La frase, empleada por Rodríguez Freyle, está tomada de *La Celestina*, donde se lee lo siguiente: «Por ellas es dicho: arma del diablo, cabeça de peccado, destrución de paraýso» (Rojas 1993: 97-98). Hay otras referencias en la crónica, directas e indirectas, a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; para la relación entre ambos textos, véanse Giraldo Jaramillo y Pupo-Walker (1982: 137-145). El pasaje de *La Celestina* que precede a esa cita, inspirado tal vez en el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, es un auténtico compendio del pensamiento misógino de los tiempos pretéritos, que, obviamente, Rodríguez Freyle conoce: «Llenos están los libros de sus viles y malos enxemplos, y de las caýdas que levaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a Salomón do dize que las mujeres y el vino hazen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca y verás en qué las tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo. Gentiles, judíos, christianos y moros, todos en esta concordia están. Pero lo dicho y lo que dellas dixere no te contezca error de tomarlo en común; que muchas ovo y ay santas, virtuosas y notables cuya resplandeciente corona quita el general vituperio. Pero destas otras, ¿quién te contaría sus mentiras, sus tráfagos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías? Que todo lo que piensan osan sin deliberar: sus dessimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su rebolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su sobervia, su subjeción, su parlería, su golosina, su luxuria y suciedad, su miedo, su atrevimiento, sus hechizerías, sus enbaymientos, sus escarnios, su deslenguamiento, su desvergüença, su alcahuetería. Considera qué sesito está debaxo de aquellas grandes y delgadas tocas, qué pensamientos so aquellas gorgueras, so aquel fausto, so aquellas largas y autorizantes ropas, qué imperfición, qué alvañares debaxo de templos pintados» (Rojas 1993: 96-97).

[17] La paremiología será fuente constante de motivos misóginos (Combet 1971); en el caso de Rodríguez Freyle es notable su influjo.

[18] «Hasta este punto no hallo yo en la Escritura lugar alguno que me diga que Adán hubiese mandado cosa alguna; luego de la mujer es la jurisdicción en el mandar. Ella le quitó la viña a Nabot. A Sansón le quitó la guedeja de cabellos de su fortaleza y le sacó los ojos. A David lo apartó de la amistad de Dios por algún tiempo, y le hizo cometer el adulterio y homicidio y, lo que fue peor, el mal ejemplo para los suyos y para sus vecinos. A su hijo Salomón lo hizo idolatrar, y al glorioso Baptista le cortó la cabeza. ¿Qué diferencia hay entre mandar las mujeres la república, o mandar a los varones que mandan las repúblicas? Las mujeres comúnmente son las que mandan en el mundo; las que se sientan en los tribunales y sentencian y condenan al justo y sueltan al culpado; las que ponen y quitan leyes y ejercitan con rigor las sentencias; las que reciben dones y presentes y hacen procesos falsos» (Rodríguez Freyle 1986: 244).

[19] El *Libro de buen amor* difundió la disputa de griegos y romanos, consignada en un texto jurídico del siglo XIII (el *De origine iuris*, de Accursio). Como se sabe, dicha anécdota, sustentada en la mala interpretación del código de signos empleado, posee una rica y variada significación, y es crucial para el entendimiento de la obra. Todos esos matices están ausentes en *El carnero*, donde la facecia parece no tener mayor relevancia.

[20] Recuérdese el ejemplo de Don Pitas Payas en el *Libro de buen amor*, con el que éste tiene alguna similitud.

[21] No nos detenemos en este aspecto por haber sido ya ampliamente tratado por los críticos.

EDUCATING RITA DE WILLY RUSSELL: ESPACIOS Y BARRERAS SOCIOCULTURALES EN UN BILDUNGSROMAN

Mª del Carmen Rodríguez Fernández
Universidad de Oviedo

Educating Rita, obra del dramaturgo inglés Willy Russell, pertenece al llamado teatro o cine social inglés al explorar desde una perspectiva de clase y género las dificultades físicas y emocionales a las que deben hacer frente aquellas personas que desean superar las barreras y los estereotipos en los que la sociedad intenta encasillarlos, impidiéndoles su evolución hacia mayores cotas de libertad personal. No parece casual la elección de la profesión de Susan (peluquera) ni sus deseos por convertirse en una mujer que busca en la literatura la clave de su educación si pensamos que Willy Russell era peluquero de profesión en Liverpool antes de convertirse en un reconocido autor de teatro. En *Educating Rita* el personaje de Susan o Rita, nombre que ella adopta en un intento por emular a una escritora de novela popular romántica, desea sobrepasar las barreras que la sociedad ha creado a su alrededor y salir del espacio que la reduce al estatus de mujer casada de clase trabajadora.

En un acto de fe en sí misma, Rita abandonará a su marido y la casa que con él comparte, marchará de su barrio, dejará de encontrar el divertimento en los ratos de ocio en el *pub* de la esquina, donde su marido, su familia y el resto de conocidos matan el tiempo y el aburrimiento de una vida sin más alicientes que disponer de unos días de descanso, reunirse a cantar y a beber cerveza. Sin embargo, no por ello se ha de pensar que la independencia personal de Rita, su establecimiento en una zona residencial de la ciudad, su trabajo temporal en un *bistro* o su relación con nuevas amistades suponen la consecución de sus propósitos por convertirse en una mujer educada. Rita alcanzará su educación personal, después de un largo y duro aprendizaje, cuando tenga capacidad de elección y no tenga que conformarse con el destino que la sociedad ha dispuesto para ella.

Este *bildungsroman* está construido en clave de comedia, como ya hiciera Russell en su otra obra, *Shirley Valentine.* El personaje de Rita, en la versión fílmica encarnado por Julie Walters, cautiva al público espectador por su inocencia, su discurso sencillo y coloquial y por su gana de aprender de Frank, su profesor de literatura. Del personaje masculino se encarga Michael Caine, cuya magnifica deconstrucción del personaje pigmalioniano le valió, igual que a Julie Walters, la nominación al Oscar en 1983. Para analizar los espacios y barreras socioculturales en los que está Rita y los que debe traspasar, la versión fílmica, dirigida por Lewis Gilbert (1983), sirve a los propósitos de este ensayo perfectamente, pues no en vano el cine es el arte en el espacio, como la novela es el arte en el tiempo y aunque el género teatral también dispone de su condición espacial, ciertamente presenta unas limitaciones que no tiene la cinematografía.

Aunque la obra esté estructurada como una comedia romántica, los temas que

aparecen en *Educating Rita* están tratados con la seriedad que requieren. La obra tiene pulsiones de la vida de pareja, como son la lucha de Rita por querer leer y aprender en sus ratos libres en un ambiente hostil en el que priman los martillazos con los que Denny, su marido, intenta ampliarle la sala de la casa, sin saber que los objetivos de su esposa trascienden lo meramente doméstico. Es igualmente frustrante, desde una perspectiva de género, ver cómo la maternidad no es todavía una decisión enteramente femenina, sino una imposición marital y social; del mismo modo, el público lector o la audiencia de espectadores que acuden a la representación teatral o al pase fílmico son tristes testigos del comportamiento de Denny cuando éste quema todos los libros de Rita, como revancha hacia ella por continuar tomando anticonceptivos, y de cómo la educación y lo doméstico continúan siendo espacios incompatibles en la sociedad a la que Rita pertenece. Estas tensiones de la vida familiar hacen que Rita y Denny se vean involucrados en una espiral por querer dominar la situación, finalizando con el abandono del hogar conyugal por parte de ella. Pero el punto de inflexión en la obra está marcado por las escenas en las que Rita reflexiona acerca del tipo de vida que quiere y que no quiere para sí, mientras recuerda a su madre llorosa en el *pub* en el que todos cantan alrededor de una mesa.

Es quizá el equilibrio entre la simpatía que destilan los personajes de Rita y Frank y la crudeza de la realidad social de las mujeres de clase trabajadora lo que ha convertido a esta obra en un buen ejemplo para ver cuáles son y de qué manera están proyectadas en la versión fílmica las barreras físicas y psicológicas que tiene que superar Rita, mujer joven de clase trabajadora, de veintitantos años, que no tiene como prioridad la tarea de criar y educar un hijo sin haber logrado ella misma la satisfacción de saberse una mujer culta. El encanto del personaje reside en la postura que adopta: no hay acritud ni resentimiento hacia los demás, Rita sólo demanda de la sociedad su derecho a poder elegir.

Tomando como punto de partida para este estudio la versión fílmica, es necesario llamar la atención acerca de cuál o cuáles son las presiones (barreras) que comprimen al personaje femenino y cómo aparecen tratados los espacios: el que comparte con Frank en la universidad; los ámbitos que les son propios a cada uno según su clase social y los espacios de los que ambos disfrutan o tienen la ocasión de compartir en la tercera y última parte de la obra, y de cómo el uso magistral de la iluminación y la música que, si no exclusivos, sí le son propios a esta actividad artística, inciden en el dramatismo de las decisiones que Rita ha de tomar.

1. LA MATERNIDAD COMO CONFLICTO PERSONAL

El primer conflicto que Rita necesita resolver es el de una maternidad que a ella se le quiere imponer y a la que no está dispuesta por el momento. El personaje no se siente preparado para algo tan "natural y femenino", precisamente porque no desea ser un eslabón más, continuista, de la construcción de género impuesta, y que las mujeres interiorizaron y asumieron durante siglos. Como explica Silvia Tubert en *Figuras de la madre*: [además] de las condiciones biológicas de la reproducción sexuada, las condiciones económicas, sociales y políticas de la reproducción de la vida social configuran la función materna … Finalmente el orden simbólico de la cultura crea determinadas representaciones, imágenes o figuras atravesadas por relaciones de poder

de los hombres-padres como grupo o colectivo sobre las mujeres como grupo social. Así en la medida en que se impone una voz –definición, representación, ideal – que anula la expresión de otras voces que quedan, entonces, subordinadas, tal como lo están las prácticas sociales de las mujeres. (Tubert 1996: 8-9)

De acuerdo con Tubert, si Rita sucumbe a los intereses sociales, estaría acatando las relaciones de poder de los hombres-padres (aquí personificados en su padre y su marido) sobre las mujeres como grupo social. Estas presiones las recibe Rita mediante las representaciones, imágenes o figuras atravesadas por relaciones de poder. En este sentido es interesante ver cómo después de casar a su hermana pequeña, Sandra, se producen estas pulsiones de autoridad masculina. Los familiares invitados están disponiéndose a hacer una foto de familia (representación de la construcción social de género) con la iglesia de fondo (imagen y modelo seguido en la cultura occidental) cuando Rita, colocada entre su padre y su marido, recibe la siguiente recriminación paterna:

> No sé a qué estás esperando, hace dos minutos que se casó tu hermana y ya está embarazada; no sé qué hay de malo en ello; tu madre estaba embarazada de tres meses cuando nos casamos.

Una frase que provoca el sonrojo, la mirada baja y el silencio de la madre. Si se piensa que sólo unas escenas antes tiene lugar el siguiente diálogo entre la pareja, se entiende a qué se refiere Tubert:

> Denny: Ya hace casi seis meses que dejaste de tomar la píldora y no te preñas; yo creo que deberías ir al médico. Los hombres de mi familia con sólo mirar a las mujeres ya las dejan preñadas.
>
> Rita: ¡No me digas! Tendrán los ojos saltones

Russell deja claro cuáles son "esas figuras atravesadas por relaciones de poder" a las que Tubert se refiere: las presiones que ejerce el patriarcado, representado aquí por los dos hombres más próximos a ella, su marido y su padre que aparecen rodeándola y protegiéndola en la foto familiar, como si tuviera que pasar de una protección a otra y ellos sintieran sobre sus espaldas el deber de mantener a la familia normalizada en unos patrones inamovibles. Pero Rita no tiene todavía esa educación a la que aspira para ser una madre valiente, como dice Adrienne Rich, "cuya huella no sea la conciencia de las limitaciones de las mujeres," (Rich 1986: 353) por lo que, de asumir los dictados ideológicos que se le pretenden imponer, estaría emulando el modelo de su antecesora, ejemplo de subordinación y silencio; y repetiría y transmitiría, una vez más, la asunción de que el fin último de la mujer es la maternidad.

El personaje de Rita sabe qué es lo que desea para sí: quiere una vida diferente, una vida que de momento sólo imagina en las novelas románticas y populares que ella lee. Quizá éstas no sean el mejor ejemplo para la existencia diferente que ella desea, pero sí son las únicas que le ofrecen unas alternativas a la vida sin horizontes esperanzadores que ella tiene de momento y el único acceso que ella tiene a los libros. Por eso da el importantísimo paso de matricularse en un curso de literatura dentro de un programa de la "Open University". El hecho de que se trate de unos estudios a distancia y no sea un programa de enseñanza normalizada, no puede pasar desapercibido desde una perspectiva feminista porque Rita no desea un aprendizaje rígido y canónico, ni comprimido por unos créditos repartidos entre enseñanzas variadas. Rita necesita tener el mismo acceso a la educación que las personas de otro sexo y clase, pero necesita hacerlo

fuera de los muros institucionales, donde nunca se le permitiría asumir su condición de mujer valiente, sin limitaciones ni cortapisas, y articular plenamente su vida.

La elección de los espacios donde tienen lugar estas sentencias por parte de los personajes masculinos, que ratifican y bendicen el fin del matrimonio y que tienen la impronta del poder patriarcal, no ha sido hecha al azar: en ambos casos son espacios que sancionan el deber del matrimonio. El padre, indiscreto y poseído de una autoridad patriarcal conferida históricamente, le plantea la pregunta a su hija cuando toda la familia, reunida, tiene como telón de fondo la iglesia donde Sandra se acaba de casar y donde, muy posiblemente, lo hizo también Rita seis años antes. Ni el hecho de que se trate de una foto ni de que ésta sea de familia debe de pasar desapercibido, pues se trata de una muestra del grupo familiar como unidad instituida, pública, inamovible y fijada social e históricamente por la influencia que la religión ha dejado en la sociedad occidental, con todo lo que ello implica acerca de la figura patriarcal y cuál es el poder que ostenta.

En cuanto a la conversación mantenida por Denny y Rita sobre el uso de anticonceptivos en su relación de pareja, aquélla ocurre mientras ella estudia en el piso superior de la casa, en el dormitorio del matrimonio y él mira hacia arriba por el hueco de la escalera desde el piso inferior, donde se encuentra haciendo obra. Esta secuencia, con la escalera de por medio, tiene connotaciones psicoanalíticas de deseos insatisfechos, del miedo que siente el hombre a la amenaza de la castración y de la importancia del subconsciente colectivo, pues la educación de Rita se le plantea a Denny como una amenaza directa de su masculinidad.[1] El hecho de que ella se convierta en una mujer culta sin hijos es un ataque directo al *ego* de su marido: la ausencia de descendientes puede plantear a la sociedad la duda de su masculinidad; además, esta carencia impide la transmisión patrilineal del poder masculino y fortalecería aún más a una Rita que se definiría por su educación, con lo que se desequilibraría aún más la balanza del poder en su relación.

A todo ello se añade el hecho de que, de nuevo, la conversación tiene lugar en el hogar que la pareja comparte, símbolo de su vida en común, lo que, a su vez, se traduce en la transmisión de un comportamiento reflejo y modelo de lo que la sociedad espera de ellos; de este modo ellos repetirían el modelo establecido y lo perpetuarían colaborando en su difusión. Mientras que no seguir ese patrón trastornaría el orden preestablecido histórica e ideológicamente.

La obra en la que Denny está trabajando en sus ratos libres contribuye a aumentar aún más la distancia entre ellos; pues no es la mujer quien está construyendo el hogar, sino que es el marido quien lo hace para la vida familiar que él proyecta para ella. El conflicto del matrimonio estalla porque Rita no desea participar en esa "construcción del nido" que su marido está llevando a cabo y que ella llega a destruir por varias razones, que se resumen en una fundamental: la maternidad no es su prioridad en esos instantes. El dormitorio pierde en parte su función puesto que aparece convertido en uno de sus espacios de estudio. Implícitamente, este otro uso del dormitorio evoca la incompatibilidad existente con una probable dedicación a la crianza de la prole; es más, indirectamente muestra que lo que Rita quiere "alimentar" y "criar" en ese momento de su vida es su intelecto. Ella aprovecha su tiempo libre leyendo y estudiando mientras él "le construye su hogar" diariamente a su vuelta del trabajo. Hasta tal punto es su

rechazo a esa construcción que (involuntariamente) tira de un mazazo la pared en la que él ha estado trabajando, simbolizándose así su repulsa a la construcción social de género que se le quiere imponer.

Una vez que Rita toma la decisión de matricularse en el curso de literatura y, por tanto, relega su faceta reproductora en favor de la riqueza personal que le va a reportar la lectura de textos literarios, la redacción de ensayos y la preparación de exámenes, el personaje traspasa los límites de la casa y de su barrio (de género y clase respectivamente), para empezar a caminar por un espacio infinitamente más amplio donde será ella quien tropiece, dude o se sienta incómoda en ocasiones, porque ella, al igual que las restantes mujeres, ha recibido como legado matrilineal lo que Rich denomina "la conciencia de nuestras limitaciones … la huella más notable que deja la cultura en las mujeres … la lucha con las imágenes desvalorizadoras de las mujeres en los libros infantiles, en las películas, en la televisión, en la escuela."(Rich 1986: 353)

2. LAS ESTRATEGIAS CINEMATOGRÁFICAS

Ante la imposibilidad de hacer un análisis pormenorizado escena a escena, he optado por distinguir tres momentos en el bildungsroman que Rita se propone: sus comienzos en la universidad, lo que incluye la secuencia inicial de su llegada al despacho de Frank, un viaje en autobús a la universidad y su encuentro con los estudiantes en un aula. En segundo lugar, la secuencia que marca el punto de inflexión en la historia, cuando Rita se debate entre pasar la tarde-noche del sábado en el *party*[2] que organizan los profesores o ir al *pub* con su marido, sus padres y amigos. En tercer lugar, la secuencia final, cuando Rita despide a Frank en el aeropuerto. En todas estas escenas tiene un papel primordial la posición de los personajes dentro del encuadre escénico, la iluminación y la música extradiegética, todos ellos marcadores de los deseos, inquietudes y dudas que se le plantean a Rita.

El director Lewis Gilbert concede una atención especial al rostro de Julia Walters (Rita), a su peinado y a su vestuario. A estos últimos, porque ambos muestran la incesante evolución del personaje a lo largo de la cinta: Rita cambia en su peinado el estilo, el corte y el tinte, lo que se aprovecha como un marcador del paso del tiempo. Por su parte, el cambio continuo de estilo en su vestuario muestra también el camino de dudas e incomodidades que recorre. En lo que se refiere a su *atrezzo* personal, sus ropas comienzan siendo ajustadas, de colores fuertes y complementadas con el uso de zapatos de tacón alto y fino, totalmente inadecuados para caminar por el campus y para llevar la vida activa que ella desea. No ha de extrañar su vestuario, porque también es éste una muestra de la demanda que ella hace a la sociedad, como mujer reprimida genéricamente, y necesita hacerlo de manera alta y clara, mirando a la gente de frente (de ahí sus ropas chillonas y ajustadas, y sus altos tacones). Una vez que ya se ha independizado de su marido y de su vida pasada, Rita va adoptando una moda en la que imita a las estudiantes al utilizar ropa de sport o, por el contrario, se disfraza con un vestuario muy chic e incluso llega a cambiar su modo de hablar cuando intenta emular el esnobismo de su nueva compañera de piso, Trish, y dice:"hablar de literatura con una voz fea es una locura". A lo que Frank le responde "tu voz es preciosa," porque Frank ha entendido desde el primer momento lo importante que es para ella ser capaz de verbalizar su discurso. Sólo al final del filme logran pasar totalmente desapercibidas

sus ropas a la mirada del público espectador, pues Rita ha recorrido el camino de su viaje educacional y ya se siente como ella es en realidad. Lo que interesa trasmitir a la audiencia espectadora en ese momento es cómo ha articulado ella el aprendizaje recibido.

Sus palabras finales al hablar de todo el abanico de posibilidades que tiene ante sí, muestran a una mujer educada con capacidad de elección, lo que no tenía al comienzo de la historia. Por ello, aunque al *atrezzo* se le conceda cierto interés connotativo, lo que realmente quiere destacar en la película el equipo fílmico es la figura de la actriz. Esto se logra con el uso magistral de una iluminación sobre su rostro que señala su frescura de carácter, su inocencia y la transparencia de sus actos, así como el empleo de una música que habla de su estado de ánimo.

Para Jacques Aumont, "[en el rostro] sólo deben de funcionar la palabra (la boca) y la mirada (el ojo)… lo propio del rostro parlante es justamente que la boca llegue a imaginarse como el lugar de emisión de una palabra, como la sede visible de un invisible ligado al alma: la voz." (Aumont 1998:55) En *Educating Rita* la simpatía del personaje emana en parte de su voz, de ese algo invisible que dice Aumont, y en parte de algo tan claro a lo que ella aspira: su educación. El timbre y la entonación liverpuldiana atraen al público espectador desde la primera escena de la cinta, que aprecia cómo se va suavizando su voz y articulándose el personaje paralelamente al argumento del filme. Tan necesario como que ella logre su equilibrio personal, lo que en su voz se convierte en la modulación de su timbre y acento, es el hecho de que Rita tiene algo muy importante que decir y de que se le conceda la capacidad para hacerlo. En este sentido es encomiable la labor llevada a cabo por el autor de la obra y por la realización fílmica, pues ambos han dotado a la historia de una sensibilidad, que caracteriza al cine social británico contemporáneo.

El espacio más importante que Rita tiene ante sí es el espacio que se le concede en el marco escénico y que distingue a este filme de otros muchos que tomaron modelo del cine realizado por Hollywood décadas atrás. Éste, firme defensor y trasmisor de los valores patriarcales, rara vez otorgaba a la protagonista femenina la palabra y la iniciativa. Una de las maneras que tenía de relegar a la mujer consistía en convertir a la actriz principal en "compañera" del actor masculino, que era quien ostentaba el privilegio de ser el protagonista y quien llevaba el peso de toda la acción, mientras que la actriz se tenía que conformar con un papel ligeramente secundario para no empañar el resplandor de la figura masculina. Ése no es el caso en *Educating Rita,* donde un famoso actor tiene el papel de "compañero cinematográfico" mientras la acción recae en Julia Walters.[3] Rita lleva la voz cantante en la obra, lo que se manifiesta, obviamente, en su discurso, pues deja muy claro desde la primera escena qué es lo que ella desea, al matricularse del curso de literatura Pero, es igualmente importante que a lo largo de toda la cinta Rita no pierda en ningún momento la presencia escénica, pues, ya sea directa o referencialmente, ella habla o se habla de ella de manera continuada. Dice Aumont a este respecto:

El rostro ordinario del cine es ese lugar de imágenes en el que el sentido se inscribe fugitiva y superficialmente para poder circular… el rostro ordinario es idealmente liso, los signos codificados de una emoción deben pasar por él como las ondulaciones sobre el agua. (Aumont 1998: 55)

Russell y Gilbert centraron todo su interés en Rita como persona, en lo que ella tenía que decir, que era importantísimo, y en cómo lo decía: de manera sencilla y coloquial, los únicos recursos de los que disponía al no haber tenido acceso a una educación que la preparara como persona y no sólo para su papel dentro de la estructura patriarcal. Por eso, la segunda barrera que Rita traspasa en el filme (tan importante como la decisión de postponer su maternidad) es la de irrumpir con fuerza en el ámbito educacional, en un espacio vedado a las mujeres de su clase y hacerse dueña de él mediante la ocupación del marco escénico en aquellas secuencias que tienen a la universidad como referente. Por medio del movimiento continuo que mantiene, en prácticamente toda la película, mientras que Frank permanece sentado, Rita llena el escenario con todo lo que su figura trasmite: su destacada iniciativa, su aplomo como mujer al demandar lo que le pertenece y que históricamente le ha sido negado y su reafirmación y articulación final una vez que consigue sus propósitos.

La iluminación y la música son los elementos que el equipo cinematográfico utiliza para destacar los valores que ella representa. La luz que incide sobre su rostro, especialmente sobre sus ojos, hace destilar en ellos un brillo que simboliza su esperanza e ilusión, algo que se percibe en los momentos en los que, con optimismo, proyecta en la pantalla la mujer decidida que es, especialmente en la escena en la que, vestida con su bata de peluquera con la que la sociedad ha querido contenerla y resignarla, corre hacia la universidad a hacer partícipe a Frank del descubrimiento que supuso para ella ir a una función teatral y saber más del argumento que los propios personajes.

Igual que la iluminación denota su estado de ánimo, también la música extradiegética se convierte en un elemento significativo de la satisfacción o el malestar que siente consigo misma, pues en sus momentos de tristeza la música de fondo habla por ella de su soledad. El ritmo es alegre en los momentos en los que Rita muestra su determinación y euforia: así ocurre en sus sucesivas visitas a la universidad para asistir a la tutoría con Frank; en otras ocasiones, en cambio, el sonido nostálgico evoca los momentos duros en los que el pesimismo, las frustraciones y la rabia parecen apoderarse de ella. Así es cuando Rita advierte que se ha convertido en una mestiza, como ella se define, que está desarraigada tanto del grupo familiar como del grupo de sus nuevos amigos en la universidad.

Las decisiones que está tomando acerca de su vida personal la han alejado de su grupo familiar y temporalmente la sitúan en un espacio entre fronteras ya que tampoco está integrada con los que habitualmente representan la cultura: ni con los profesores y sus amigos a los que no iguala en conocimientos, ni con los estudiantes a quienes excede en edad y experiencia. La música de fondo, por tanto, siempre va a connotar su estado de ánimo; es un elemento más al servicio del equipo técnico para hacer llegar al público espectador el conocimiento adquirido por Rita y el sufrimiento que comporta. Éste adquiere su máximo dramatismo en dos escenas en las que Rita tiene ocasión de apreciar las presiones que la construcción de género ha dejado en su madre y está imprimiendo en Trish. Cuando acompaña a su amiga al hospital para hacerle un lavado de estómago e impedir su intento de suicidio, Rita, que ahora ya se vuelve a hacer llamar Susan, aprecia que la auténtica educación no está sólo en los libros, sino en la capacidad de elección que tienen las personas. Rita/Susan, con la única compañía de la música nostálgica, hace a pie el largo camino de regreso del hospital, atraviesa

su antiguo barrio, donde tiene ocasión de hablar con su ex marido, orgulloso porque su nueva pareja le va a convertir en padre próximamente, y continúa andando hasta llegar a la universidad para hacer su último examen. Esta secuencia fílmica evoca el largo trayecto emprendido por Rita, aquel que ha tenido que (des)andar para lograr su educación personal, la que le permite sentirse segura de sí misma y la convierte en una mujer nueva que camina por la vida sin titubeos.

3. ESPACIOS ABIERTOS Y CERRADOS EN EL BILDUNGSROMAN

Por interesantes que sean estas estrategias técnicas que permiten al director transmitir al público espectador el proceso seguido por Rita, tan importante como éstas, o más, es el emplazamiento de Rita en el marco escénico. El personaje derriba barreras y se apropia del espacio mediante el movimiento constante con sus idas y venidas a la universidad. Algunos de estos impedimentos son físicos, pero otros, representados por puertas de cristal, trasunto del llamado "techo de cristal" en la crítica feminista contemporánea, son, en su mayoría, muros psicológicos que ella ha de saber superar. Para ello tiene que des/educarse y rechazar los postulados ideológicos del patriarcado, tiene que "des/valorizar la conciencia de sus limitaciones" (Rich 1986: 353), re/educarse y desarrollar su autoestima.

La primera escena de la primera secuencia muestra a Rita llegando a la universidad, tropezándose, insegura, en sus altos zapatos de tacón, entrando por un umbral carente de iluminación, que la conducirá al interior del campus donde deberá de buscar el edificio en el que está el despacho de Frank, a cuya puerta llama insistentemente sin que él acuda a su encuentro. Llama la atención, en primer lugar, el umbral, como espacio que marca un antes y un después en su proceso de reafirmación. El hecho de que Rita se detenga por un instante, antes de penetrar en este espacio tan connotativo, significa la decisión que ha tomado de emprender su educación. Después de muchos esfuerzos, Rita da un empujón a la puerta del despacho y por fin ésta se abre. La siguiente escena muestra a Frank, sentado en su silla giratoria, de la que apenas se va a levantar en ninguna escena de las que tienen lugar en su despacho. La llegada al campus, abierto y con amplios espacios verdes, no parece mostrar ningún tipo de barrera; sin embargo éstas existen dentro del propio edificio: son, por una parte, barreras físicas, como la puerta del despacho, que parece querer negarle el acceso al conocimiento y, por otra parte, son también barreras psicológicas, como el oscuro y estrecho pasillo y los altos edificios de sólidas estructuras por las que ella debe de caminar para mostrar su fuerte voluntad por llegar a ser una mujer plenamente articulada.

Posteriormente, en otras escenas de esta primera parte, llama la atención el estilo directo que Rita emplea y su ingenuidad. Así, cuando se sienta en el autobús junto a un estudiante y le pregunta acerca del libro que está leyendo y le dice: "Tú eres estudiante ¿verdad?" Y sin que él le conteste, ella continúa "yo también". El estudiante no dice ni una palabra, pero la mirada asombrada y despectiva que le dirige habla por sí sola y se convierte en una muestra de las muchas y diferentes barreras psicológicas que ella debe superar. No se trata ya sólo de las limitaciones asumidas por las propias mujeres, sino también de los prejuicios interiorizados por los hombres respecto a ellas, aun siendo ellos más jóvenes y aunque ellas les puedan exceder en experiencia y conocimiento de la vida. Más adelante, todavía en esta primera parte de la obra, Rita está en la peluquería

cuando tiene una chispa de iluminación, deja a la clienta a mitad de trabajo, corre hacia el campus y sólo se detiene al llegar a la puerta del aula, cuando ve a través del cristal el interior de la misma, con todos los estudiantes sentados en sus mesas. Frank la ve y la invita a entrar ante la mirada sorprendida de los demás compañeros. Esta escena, en la que Rita viste su bata de peluquera, es un guiño de Russell que deconstruye así la magnificencia que se ha creado en torno a la figura del profesor universitario y de los conocimientos que allí se imparten, pues Rita, para sorpresa de los demás estudiantes, se atreve a dar su propia definición de un concepto literario. Esta barrera de cristal es el impedimento invisible que ella tiene para acceder a un aula y a unos estudios que están pensados y planificados para jóvenes que, a diferencia de ella, tengan una dedicación completa al estudio. El derribo de ese límite que ella traspasa se convierte en su primera transgresión pública por articular su yo. Estas barreras, según las cuales sorprende ver que una trabajadora tenga interés por la cultura y que a la universidad accedan personas, que no son estudiantes a tiempo completo, son algunos de los límites más o menos perceptibles que la sociedad impone a la sociedad, planificando cuándo, cómo y quién debe de tener acceso a la educación.

El punto de inflexión en el proceso educativo de Rita tiene lugar en una secuencia que consta de diferentes escenas, en la que se aprecia el peso histórico de la ideología patriarcal en la psicología femenina y cómo se intentan minar sus ilusiones. Rita es testigo de la quema de sus libros desde detrás de la ventana de la cocina (éste sería un ejemplo más del significado que adquiere el cristal como barrera y de cómo ella tiene que ver la escena desde un espacio que la sociedad ha construido para la mujer), acude a la tutoría sin haber podido hacer sus tareas y cuando, disgustada, le cuenta a Frank lo sucedido, éste, intentando mediar en el conflicto de la pareja, invita a ambos a un *party* que va a dar en su casa. En la siguiente escena Rita no logra convencer a su marido para que la acompañe a casa de Frank por lo que ella decide asistir sola. El trayecto que ha de cubrir aparece en el filme como un significante de lo que supone para el personaje dar este paso: sale de noche de su casa; para poder salir a la calle principal atraviesa un túnel oscuro; toma un autobús y cuando finalmente llega a la casa de Frank, Lewis Gilbert no escatima recursos para reflejar la angustia y las dudas que se apoderan de ella. En primer lugar, mediante un acertadísimo uso de la iluminación, pues las verjas que rodean la finca van proyectando su sombra sobre la figura de Rita según ella avanza en dirección a la casa. En segundo lugar, ella está situada en un plano inferior con respecto a la fiesta que ve a través de las ventanas y para acceder a la casa ha de subir unas escaleras. Después de unos momentos de incertidumbre reflejados en su mirada, a la que únicamente acompaña el sonido de fondo de las notas melancólicas que hablan de la soledad de Rita; ésta parece dispuesta a subir las escaleras cuando, de nuevo, vuelven a proyectarse sobre su pecho las sombras del pasamanos de la escalera. En ese momento, Rita se da la vuelta y abandona la escena.

Lo que Rich llama "La valorización de la conciencia de sus limitaciones" pesa en el ánimo de Rita hasta el punto de no atreverse a entrar en la fiesta que da Frank para sus amigos. En esta escena, tan importante como las barreras de clase (el túnel oscuro, el trayecto en autobús atravesando distintos barrios, la casa con su jardín y su verja) son las barreras de género que ella, como mujer, interiorizó mediante el legado histórico matrilineal de baja autoestima y que las mujeres como grupo han ido asumiendo a

lo largo de los siglos. Rita, convencida de que ése no es su lugar, regresa al *pub* de su barrio donde podrá encontrarse con su marido, sus padres y amigos. La música impregna de tristeza toda la escena, Rita - protegiéndose de la lluvia con un paraguas - llega al lugar donde no sabe si va encontrar su sitio. El director ofrece un primer plano del personaje que mira a través de un pequeño cristal biselado hacia el interior del recinto. Su rostro aparece distorsionado por los efectos del pequeño cristal como símbolo de su falta de articulación. En la siguiente escena Rita, con aspecto cansado y vencido, entra en el bar para sentarse junto a su familia. El marido, contento, se levanta a recibirla con un abrazo y ella se sienta entre él y su madre. La música del interior suena estridente y todos a coro en la mesa cantan una canción cuyo estribillo dice "we're so happy together" (nos sentimos tan felices de estar juntos). Rita está callada hasta que finalmente se une al coro, se gira hacia su madre y se da cuenta de que ésta está llorando y le dice "Por qué lloras, madre?" y ésta le contesta "Porque debe de haber mejores canciones para cantar".

Esta larga secuencia aparece narrada en *flashback* y se la cuenta Rita a Frank en su despacho explicándole el por qué de su decisión. El uso de planos-secuencia que alternan la narración del pasado con el momento presente aumenta todavía más, si cabe, el dramatismo de la escena: Rita, está de pie en el despacho, apenas sin moverse (en contra de lo que hace habitualmente), la estancia está poco iluminada y ella viste la misma ropa que en la escena del *pub*. Es decir, todos los elementos escénicos están orquestados de manera que no queden dudas acerca del estado de ánimo que embarga a Rita y de todas las barreras que tiene ante sí. El personaje ha sido desplazado del ambiente que socialmente le correspondía, ha traspasado las barreras de clase y género y ahora está fuera de sitio, como ella dice, "ya no puedo hablar con las personas con las que vivo. Soy una mestiza". Sin embargo, las palabras de la madre actúan sobre ella como un revulsivo, la sacan de su pesimismo y le hacen reafirmarse en su propósito de convertirse en una mujer culta.

A partir de este momento en la obra predominan los espacios abiertos: Rita aparece sentada en las zonas verdes del *campus* hablando con los compañeros, paseando en bicicleta con amigos o participando en un curso de verano donde tiene la oportunidad de plantear preguntas a los conferenciantes sin que haya ninguna cortapisa física o psicológica que a ella se lo impida. Al finalizar el curso, Frank acude a recibirla a la estación y casi no la reconoce por el cambio que se ha operado en ella. La nueva Rita o la auténtica Susan (su nombre de pila), parece mucho más joven, porque su espíritu es el de una mujer segura de sí misma a la que se le presentan varias opciones para elegir en un futuro inmediato. Una vez que realiza sus exámenes en los que obtiene un "sobresaliente" se le ofrece la posibilidad de buscar un trabajo más acorde con su educación; los compañeros de clase la invitan a viajar con ellos al Sur de Francia; Frank le propone marchar con él a Australia, donde va a pasar los próximos dos años; o, como ella dice, quizá tenga un hijo.

La escena final del filme presenta a los dos personajes en un aeropuerto despidiéndose, Frank se marcha a Australia y Rita, que ha llegado al final de su trayecto, marcha caminando de espaldas al público espectador, una vez que ya ha superado las barreras de género y clase, dispuesta para ser la dueña de su vida. Sólo en esta última escena privilegia el director el rostro de Michael Caine frente al de Julia Walters,

ofreciendo un primerísimo plano suyo mientras mantiene abrazada a la actriz; de este modo, deja claro Lewis Gilbert, una vez más, cuáles habían sido sus intereses en el rodaje de la película: darles a las mujeres la posibilidad de actuar y hablar por sí mismas y demandar a la sociedad el derribo de barreras que les había impedido el acceso a unos espacios que históricamente les fueron negados; para ello nada mejor que concederles el protagonismo necesario para hacerlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J., *El rostro en el cine,* José Ángel Alcalde trad., 1998, Barcelona, Buenos Aires, México,Paidós, 1992.
TUBERT, S., ed, *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, 1996.
RICH, A., *Nacemos de mujer*, traducción de Ana Becciu, Madrid, Cátedra,1986.
RUSSELL, W., *Educating Rita,* Londres, METHUEN DRAMA, 1980.
Educating Rita (*Educando a* Rita) G.B. 1983, Dir. Lewis Gilbert, Guión Willy Russell. Prod Columbia Pictures. 106 m. C.

Notas

[1] Para más información sobre el tema veáse la Teoría Psicoanalítica de Freud o la aplicación de ésta al cine que hacen las teóricas feministas de estudios cinematográficos, Laura Mulvey, Ann Kaplan, Annette Kuhn entre otras.

[2] Creo necesario utilizar los términos ingleses (*pub, party*) porque definen un modo de diversión de la cultura inglesa que distingue a las personas según su entorno social: Frank organiza *parties* para sus amigos y beben vino, mientras que Danny y los suyos se reúnen en un *pub* a tomar cerveza.

[3] Julia Walters es menos conocida que Michael Caine en el mundo hispano quizá por la misma razón esgrimida unas líneas más arriba: inconscientemente, o a lo mejor "muy conscientemente," el cine prepara al público espectador para prestar más atención a las figuras masculinas que a las femeninas. Recientemente Julia Walters protagonizó la película *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000); en ella se repite el modelo propuesto por Frank: desde su experiencia aconseja y abre horizontes a un niño que también necesita trascender las barreras de clase y de género, todo ello se realiza desde un segundo plano concediéndole todo el protagonismo al personaje que desea llevar a cabo su educación.

LAS CANONESAS ALEMANAS: EL EJEMPLO DE LA ESCRITORA ROSWITHA VON GANDERSHEIM

Mónica Rodríguez Gijón
Universidad de Huelva

1. CONTEXTUALIZACIÓN EN LOS SIGLOS X-XI D.C.: ALEMANIA Y LA MUJER

1.1. El Sacro Imperio Romano-Germánico

La llegada del Año Mil a Europa es esperada con temor ante un posible final del mundo, pero al mismo tiempo con total espiritualidad, recordando la cita del monje Raúl Glaber: "Pasados unos tres años del año 1000, la tierra se cubría de una blanca túnica de iglesias..." (Focillon, 1987: 57). De este modo se observa cómo el sentimiento teocentrista típico del milenio medieval va cuajando su esencia en unos territorios que paulatinamente iban cristianizándose. Se sabe que en torno al Año Mil se fundan los obispados de Polonia y Hungría y las primeras misiones llegan al mundo escandinavo. Es el final de la Europa pagana. A partir de ahora las labores de cristianización se llevarán a cabo a través de las Cruzadas para recuperar los Lugares Santos de Oriente Medio.

Alemania se encuentra en este momento en pleno apogeo político y religioso. El Sacro Imperio Romano-Germánico ha sido recientemente fundado de la mano de Otón I (año 962) y su política de recrear un imperio como el carolingio resuena todavía en su mente. Sin embargo, tanto él como sus sucesores van a dar lugar a un período distinto y con personalidad propia, ya que el hecho de emular a Carlomagno no sólo abarca el ámbito administrativo y militar, sino que además salta al terreno cultural, soñando también con rescatar la cultura del mundo latino de la Antigüedad, hasta el punto de que al igual que se habla de la existencia de un Renacimiento carolingio, también se habla de un *Renacimiento otoniano*, diferente del anterior.

El otoniano es un renacimiento que debe ser entendido como un florecimiento cultural, resultado de una intención primera de rescatar la cultura antigua greco-latina que estaba siendo olvidada en un momento de escasez creativa. La personalidad propia del Renacimiento otoniano se observa en una ampliación de los focos culturales nunca vista hasta el momento, que facilita la difusión del saber; también en la actitud de reconocimiento de la belleza de las obras latino-paganas y su deseo de emularlas pero recreándolas con nuevos contenidos -bien cristianos, bien genuinamente germanos-; la asimilación de la cosmovisión latino-cristiana al aceptar que el alemán es un súbdito cristiano y su soberano un césar como los antiguos romanos; la presencia de la cultura bizantina; la hegemonía de la lengua latina en el panorama literario en detrimento de la utilización de la vernácula y un mayor protagonismo de la mujer.

1.2. Mujeres e intelectualidad

En lo referente a este último punto hay que recordar que tal y como se ha dicho, con Otón I crece el número de monasterios en Alemania, calculando ya unos cien

durante su reinado, y muchos de ellos femeninos, que suponen una plataforma para la educación de las mujeres del Imperio. De allí saldrán formadas hijas de la nobleza que llegaron a ser reinas y que se preocuparon por que sus hijos los futuros herederos recibieran una esmerada educación. Por ejemplo la princesa Teófano y su hijo Otón III, del que se sabía que dominaba el latín y el griego a la perfección. Algunas de estas mujeres además pudieron administrar sus propios bienes, como es el caso de la duquesa Hadwig de Suabia, hermana de Otón I, cuando se quedó viuda y de la que se dice que le impartió clases de griego a Ekkehard II de Sankt Gallen; o el caso de la emperatriz Adelheid, esposa del mismo emperador, que asumió la regencia del imperio a la espera de que su nieto Otón III llegara a la mayoría de edad.

Dentro de la nobleza femenina hay otras mujeres que optan por quedarse en el monasterio tras terminar su formación. Éstas dedicarán su vida a la religión, y algunas de ellas, miembros de la casa imperial, serán las que ocupen el puesto de abadesa de centros femeninos famosos como Gandersheim, Herford, Essen, Nordhausen, Quedlinburg o Gernrode, convirtiéndose en administradoras y vigilantes de sus bibliotecas y de la formación y actividad espiritual e intelectual del momento. De esta manera, nadie duda de la esmerada educación de estas mujeres, que aprendían a leer y escribir latín para poder entender el Salterio. Pero a pesar de esta formación, desgraciadamente no se dedicaron a escribir obras literarias. Sólo poseemos un ejemplo excepcional, que es el que se va a tratar aquí: Roswitha von Gandersheim.

1.3. Las canonesas alemanas del siglo X

Desde un punto de vista institucional, es difícil delimitar exhaustivamente las formas de religiosidad femeninas en la Temprana Edad Media, pues existe un abanico variadísimo de posibilidades con diferencias sólo muy sutiles: vírgenes, viudas, monjas, canonesas, etc. Si se centra la atención en las últimas, se verá que la existencia de esta figura se ubica con más frecuencia en las abadías flamencas, alemanas y en algunos puntos del Norte de Italia.

La palabra *canonicae*[1] ya aparece en fuentes griegas desde el siglo IV d.C. y se utilizaba para referirse a mujeres que estaban apuntadas en la lista (o canon) de los empleados de las iglesias como diaconisas o monjas. Durante la Antigüedad Tardía y primeros siglos de la Iglesia desempeñaban funciones de caridad y se sometían a determinadas reglas. A finales del siglo VIII se da por primera vez el título de canonesa a las monjas que llevaban una vida de comunidad bajo la autoridad de una abadesa y observando la Regla de San Benito. Así es como se define en la época de Ludovico Pío, hijo de Carlomagno (año 816; *Institutiones Aquisgranenses*). (Bautier, 1999: "Kanonissin").

Con la relajación de costumbres que se produjo en muchos monasterios, las canonesas dejaron de ser propiamente religiosas, y comenzó a diferenciarse entre canonesas *regulares*, que seguían la regla de San Agustín y eran monjas en el sentido más estricto de la palabra, y las canonesas *seculares* -para ellas se toma también en alemán la palabra *Stiftsdame* (Bautier, 1999: "Kanonissin")-, que repartían su vida entre el convento y el mundo exterior. Reconocían la autoridad de la abadesa y estaban obligadas a participar en las oraciones y en las labores manuales, debían evitar el contacto con el otro sexo, cuidaban de los ornamentos de la iglesia y educaban a la juventud del convento, particularmente a las hijas de la nobleza. Asistían al coro

durante el oficio divino con toca y hábito y fuera de él llevaban velo negro y cruz. (Bautier, 1999: "Kanonissin").

Sólo seguían dos de los votos, esto es, los de obediencia y castidad, pero no el de pobreza, pudiendo por ello disfrutar de una serie de favores jurídicos y personales, como por ejemplo el usufructo de su herencia que podían administrar en su nombre, tener una sirvienta y estar en una habitación privada separada de sus hermanas de comunidad. (Bautier, 1999: "Kanonissin").

Muy pronto las canonesas fundaron un gran número de casas, produciéndose también una relajación en sus costumbres. La reforma de este sector religioso se trató en varios concilios durante el siglo XVI y sus comunidades prácticamente desaparecieron tras la Revolución Francesa. Actualmente sólo subsisten unas pocas en Alemania.

2. PERCEPCIÓN DEL ESPACIO EN LA OBRA DE ROSWITHA VON GANDERSHEIM

2.1. Ejemplo de canonesa ilustre

Una de las canonesas alemanas más importantes fue Roswitha von Gandersheim, que también es uno de los exponentes intelectuales y literarios más representativos del Renacimiento otoniano y de la historia de la literatura alemana en general. Es fiel a los dictámenes culturales y literarios de la época en la que vive al preferir escribir en latín, que era la lengua elitista favorecida por el poder. En sus epopeyas en verso apoya el gobierno de los Otones y responde con creces al programa propagandístico y artístico que los Liudolfing habían fomentado para su gobierno. Al mismo tiempo contribuye también a la reforma religiosa de Cluny con la creación de dramas de contenidos cristianos.

A pesar de ser una tónica general de la Europa medieval cristiana (Curtius, 1984), la hegemonía de la lengua latina sobre las lenguas vernáculas en el panorama escrito tiene mayor énfasis durante los siglos X-XI en el Sacro Imperio, porque viene marcado por la pauta literaria del momento, ya que siguiendo la política cultural de Otón I de conseguir que la corte sajona fuera también un foco de intelectuales, se vuelven a rescatar los textos latinos. No obstante, esta vez será diferente, pues la nueva afluencia cultural contiene un alto influjo de Bizancio. Se pone de moda entre los eruditos alemanes el demostrar sus vastos conocimientos de la cultura clásica grecolatina, de su dominio de la lengua latina y también de la griega. Por este motivo, el cultivo de la literatura en lengua vernácula antiguo alto alemana y antiguo sajona va quedando marginada hasta el punto de que los escritores oriundos del Sacro Imperio –incluida Roswitha- prefieren escribir en lengua latina intercalando de vez en cuando una palabra griega, en lugar de seguir cultivando la lengua vernácula en el panorama escrito como había sido habitual hasta el momento, siendo este punto un importante diferenciador del Renacimiento carolingio, en que precisamente se produjo un primer florecimiento literario de textos en la lengua materna de los alemanes.

Aunque Roswitha alcanzó gran éxito en vida, tras su muerte cayó en el olvido y siglos después en 1500 volvió a ser descubierta por los humanistas alemanes, que además la reivindicaron por dos motivos: por su sexo y por su nacionalidad. Estos criterios culturales llevan a presentarla como la primera poetisa documentada de nacionalidad alemana, entendiendo el término "alemán" como adecuado desde la fundación del Sacro

Imperio. También es la primera mujer escritora en suelo alemán que escribe en lengua latina, y la primera mujer a la que un emperador alemán le encarga que redacte una epopeya sobre su vida. En el terreno literario, Roswitha es la primera mujer dramaturga no sólo de Alemania sino de toda la cristiandad, y su corpus es uno de los más extensos y variados, al igual que también es la primera poetisa medieval que dejó constancia de su acto de escritura y creación en sus propias obras literarias. También es una de las primeras autoras de la cultura occidental en recrear el mito de Fausto a través de su leyenda *Theophilus*.

A todo esto hay que añadir (Pociña, 2003: 32) que esta leyenda y la de *Basilius*, son las primeras manifestaciones literarias donde el diablo se encarna en una persona, dejando de ser un mero símbolo.

No obstante, a pesar de esta singularidad, poco se sabe de ella y todo a través de las dedicatorias y prólogos de sus obras. La crítica suele situarla entre la tercera década del siglo X (ca. 930-5) y 973-975. La propia autora escribe su nombre en el primer manuscrito encontrado de sus obras en lengua latina, *Hrotsvit*. Ella misma dice en la introducción en prosa a sus dramas: "... unde ego, clamor validus Gandeshemensis non recusavi illum imitari dictando dum alii colunt legendo..." (Berschin, 2001: 132)[2]. Es decir, ella etimologizó su nombre como *clamor validus*, aunque "hrot-swith" significa en antiguo sajón *Ruhmstark* ("poderosa en fama") y no *starker Ruf* ("grito enérgico") (Pociña, 2003: 9).

Lo único que se sabe de su vida es que ingresó en el monasterio de Gandersheim, aunque no se conoce con qué edad. No obstante, de esto puede deducirse que la autora procedía de una familia noble del ducado de Sajonia, ya que Gandersheim sólo acogía bajo su techo a hijas de la nobleza. El monasterio estaba ubicado en Sajonia y fue uno de los centros más favorecidos por la política imperial. Tal y como la propia autora indica en el poema que escribió sobre la historia de este lugar, fue fundado por Liudolf y Oda, antepasados del emperador Otón. La superiora de Roswitha era Gerberga II, sobrina del emperador, y más tarde la emperatriz Teófano entregó a su hija Sofía al monasterio para que también fuera abadesa en un futuro (entre 1002-39). Hay que reseñar hasta qué punto este monasterio era poderoso administrativa y económicamente, porque Gandersheim tenía su propia corte de leyes, dependía directamente del rey, poseía su propio cuño, sus monedas y sus hombres de armas (Wright, 1969).

2.2. Su producción literaria

Su obra está dividida en tres libros. El primero, tras un prefacio y una dedicatoria, recoge ocho leyendas en verso, cuyos títulos fueron abreviados en el Renacimiento: *Maria, De ascensione Domini, Gongolfus, Pelagius, Theophilus, Basilius, Dionysus* y *Agnes*[3]. El libro terminó de escribirse después de la coronación imperial de Otón I (2 de febrero de 962), porque Gerberga aparece en el prólogo nombrada ya como "imperialis neptis" (Stammler, 1978-1999: "Hrotsvith von Gandersheim").

El segundo libro consta de un prólogo y una carta dedicatoria, además de seis dramas en prosa rimada, que siguen la estructura de los seis dramas del dramaturgo latino Terencio (190-159 a.C.). Estos *Lesedramen*, más pensados para ser leídos que representados, son la verdadera prueba de su talento. Son seis: *Gallicanus, Dulcitius, Callimachus, Abraham, Pafnutius* y *Sapientia*[4]. En este libro también está contenido el *Apocalipsis de San Juan*, un poema de 35 versos basado en el texto bíblico.

Finalmente hay que destacar su tercer libro, donde se encuentran sus dos epopeyas escritas en hexámetros leoninos. La primera de ellas es la *Gesta Oddonis I. Imperatoris*, biografía de Otón I desde su nacimiento hasta la época de su coronación como emperador (962). El segundo es *Primordia Coenobii Gandeshemensis*, en donde relata la historia del monasterio de Gandersheim desde su fundación en 856 hasta 919, año de la subida al trono de Enrique I *el Pajarero*, padre de Otón I.

Es interesante ver quién es su público, ya que su obra está pensada en función de éste. Las dos epopeyas heroicas son encargos realizados por la casa imperial a la autora tras haber leído las primeras obras. Al ser el emperador su primer destinatario, el enfoque y los contenidos difieren ligeramente de los dramas y las leyendas. Los argumentos de estos últimos fueron concebidos para sus compañeras del convento, pues Roswitha responde a los intereses didácticos de éstas creando textos cuyos contenidos estén acordes con su mentalidad. Posiblemente se leían en voz alta durante las actividades colectivas de la comunidad. Y es que para poder aprender latín las alumnas se basaban en los dramas de Terencio, porque la estructura y su concepción formal era ejemplar. Como éstos poseían contenidos paganos y a la escritora no le parecía apropiado para los ojos de las principiantes, algunas de las cuales eran niñas pequeñas, decide escribir seis dramas siguiendo estas estructuras, pero con contenidos más adecuados para la formación espiritual de las alumnas. No obstante, autores como Bertini piensan en otros destinatarios que podrían ser autoridades académicas, como por ejemplo el arzobispo Bruno de Colonia, hermano del emperador Otón I (Pociña, 2003: 15).

Roswitha habla bastante de sí misma en sus obras dejando constancia de su autoría. Como es una escritora culta que conoce los medios de versificación y los tópicos literarios, también domina la *captatio benevolentiae*, de la que hace gala en sus prefacios, al apelar a la condición de su débil entendimiento femenino. Esto no es una prueba de menosprecio a su sexo, como aparentemente podría pensarse, sino una simple fórmula de humildad, ya que si bien al principio recurre mucho a este tipo de tópicos, en su primer prólogo a Otón I en la *Gesta Oddonis* o en el prefacio del libro de sus dramas llegará a decir que a pesar de haber muchas obras de alabanza al emperador, ella confía que la suya no sea de las peor estimadas. Roswitha es una mujer moderna para su tiempo, pues al querer sustituir los contenidos de Terencio conservando sus estructuras, está demostrando que respeta a los clásicos pero que pueden ser adaptados según las necesidades de su época.

2.3. Clasificación de los personajes masculinos y femeninos de la obra de esta autora

De esta manera, al estudiar a los personajes de sus obras, tanto leyendas como dramas, se distinguen varios tipos: los de comportamiento cristiano intachable, los que han llevado una vida pecadora pero que se arrepienten a tiempo y consiguen salvar su alma, y los malvados que están condenados sin remedio.

En cuanto a los personajes de comportamiento cristiano intachable, hay que decir éstos siempre han sido creyentes y que están dispuestos a morir antes que renegar de su fe. En el caso de las mujeres tenemos el ejemplo de las tres vírgenes en *Sapientia* y en *Dulcitius*; la perfecta esposa cristiana Drusiana de *Callimachus*; Constanza, la hija del emperador Constantino en *Gallicanus*, y por supuesto la Virgen María en la leyenda que lleva su nombre. En el caso de los hombres también contempla Roswitha a santos

varones: los ermitaños Abraham, Effrem (*Abraham*) y Pafnucio (*Pafnutius*), Gongolfo (*Gongolf*), San Juan y Andrónico (*Callimachus*), el emperador Constantino (*Gallicanus*) y San José y Cristo, en *María* y *De ascensione Domini*.

Cuando algún personaje de este primer grupo es puesto a prueba por parte de los malvados, es con intención de hacerles renegar de su fe cristiana y conseguir que prefieran el culto a los ídolos romanos. Sólo en el caso de la esposa Drusiana la intención de Calímaco es mantener con ella relaciones adúlteras, y en el de Constanza (*Gallicanus*) es pedir su mano en matrimonio obligándola a rehusar de su vida de virgen consagrada a Dios. De esta manera, los mensajes pedagógicos que Roswitha quiso insuflar en sus lectores u oyentes se concentran en estos personajes, que son fuertes en sus convicciones, prefieren llegar al martirio y a la muerte misma antes que sucumbir a la tentación, y con esta fuerza de voluntad son recompensados por Dios en la otra vida.

No obstante, aunque los modelos cristianos son estos, Roswitha contempla la imperfección del ser humano, que a veces puede equivocarse y pecar. En este caso hay salvación siempre y cuando haya arrepentimiento, y este concepto aparece reflejado claramente en *Callimachus*: Drusiana y Calímaco son resucitados, y este último a pesar de sus malas intenciones. Pero los dos se han salvado porque creen: Drusiana, como premio por haber defendido su fe hasta la muerte, y Calímaco por haberse arrepentido a tiempo y querer corregir su falta. En cambio a Fortunato, al que también se le ha dado una segunda oportunidad, vuelve a morir en el acto por insistir en sus pecados y no haber rectificado. Otros hombres que se arrepienten por tratar con el diablo son Teófilo (*Theophilus*), el precursor del mito de Fausto en Occidente, o Proterio en la leyenda *Basilius*. Galicano (*Gallicanus*) consigue ver la luz a tiempo antes de obligar a Constanza al matrimonio, que junto con sus hijas habían rezado con fervor para que cambiara de parecer, y posteriormente, después de haber abrazado la fe está dispuesto a sufrir martirio antes que renegar de Dios. Incluso para las doncellas que pierden su virginidad también puede haber salvación: María (*Abraham*) y Taide (*Pafnutius*) son meretrices y en las dos ocasiones se arrepienten a tiempo y expían sus pecados ayudadas por dos santos varones.

Finalmente, Roswitha contempla un elenco de personajes, hombres y mujeres, que son malvados y que no tienen interés ninguno en arrepentirse ni en salvar su alma. Normalmente suelen cometer atrocidades, no sienten ningún remordimiento y en muchos casos también son paganos. Son los responsables además de que los buenos protagonistas sufran martirio o sucumban a la tentación si son más débiles. Estos malvados en masculino son: el diablo mismo en persona, presentado como un príncipe de las tinieblas (*Theophilus*) -"Inter quos medius princeps residebat iniquus, / Qui rex est mortis, proles quoque perditionis / Suadens damnandis astuta fraude ministris / Inpigre cunctis praetendere calliditatis / Assuete laqueos omnes captare paratos" (v. 102-106) (Berschin, 2001: 81)[5]-; y simples mortales, hombres malvados cuyas intenciones están alentadas por su falta de fe, y quieren incitar a las jóvenes puras a pecar, bien adorando a otros dioses, o bien pretendiendo favores sexuales: son los casos de Calímaco, Fortunato (*Callimachus*), Adriano, Sisinio (*Sapientia*), Dulcicio y Diocleciano (*Dulcitius*), entre otros. También existen mujeres malvadas, aunque en menor número, como la esposa de Gongolfo, que se reía de su marido mientras él se moría. Roswitha, que termina

la leyenda con la muerte del mártir, no deja a este personaje femenino bien parado: "Ut, que legalem respuit retiñere pudorem, / Sit risus causa omnibus inmodica, / finetenusque sue portet per tempora vite / indicium proprii scilicet obprobrii" (v. 579-582) (Berschin, 2001, 62)[6].

2.4. Espacios vitales propios de una canonesa: religiosidad y sexualidad cristianas

Tras lo visto, el hombre y la mujer modélicos de Roswitha von Gandersheim son los perfectos cristianos. Para ello, la primera virtud común que deben tener, la fundamental tanto para hombres como mujeres, es el primer mandamiento de la Ley de Dios, esto es, amar a Dios sobre todas las cosas, hasta el punto de que jamás se renegará de la fe, incluso aunque la vida de ellos esté amenazada y se vean obligados a morir por sus ideales. Es el caso de las tres niñas de los dramas *Sapientia* y *Dulcitius*, que se niegan a adorar a los dioses romanos y por eso son torturadas y martirizadas, o por ejemplo Galicano, que después de haberse convertido sufre martirio porque no quiere renunciar a su fe cristiana.

La alabanza a Dios ante todo está presente en las obras de Roswitha. Entre otros ejemplos, obsérvese cómo la autora comienza sus textos en muchas ocasiones recordando a Cristo y sobre todo a la Virgen María, a la que además dedica una de sus leyendas (*María*) basada en un texto apócrifo (Homeyer, 1973: 67-68). En ella habla sobre el matrimonio de los padres de la Virgen, su consagración en el templo, sus desposorios con San José, el nacimiento del Niño Jesús y la adoración de los pastores. Los milagros religiosos como los que provoca el Niño o el que se produce ante Gongolfo en otra de sus leyendas, son pretextos para alabar continuamente al Dios cristiano, al igual que también las oraciones que cierran algunas de sus obras y la costumbre de terminar casi todos los textos con la palabra "Amén".

En toda su producción se debate la lucha entre el Bien y el Mal. En la epopeya en verso *Gesta Oddonis*, las peleas entre los dos hermanos Otón I y Enrique de Baviera, que en la vida real originaron varias guerras civiles, no son culpa de los hermanos (sería impensable que Roswitha responsabilizara a su mecenas el Emperador o al hermano de éste, que era de sangre real y además el padre de su amiga la abadesa Gerberga), sino del diablo, que se entromete y utiliza a Enrique como un títere para sus malos propósitos.

La sexualidad es también un tema presente en toda su obra. La gran obsesión de la autora es que los hombres y mujeres aprendan a controlarla, convirtiendo sus cuerpos en templos sagrados que no sufran agresión. Para Roswitha, el hombre es el individuo activo en el deseo sexual, ya que es él quien se queda turbado ante la belleza de la mujer sin que ésta haga nada, y el que toma la iniciativa (es el caso de Drusiana y Calímaco en *Callimachus*, o del hijo del prefecto romano en *Agnes*), y la mujer es la estrella que brilla y que se ve obligada a defender su integridad física manteniéndose pura y virgen. De esta manera, el mayor galardón de una doncella es su honestidad. Así es cómo el criado presenta a las hijas de Galicano: "Assunt illustres Gallicani nate tue familiaritati hera Constantia pro sui pulchritudinis sapientie et probitatis perspicuitate satis apte" (I, V; Berschin, 2001: 144)[7].

Roswitha se encarga de ensalzar lo más posible la virginidad dándole unos valores altísimos. La autora presenta en ocasiones a mujeres intachables que han logrado mantenerse vírgenes, pues tal y como indica por boca del personaje Efrem en su drama

Abraham, ella cree que:

> Effrem: Nam si incorrupta et virgo permanebis angelis dei fies aequalis quibus tandem stipata gravi corporis onere abiecto petransies aera supergradieris ethera instabilemque planetarum et cursum perlustrans solis ducta per semitas zodiacum percurres circulum nec subsistendo temperabis gressum donec iungaris amplexibus filii virginis in lucifluo tálamo sui genitricis" (acto II; Berschin, 2001: 198)[8].
>
> En el caso de los hombres, el deseo sexual debe ser también eliminado. Por ejemplo, una vez que Galicano (*Gallicanus*) ya se ha convertido al cristianismo, rechaza la invitación de quedarse en el palacio con sus hijas y con Constanza por temor a no resistir la tentación, pues la belleza de la hija del emperador a la que él pretendió con anterioridad sigue siendo deslumbrante. Por tanto, decide marcharse con un amigo suyo para vivir como un ermitaño (I, XIV; Berschin, 2001: 155-156).

De esta manera, los perfectos cristianos, tanto hombres (Abraham, Efrem, Pafnucio, Basilio, Dionisio y Pelayo) como mujeres (las hijas de Sabiduría, las hermanas cristianas que son pretendidas por Dulcicio, Drusiana, Agnes, Constanza, Artemia y Ática) son seres que han logrado superar la concupiscencia y han alcanzado un alto grado de espiritualidad en relación con Dios.

2.5. Espacios vitales singulares en la obra de Roswitha von Gandersheim

Hasta aquí aparecen temas que en mayor o menor medida sí podrían estar presentes en otras obras religiosas de la época. No obstante, si tenemos en cuenta el perfil de su autora, existen algunos otros aspectos singulares que llaman la atención.

Un ejemplo es el erotismo, cuestión que ha sido largamente estudiada. Aunque ya se ha visto que el perfecto cristiano ha de estar exento de todo deseo carnal incluso dentro del matrimonio, cuyo ideal también observa la castidad, no hay que olvidar los comentarios en tono erótico de situaciones que una doncella cristiana ha de evitar: el prostíbulo del drama *Abraham* (acto VI; Berschin, 2001: 208-210), los comentarios del gobernador en *Dulcitius* (actos II-IV; Berschin, 2001: 167-169), o las proposiciones indecentes de Calímaco hacia Drusiana (*Callimachus*: acto III; Berschin, 2001: 179-181).

Otro punto llamativo es la comicidad, presente por ejemplo cuando Dulcicio entra de noche en la cocina donde están encerradas las tres vírgenes, y confundido por la oscuridad y creyendo que los cacharros de la cocina son las niñas, comienza a acariciarlos y a tiznarse la cara de carbón (acto IV; Berschin, 2001: 168-169).

La violencia es un punto presente en casi todas las obras. Cuando un cristiano sufre martirio, hay ensañamiento en los suplicios por parte de los paganos que los están matando, y al mismo tiempo Roswitha se recrea describiéndolos y presentando a las víctimas como triunfantes sobre la muerte, que mientras son quemadas vivas o se les tortura están gritando su fe incondicional y negando el culto pagano. Por este motivo todo el horror es recompensado en una vida después de la muerte, pues se considera que esos mártires mueren en Cristo. Aunque este tipo de actos bárbaros aparece también en muchos otros textos cristianos del medievo, no hay que olvidar otro tipo de violencia que presenta Roswitha, como es el que se desprende de las pretensiones criminales de Calímaco y Fortunato (*Callimachus*), donde el ansia del primero lo lleva a querer

profanar un cuerpo muerto, es decir, a practicar la necrofilia. También es igualmente brutal el desenlace por parte de la serpiente, que de repente aparece y los ataca mortalmente impidiendo que el acto tenga lugar.

Pero lo más asombroso puede observarse en la leyenda *Pelagius*, sólo protagonizada por hombres, en donde se trata del tema de la homosexualidad. En este texto además Roswitha no utilizó una fuente previa latina, como sí ocurre con algunas de sus vidas de santos -por ejemplo *Dionysus* (Homeyer, 1973: 149-150) o *Maria* (Homeyer, 1973: 113-115)-. En este caso se cree que la historia pudo haberla escuchado de un testigo, y para ello es posible que ella, durante su vida en la corte, pudiera haber entablado conocimiento con algún miembro del séquito de los embajadores de la España cristiana de entonces y le contara la historia del niño Pelayo.

3. CONCLUSIÓN

La educación de Roswitha von Gandersheim, tal y como se desprende de sus obras, es muy esmerada. Conocía a los poetas romanos antiguos Virgilio, Ovidio, Horacio y Terencio, y los escritores y filósofos cristianos, tales como Prudencio, Sedulio y Boecio. Y en sus dramas además hace gala de sus conocimientos de astronomía y matemáticas, por lo que puede suponerse que estaba versada en las Siete Artes liberales. Como otros muchos intelectuales de su época, Roswitha introduce de vez en cuando palabras griegas en sus escritos latinos, aunque esto no es una prueba infalible para afirmar que dominara esta lengua. En todo caso, lo que está claro es que sí conocía un vocabulario de palabras griegas, que sin duda se debe a la relación que la autora guardaba con la casa imperial y ésta a su vez con la cultura de Bizancio (Pociña, 2003: 16-20).

La crítica ha intentado delimitar exactamente cuándo comenzó su formación como canonesa. Al respecto hay tres teorías (Pociña 2003: 10): la primera dice que entró ya de niña en Gandersheim y que desde su infancia tuvo acceso a todo tipo de libros en su biblioteca. Estas fuentes serían suficientes para proveerla de todos los contenidos imaginativos de sus obras. Una segunda opinión propone que quizá Roswitha a pesar de su condición de canonesa, debió tener un trato mucho más frecuente de lo habitual con el mundo exterior. Y finalmente, una tercera teoría, intermedia entre las dos, opina que se hizo canonesa ya en la madurez, después de haber vivido varios años el ambiente de la corte otoniana, con lo cual podría explicarse todo el conocimiento mundano que derrochan sus obras. (Pociña, 2003: 10)

Sea como fuere, es cierto que a pesar de toda la cultura escrita y libresca que poseía Roswitha, las fuentes en las que se inspiró para determinados contenidos en los que se explaya con detalle son bastante más mundanos, por lo que además de la lectura de autores paganos a la que hubiera podido tener acceso, no hay que descartar en absoluto un trato frecuente simultáneo o anterior con la corte y con la vida fuera del monasterio. Por este motivo, la posibilidad más óptima sobre su condición es pensar en la figura de la *canonesa regular* (o *Stiftsdame*), que le habría permitido seguir manteniendo relación con la casa imperial durante toda su vida, tratar con intelectuales, y como no estaba obligada a seguir el voto de pobreza, el haber podido también comprar sus propios libros, quizá de contenido diferente al que pudiera haber en la biblioteca del monasterio.

Por otro lado, su vocación de canonesa se trasluce en sus dramas de clara intención pedagógica y catequética, sin duda derivada de alguna de sus funciones, como la de enseñanza a las novicias más jóvenes del monasterio, ya que en algunos dramas como *Sapientia* introduce también problemas aritméticos a modo de adivinanza (acto III; Berschin, 2001: 248-252), sin duda para que sus alumnas no sólo aprendieran los mensajes morales y cristianos y se ejercitaran en gramática latina, sino también en otras disciplinas de las Siete Artes, como las matemáticas.

Hoy día se puede estudiar la obra de Roswitha desde una perspectiva feminista. Pero cuando esta autora concibió sus obras, la idea fundamental que la obsesionaba era la lucha entre paganismo y cristianismo, y no entre hombre y mujer. Puede decirse que sí existe igualdad de tratamiento por parte de la autora para hombres y mujeres, pero en tanto que gocen de la cualidad de la religiosidad. Es decir, el cristianismo los iguala frente a un mal común que es el paganismo, independientemente de sus diferencias biológicas. Por lo que también cambia su actitud ante hombres y mujeres en la misma manera cuando éstos son pecadores o malvados (recuérdese el caso de la mujer de Gongolfo, o de los gobernadores paganos). Todos tienen el mismo protagonismo tanto en sus leyendas como dramas. De hecho, existen obras en las que el protagonista es un hombre (las leyendas *Gongolfus*, *Pelagius*, *Basilius*, *Dionysus*, *Theophilus*, *De ascensione Domini*, y el drama *Gallicanus*), en mayor número que la mujer (las leyendas *Agnes* y *María*, y el drama *Sapientia*), y en alguna de ellas sólo hay personajes varones (*Pelagius*). En cuanto a un protagonismo compartido, hay que observar el drama *Callimachus* (es la caída y resurrección de Drusiana y Calímaco), y los dramas similares *Pafnutius* y *Abraham*, donde ellos son los artífices de la salvación de las mujeres que han pecado.

Roswitha contribuye desde su posición de mujer religiosa e intelectual a la difusión y consolidación del cristianismo de una forma muy peculiar en su época, por la innovación literaria de sus dramas y por la presentación de sus contenidos. Como ya se ha dicho, a ella le interesan tanto el hombre como la mujer, en tanto que sean cristianos y respondan correctamente a estos valores. Si alguno peca, como cristiano tiene derecho a una segunda oportunidad, pero siempre y cuando rectifique. Estos mensajes, repetidos una y otra vez en sus obras, están rodeados de situaciones y elementos fantásticos, tales como serpientes justicieras (*Callimachus*), milagros asombrosos o lugares exóticos para el público sajón como era el califato de Córdoba, que denotan el gran caudal cultural de esta mujer, la cual utilizó todos los recursos a los que pudo acceder –bien fuentes escritas por autoridades intelectuales latino-cristianas o latino-paganas, o bien fuentes vivas, como testigos con los que ella trató-, para poder responder desde su pluma al programa religioso y político en el que ella estaba inmersa y que a fecha de hoy, once siglos después, nos puede parecer muy lejano, pero al mismo tiempo llamativo y en ningún caso indiferente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUTIER, R.-H., et al., (ed.) *Lexikon des Mittelalters*. München, LexMA Artermis-Verlag, 1999.

BERSCHIN, W. (ed.), *Hrotsvit opera omnia*. Leipzig, Saur, 2001.

BEUMANN, H., *Die Ottonen*. Stuttgart, Kohlhammer, 2000. 5ª ed.

BOOR, H./ NEWALD, R., *Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn*

der höfischen Dichtung 770-1170. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1979. 9ª ed. Vol. I.
BRINKLER-GABLER, G. (ed.), *Deutsche Literatur von Frauen*. Vol. 1: "Von Mittelalter bis zum Ende des 18. Jhds." München, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1988.
BRUNHÖLZL, F., *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*. 2 vols. München, Fink Verlag, 1996. 2ª ed.
CESCUTTI, E., *Hrotsvit und die Männer. Konstruktionen von "Männlichkeit" und "Weiblichkeit" in der lateinischen Literatur im Umfeld der Ottonen. Eine Fallstudie*. München, Fink, 1998.
COROMINAS, J., PASCUAL, J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánic*o. Madrid, Gredos, 1987 (2ª reimpr.). Vol. 1.
CURTIUS, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 10ª ed. 2 vols. Bern/Müchen, A. Francke, 1984.
D.R.A.E. (*Diccionario de la Real Academia Española*). Madrid, Espasa Calpe, 1992. 21ª ed. (2 vols).
DRONKE, P., *Women writers of the Middle Ages*. Cambridge, CUP, 1984.
DRONKE, P., *Duden Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim, Dudenverlag, 1996. 3ª ed.
EHRISMANN, G., *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*. 1ª parte. München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1932. 2ª ed.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Barcelona, Espasa, 1934. Vol.11.
FOCILLON, H., *El Año Mil*. Madrid, Alianza, 1987.
GIORDANO, O., *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*. Madrid, Gredos, 1983.
HAUCK, K., "Mittellateinische Literatur". En W. Stammler (ed.), *Deutsche Philologie im Aufriss*. Vol II. Berlin, Erich Schmidt, 1978. 2ª ed. sin modificar.
HAUG, W., VOLLMANNN, B. K. (ed), *Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800-1150.* Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1991.
HOMEYER, H. (ed.), *Hrotsvitha von Gandersheim. Werke ind deutscher Übertragung. Mit einem Beitrag zur frühmittelalterlichen Dichtung von H. Homeyer*. München, Schöningh, 1973.
HROSWITHA VON GANDERSHEIM, *Otto-Lied*. En W. Gundlach (ed.), *Heldenlieder der deutschen Kaiserzeit.* Vol. I. Innsbruck, Scientia Verlag Aachen, 1970.
KARTSCHOKE, D., *Geschichte der deutschen Literatur im frühen Mittelalter*. München, Dtv, 1990. 1ª ed.
KLOSE-GREGER, H., *Roswitha von Gandersheim*. Berlin, Union Verlag, 1961.
KÖPKE, R., *Hortsuit von Gandersheim. Zur Litteraturgeschichte des zehnten Jahrhunderts. Ottonische Studien zur detuschen Geschichte im zehnten Jahrhundert*. II. Berlin, 1869.
KRONENBERG, K., *Roswitha von Gandersheim und ihre Zeit*. Wolfenbüttel, Landeskirchenamt der Braunschweigischen evangelisch-lutherischen Landeskirche, 1958.
LANGOSCH, K. (ed.), Hrotsvitha von Gandersheim, *Dulcitius, Abraham*. Stuttgart, Reclam, 1993.
LYON HAIGHT, A. (ed.), *Hrostwitha of Gandersheim. Her life, times, and works, and a*

comprehensive Bibliography. New York, The Hrostvitha Club, 1965.
MAGALLANES LATAS, F., *Manual de literatura alemana. La literatura alemana en sus inicios.* Sevilla, Kronos, 1997.
MAGALLANES LATAS, F Rodríguez Gijón, M., "Cuando la inspiración se agota, surge la mujer creativa, comunicadora", *IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica Mujeres, Creación y Comunicación: Realidades e imaginarios* [CD-Rom]. Sevilla, Alfar, 2002.
MAGALLANES LATAS, F Rodríguez Gijón, M., "La traducción de la poesía medieval alemana al español: problemas de método", *XVI Simposio sobre la Traducción Literaria y Científico-técnica*. Celebrado el 8-10 de marzo de 2002 en la Universidad de Extremadura (Cáceres). Ponencia inédita.
MANITIUS, M., *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*. 3 vols., München, 1911-1931. Reeditado en 1965.
MARCOS CASQUERO, M.-A., OROZ RETA, J., *Lírica latina medieval II. Poesía religiosa*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
NAGEL, B., *Roswitha von Gandersheim*. Heidelberg, Universität Heidelberg, 1963.
NAGEL, B., *Hrotsvit von Gandersheim*. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965.
POCIÑA LÓPEZ, A. (ed.), Roswitha von Gandersheim, *Dramas*. Madrid, Akal, 2003.
PREISSL, F., *Hrotsvith von Gandersheim und die Entstehung des mittelalterlichen Heldenbilds*. Erlangen, 1939. Tesis doctoral.

REICH, H. (ed.), *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters. In deutschen Versen von Paul von Winterfeld*. München: C.H.Beck, 1917. 2ª ed.
RODRÍGUEZ GIJÓN, M., "Roswitha von Gandersheim y Christa Wolf: dos visiones femeninas literarias alemanas a las puertas de dos milenios diferentes". En las actas: *XXXIII Congreso Universitario Internacional. 2000 años ¿de qué?. Persona. Ciencia. Historia. Cultura.* Sevilla, Kronos, 2000, pp. 234-244.
RODRÍGUEZ GIJÓN, M., *Los primeros emperadores del Sacro Imperio Romano-Germánico en panegíricos manuscritos en verso de la Alemania de los siglos X-XI*. Tesis inédita defendida el 18.12.2003 en la Universidad de Sevilla.
SCHNEIDERHAN, J., *Roswitha von Gandersheim, die erste Dichterin*. Paderborn, Bonifacius-Druckerei, 1912.
SILAGI, G., BISCHOFF, B. (ed.), *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters*. Vol. V: *Die Ottonenzeit*. München, *MGH*, 1979.
STAMMLER, W., LANGOSCH, K., *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Berlin, Walter de Gruyter, 1978-1999. 11 vols.
STRAUCH, G./ROSE, K., "Hrostvit von Gandersheim (ca. 935-ca. 1002)", en: Frederiksen, E.,P, / Ametsbichler, E. G., *Women Writers in German-Speaking Countries. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook.* Londres, Greenwood Press, 1998, pp. 152-160.
STRECKER, K. (ed.), *Die lateinischen Dichter des deutschen Mittelalters*. En la serie: MGH: "Poetarum latinorum medii aevi". *Ottonenzeit*. Vol. V: partes I y II. Weidmann, 1970 (2ª ed.).
STRECKER, K. (ed.), *Hrostuithae Opera*. Leipzig, Typis B.G. Teubner, 1930.

Wattenbach, W., *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter bis zur Mitte des 13. Jhds*. 2 vols. 2º tomo. Berlin, Wilhelm Hertz, 1894. Vol II. 6ª ed.
STRECKER, K., *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Deutscher Kaiserzeit.* Holtzmann, R. (ed.). Vol I. Berlin, Emil Ebering, 1938.
WILSON, K. M. (ed.), *Hrotsvit of Gandersheim. Rara avis in Saxonia?*. Ann Arbor, University of Michigan, 1987.
WILSON, K. M., *Hrotsvit of Gandersheim. A Florilegium of her Works*. Cambridge, 1998.
WINTERFELD, P., *Stilfragen aus der lateinischen Dichtung des Mittelalters*. Berlin, 1903.
WINTERFELD, P., *Von Horaz bis Hrotsvith von Gandersheim. Gesammelte Schriften*. Hildesheim, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1996.

Notas

[1] Según Corominas (1987, v.1), es un derivado de *canónigo*, y aparece dentro del término *canon*, palabra tomada del latín y a su vez del griego, cuyo significado es "tallo, varita, regla, norma"). En alemán se toma el término *Kanonissin* y en castellano la traducción que contempla el *D.R.A.E.* es el término *canonesa*, o en una versión más antigua, también *canonisa*. No debe confundirse con *canónica* (adjetivo que designa la vida conventual de los canónigos) ni tampoco con *canóniga* (que designa la siesta que se duerme antes de comer). [Cfr. *D.R.A.E.*].

[2] "...Por lo que yo misma, el Grito Enérgico de Gandersheim, no deseché el imitar a Terencio componiendo obras, al tiempo que otros lo aclaman leyéndolo..." (Pociña, 2003: 55).

[3] Los títulos completos en el mismo orden son: *Historia nativitatis laudabilisque conversationis intactae Dei Genitricis, quam scriptam repperi sub nomine Sancti Iacobi fratris Domini*; *De ascensione Domini. Hanc narrationem Iohannes Episcopus a graeco in latinum transtulit*; *Passio Sancti Gongolfi martiris*; *Passio Sancti Pelagii preciosissimi martiris, qui nostris temporibus in Corduba martirio est coronatus*; *Lapsus et conversio Theophili vicedomni*; *Basilius. Lapsus et conversio cuiusdam servi*; *Passio Sancti Dionisii egregii martiris*; *Passio Sancte Agnetis Virginis et martiris*. (Berschin, 2001).

[4] *Conversio Gallicani principis milicie*; *Passio sanctarum virginum Agapis, Chionie et Hirene*; *Resucitatio Drusiane et Calimachi*; *Lapsus et conversio Marie neptis Habrahe Heremicole*; *Conversio Thaidis meretricis*; *Passio Sanctarum virginum Fidei, Spei et Karitatis*. (Berschin, 2001).

[5] "En su centro reinaba el príncipe de los infames, / rey de la muerte e hijo de la perdición, / que ordena a sus esclavos con reprobable malicia / y sin descanso el tender un lazo a los hombres / para, preparados como botín, ganarlos para sí".

[6] "Todo esto le sirvió a la mujer, que no conocía sentimiento de vergüenza, de escarnio y de carcajadas irrefrenables; / pero ella tuvo que llevar hasta el final de su vida / esta mancha ostensible de pecado".

[7] "Comparecen las ilustres hijas de Galicano ante tu presencia, doña Constanza, para su educación, asaz llenas de sabiduría y brillantes de honestidad" (I, 5). (Pociña, 2003: 63)

[8] "...si permaneces incorrupta y virgen, te harás igual a los ángeles de Dios; rodeada de los cuales, finalmente, una vez abandonada la pesada carga del cuerpo, atravesarás el aire, andarás por encima del éter, recorrerás el círculo del Zodíaco y no tendrás que moderar el paso por ninguna detención, hasta que te unas en abrazos al Hijo de la Virgen en el tálamo resplandeciente de su madre". (Acto II; Pociña, 2003: 79).

LA MUJER Y EL PODER EN LA LITERATURA ITALIANA, UN EJEMPLO: CATALINA II DE RUSIA EN EL "POEMA TARTARO" DE GIAMBATTISTA CASTI

Isabel Rubín Vázquez de Parga
Universidad Complutense de Madrid

1. GIAMBATTISTA CASTI: UN INTELECTUAL MOLESTO

Como se sabe, el s. XVIII europeo, fue el siglo de la *Ilustración*, una etapa de amplio movimiento innovador, racionalista y empírico, lleno de reformas políticas (pensemos, por ejemplo, las concesiones de las grandes monarquías europeas, que vieron reinar a los así llamados "*monarchi illuminati*"), cambios culturales (la importancia de textos como las *Osservazioni sulla tortura* de Verri o *Dei delitti e delle pene* de Beccaria y sus repercusiones) y grandes pensadores como Voltaire, Diderot, Rousseau que dan nombre al enciclopedismo.

En este siglo, y en este contexto cultural, situamos a nuestro autor Giambattista Casti, un abate recordado, sobre todo, por sus libretos de ópera a los que puso música Paisiello (*Lo sposo burlato 1779, Re Teodoro in Venezia 1784, Re Teodoro in Corsica 1786*) o Salieri (*La grotta di Trofonio 1785, Prima la musica e poi le parole 1786*, *Cublai, gran Kan dei Tartari 1786*). Se trata de una actividad en línea con la de escritor, porque ya sea en los libretos de ópera ya sea en las novelas y poemas, Casti manifestó una extraordinaria tendencia a la sátira, en especial política y de carácter antinobiliario. Este abate no sólo se dedicó a la ópera, escribió también famosas obras como *Gli animali parlanti* (1801), un buen ejemplo de zoo-épica burlesca, que consta de cuatro volúmenes con veintiséis cantos en sextinas donde narra los acontecimientos políticos de Francia en el s. XVII a través del conflicto entre absolutismo monárquico y nuevo espíritu republicano, o como las *Novelle Galanti* (1804), una colección de cuarenta y ocho novelas en octavas, donde ataca con ferocidad las costumbres y la vida de los nobles de su época y hace una dura crítica al clero resaltando sobre todo su hipocresía. Además de clérigo, Casti en los años 1776 y 1780 fue nombrado "*membrino del Corpo Diplomatico Austriaco*" sin cargo oficial, el mismo José II le pedía consejo y asesoramiento político y le invitó a viajar por toda Europa acompañando al embajador austríaco Kaunitz y a su amigo diplomático Marco Gherardini. En estos viajes tuvo la oportunidad de conocer directamente las cortes europeas y relacionarse con personalidades y altos cargos políticos, material que después utilizará para la composición de *Gli animali parlanti*. El mismo autor declara en su obra *Il Poema Tartaro* que la experiencia aporta mucho más que el estudio:

E dalla saggia esperienza ottenni
Più che da lunghi studii, e altr'uom divenni. (Canto II, 33)

El autor dieciochesco con sus personajes y argumentos, a través de los cuales expresa sus ideas políticas y personales de la época sin restricciones de vocabulario ni de argumentos, usando en muchas ocasiones palabras subidas de tono, ha recibido elogios

pero también duras críticas.

Sin duda, una de las más duras es el *Soneto caudato* (1768) que le dedica Parini, donde arremete contra su vida personal (sus costumbres libertinas, la sífilis) y su modo de componer (denuncia el ataque a la corte de Catalina II en *Il Poema Tartaro*). Parini en este soneto hace un juego con el oxímoron entre la "*castità*" de su nombre y la "*disonestà*" de su vida, sin duda por su eficacia se puede comparar al que Francesco Berni escribió contra Pietro Aretino (Corio, 1887:13):

Un prete brutto, vecchio e puzzolente,
Dal mal franzese tutto quanto guasto,
E che per bizzarria dell'accidente
Dal nome del casato è detto casto;
Che serive dei racconti in cui si sente
Dell'infame Aretin tutto l'impasto,
Ed un poema sporco e impertinente
Contro la donna dell'impero vasto;
Che se bene senz'ugola è rimaso,
Attorno va recitator molesto
Oscenamente parlando col naso:
Che da gli occhi, dal volto e fin dal gesto
Spira l'empia lussuria ond'egli è invaso
Qual satiro procace e disonesto:
Sì, questo mostro, questo
È la delizia de' terrestri numi.
O che razza di tempi e di costumi!

La obra de Casti que nos ocupa es *Il Poema Tartaro*, que Parini describe como "sucio e impertinente" en el que ataca la ambigüedad de la emperatriz Catalina II de Rusia y de su gobierno.

Entre los años 1777-1779 Casti viaja a Petersburgo con un papel importante: ayudar en las negociaciones diplomáticas de la Casa de Habsburgo. Debía proporcionar información acerca de las posibilidades de crear una alianza austro-rusa, con intereses antiprusianos y con la intención de impulsar una vasta política de exportación a los países de Oriente.

Viajaba acompañando a Kaunitz, quien conocía a la perfección las cortes de Petersburgo y Berlín y quien le revelaba numerosos secretos de algunos de los personajes más importantes del momento (Casti aprovechará esta información para convertirla en el principal atractivo de sus obras). De los dos años que Casti reside en Petersburgo poco se conoce, pero se sabe que fue la época más oscura de su vida. Es seguro que desde el momento de su llegada no fue muy apreciado por el político francés Corberon que en sus memorias escribe que es "*une espèce de bouffon italien dont le mérite est de faire des vers osduriers*" (Zaboklicki 1972: 371) y es posible que esto pudiese afectar a sus relaciones con la zarina.

A su llegada a Rusia, Casti estaba lleno de esperanzas y con las mejores intenciones con respecto a Catalina II, ya que era considerada en Occidente una poderosa protectora de literatos. Prueba de sus intenciones son dos de sus obras, una dedicada a la emperatriz *A Caterina II imperatrice di tutte le Russie* y otra dedicada a

su primer nieto *Per la felice nascita di Alessandro, principe di tutte le Russie*. Pero a pesar de todo esto Casti no encontró la hospitalidad que esperaba en la corte rusa y asume entonces una posición antirusa.

Un año después, en España, nacen las primeras octavas del *Il Poema Tartaro*, y finaliza los primeros dieciocho cuentos de *Novelle*, pero también contrae la sífilis, motivo que le hace viajar urgentemente a Milán en el año 1782. Allí le extraen la campanilla y le diagnostican un tumor en la garganta que le hace cambiar la voz, volviéndose completamente nasal (de su tono de voz también nos habla Parini en su soneto *caudato* antes mencionado).

Casti vuelve a Viena con la idea de ocupar el cargo de poeta cesáreo que deja vacante Metastasio tras su muerte (1782) y mientras tanto termina *Il Poema Tartaro*. Pero el autor dieciochesco teme por la publicación de su obra ya que mientras la alianza austro-rusa, reforzada en 1781, dure, la publicación del libro podría causar problemas diplomáticos entre Austria y Rusia. Así el autor ofrece las *Novelle Galanti* a Jose II pero se abstiene de presentarle *Il Poema Tartaro*. Sin embargo, el abate no abandona la idea de publicarlo y no escucha las advertencias de su protector Kaunitz que le escribe desde Madrid en 1783 para intentar persuadirle por temor a los daños políticos que ello causaría. Finalmente una copia del poema, que carece de comentarios mordaces y con un nuevo episodio que elogia al emperador[1], es entregado a José II. En 1887 Ludovico Corio asegura que José II quedó entusiasmado por el poema, pero se declara un ferviente admirador de la gran emperatriz y se ve en la obligación de prohibir la publicación y circulación del mismo en Austria. De este modo el emperador le cambia el poema por 300 cequís y por una orden de abandono de Viena (Corio, 1887: 24). Casti no acepta el dinero y no volverá a la capital austríaca hasta la muerte del emperador, cuando confia en que su sucesor Leopoldo le conceda el título de poeta cesáreo que tanto anhela. Desafortunadamente éste muere sin darle tiempo de concedérselo, pero Casti no se rinde y finalmente Francisco I en el 1792 se lo concederá.

Casti presenta, en el año 1783, en algunas cortes europeas los primeros esbozos de *Il Poema Tartaro* con la ayuda de su amigo M. Gherardini, quien leerá en voz alta las octavas para un público muy escaso pero muy selecto, que reacciona de un modo entusiasta.

Tal es el éxito y rápida es la difusión de sus obras que hace que Casti escriba una carta el 14 de mayo de 1790 al *Auditore del Buon Governo* di Livorno, pidiéndole que impida la publicación de una edición clandestina de dos de sus obras: *Il Poema Tartaro* en Livorno donde habla de soberanos y ministros europeos que podrían ofenderse por no ser tratados con el lenguaje universal de la adulación, (nada favorable para el sistema político del momento) y la publicación de las *Novelle Galanti* en Toscana, en ellas se encuentran versos indecentes y obscenos de los que él se declara no ser el autor (Vigo, 1907: 184-186).

> Eccellenza
> Milano, li 14 Maggio 1790
> Oh questa volta poi sí che ho bisogno di V.E. ed ecco per qual motivo.
> Mi si suppone che a Livorno si stampi clandestinamente il mio Poema Tartaro. Oh caspita! questa non è bagattella da non curarsi. Ella sa circumcirca sopra che si aggira questo Poema, sa che riguarda i principali Sovrani e Ministri d'Europa,

e quello sopratutto che piú d'altri s'offenderebbe di non esser trattato col linguaggio universale dell'adulazione. La cosa è molto più importante di quello possa apparire agli occhi d'un ignorante o mal'onesto Editore, che non hà in mira che il proprio interesse, e che per un vil'guadagno sacrificherebbe Cristo a esser' crocifisso per la seconda volta. Non parlando del grandissimo rischio a cui può espormi la pubblicazione di tal opera: Ella è contraria al presente sistema politico, e alle attuali circostanze della nostra politica situazione, e conseguentemente alla ragione di Stato; E non meno che al defunto monarca se vivesse ancora, Ella si accrebbe sommamente al presente. Siccome e l'uno, e l'altro se né sono meco spiegati inculcandomi ad usare la piú gelosa circospezione per prevenirne, ed impedirne la detta pubblicazione: se il Sovrano fosse stato costà, io avrei umiliato direttamente a Lui la mia rimostranza, e se anche presentemente sapessi chi è ora costà a cui spetti l'inspezione di tali cose a Lui egualmente mi sarei diretto. Avea pensato d'indirizzarmi a quel Governatore Montauti, ma poi ho riflettuto, che piú efficacemente avrei potuto implorare la valevole interposizione di V.E., che piú autorevolmente avrebbe potuto far valere questa mia giustissima rimostranza presso Chi de jure, acciò la detta pubblicazione sia dalla legittima e competente autorità impedita. Spero che V.E. non vorrà negarmi quest'officio di patrocinio per il grave, e sí giusto titolo. Oltre al Poema mi si suppone, che in Toscana, e forse in Livorno stesso si faccia un'Edizione delle mie Novelle, così scorrette e sfigurate, come esse corrono attorno, fra le quali hanno frammischiate delle apocrife, e non assolutamente mie, e detti sconci, ed indecenti espressioni ripiene, per le quali ragioni io le devetti degavour (sic), quando in Venezia fu fatta altra parimente furtiva, e clandestina Edizione, con una mia protesta in versi inserita ne' fogli pubblici, e della quale le ne compiego un esemplare. Di ciò non mi prendo in fondo gran pena, perché l'affare è di molta minore conseguenza, che quello del Poema: ma siccome c'hanno, come dissi, intruse delle altre novelle a me non appartenenti, perciò ho creduto anche in questa occasione di fare inserire ne' pubblici fogli un'altra protesta, ma in prosa, che ho inviato in codesto stesso Ordinario al Lucchi acciò la faccia inserire in cotesta Gazzetta, suggerendoli, che se incontrasse qualche difficoltà per farvela inserire, ricorra alla potente interposizione di V.E.

Se tutte le novelle non mie che mi si attribuiscono, fossero come la Campana di S. Antonio, io non solo non me ne rammaricherei, ma me ne farei pregio, perché troppo ne stimo l'A., e troppo Egli merita d'essere stimato. Ma Gesú caro! delle scorrettezze, e delle sciocchezze? Che ne dice, basta finiamo, mi rassegno di V.E.

Umil.^{mo} e dev.^{mo} servo

ABATE CASTI

La primera edición de *Il Poema Tartaro* es publicada en Milán en el año 1796, y la obra es todo un éxito, sobre todo en Toscana y Génova, donde se difunde rápidamente. A la primera edición le siguen inmediatamente dos más. La tercera es considerada la más fiable ya que es la que mejor respeta la caligrafía de los nombres rusos.

Catalina II, informada a través del embajador ruso en Viena de la publicación y contenido del poema se mostró indiferente, como en otras ocasiones ante temas

similares. Un ejemplo nos lo cuenta Ludovico Corio en la introducción del mismo poema:

... e tra le altre ella [Catalina II] perdonò una volta ad un soldato che l'aveva pubblicamente chiamata sgualdrina, e, rivolta ai circostanti disse sorridendo: "Chi sa che non abbia detto il vero." Indi con dignità soggiunse: "Catalina non si cura di queste dicerie".

La guerra ruso-austríaca contra Turquía y las intrigas políticas empujan a Casti, en 1794 y todavía en la corte de Viena, a componer cuatro apólogos en sexta rima *L'asino*, *Le pecore*, *La lega dei forti* y *La gatta e il topo;* obras zoo-épicas que narran las protestas contra el autoritarismo y belicismo del autor denunciando la avidez de las grandes potencias en coalición con una visión contractual del poder.

Empezó también a escribir *Gli animali parlanti* en medio de un clima de amenazas inquisitorias y policíacas. El abate empieza a ser objeto de sospechas a causa de su comportamiento, a menudo irreverente, con las casas reinantes. Así que se le prohibe cualquier relación con los cuerpos diplomáticos extranjeros y en particular con los ministros de Prusia y Cerdeña. Ante la situación insostenible, decide abandonar Viena y después de pasar por Italia decide viajar en 1798 a París (escasamente un año antes del "golpe de estado" del 9 noviembre[2] de Napoleón) con la esperanza de encontrar un editor para poder publicar sus obras completas. Finalmente la publicación de los ventiséis cantos de *Gli animali parlanti* se realiza en 1802.

En París, dedicado al trabajo literario y conversaciones políticas, frecuenta conspiradores antinapoleónicos y se declara uno de ellos, aunque mantiene buenas relaciones con la familia Bonaparte, en compañía de la cual alegra las veladas de la corte con la lectura de los versos, en fase de ultimación, de *Gli animali parlanti*.

Muere en París, el 6 de febrero de 1803, probablemente a causa de la *grippe,* después de asistir, una noche muy fría, a una cena en casa del embajador de España, Don José Nicolás de Azara.

Sus últimas palabras, ante el Dr. Corona, antes de morir, fueron: "*Questa volta la carogna se ne va*", de esta forma desaparece de escena uno de los personajes más discutidos de la segunda mitad del *Settecento* italiano.

2. CATALINA Y SU PODER EN EL POEMA TARTARO

2.1. Catalina y la corte rusa

Tras la muerte de Pedro el Grande, Rusia no volverá a conocer el esplendor hasta la llegada de Catalina II. Sofía Augusta Federica nació el 3 de mayo de 1729 en Stettin (Alemania). Era hija de un federal de Federico II de Prusia, el príncipe Christian Augusto Anhalt-Zerbst y Juana Isabel de Holstein-Gottorp. La joven Sofía de Anhalt-Zerbst será llamada por la emperatriz Isabel Petrovna, su tía, en enero de 1744 para ser la probable esposa del heredero del trono que ella, sin hijos, ha adoptado: su sobrino Pedro Ulrico de Holstein-Gottorp y primo de Sofía, el futuro Pedro III.

Después de la boda en 1745 se convierte a la religión ortodoxa y pasa a ser la gran duquesa Catalina Alexeievna. Es entonces cuando la emperatriz Isabel empieza a exigir un heredero al matrimonio pero el joven duque siente repugnancia por su nueva esposa, así que durante los siete primeros años de matrimonio no hay esperanza alguna. El Gran duque se muestra como un muchacho enfermizo, débil, nada agraciado[3] y muy

infantil para su edad, no es apreciado ni por el pueblo ni por la nobleza; no conoce la lengua rusa, sólo habla alemán, trata mal a los popes y no asiste a las liturgias ortodoxas, porque en su interior conserva su luteranismo germánico; es un gran admirador de todo lo alemán (viste uniforme prusiano y admira a Federico II) despreciativo y considera al pueblo ruso muy inferior al prusiano.

Pero todo cambia cuando en 1752 aparece en la vida de Catalina Sergio Saltikov, su primer amante y la convierte en madre en el año 1754, aunque oficialmente el niño sea fruto del matrimonio. A éste le siguen una larga lista de amantes que le proporcionaron a Catalina un gran apoyo, tanto político como personal. Los más importantes son Stanislas Poniatowski en 1755 y Gregori Orlov en 1760 antes del fallecimiento de Pedro III. A partir de 1774, Gregori Alexandrovich Potemkin, que había participado en el golpe de estado que la llevó al poder, se convirtió en su favorito y en el hombre más importante de su vida. Catalina lo convirtió en político y mariscal, y será Potemkin quien se encargará durante años no sólo de ser su amante, sino también de ser el hombre que le proporcione a la emperatriz jóvenes amantes. Potemkin fue el que más tiempo permaneció a su lado como favorito.

En 1762 se produce un golpe de estado, una conspiración tramada por la guardia imperial y respaldada por la nobleza, que convierte a Catalina en zarina absoluta. Poco después, en ese mismo año, su marido es asesinado, creyéndose durante tiempo que Catalina tenía conocimiento de la intriga. Las críticas de Casti en su *Poema Tartaro* se centrarán en resaltar todos estos detalles de la vida privada de la emperatriz y de su corte, sin dejar de lado los temas políticos y poniendo de relieve todas las irregularidades.

Catalina es una mujer muy inteligente que pese a haber vivido sin el amor de su madre y con un marido que la repugnaba y despreciaba públicamente, sabe esperar el momento oportuno para hacerse valer. Catalina, convertida a la religión ortodoxa, se siente la más rusa de Rusia y luchará por su pueblo hasta el final. La clave está en su buena educación y su pasión por los enciclopedistas franceses, que le ayudarán a convertir a Rusia en un estado moderno, un imperio, a pesar de las guerras continuas y de la ruina económica. Se convierte en una mujer fuerte, llena de energía, sabia que se encuentra sola ante todo un imperio para demostrar lo que es capaz de hacer, para llevar a Rusia a conocer de nuevo el esplendor.

Las intenciones políticas de Catalina son claras desde un primer momento; el fortalecimiento del Estado a nivel interno, apoyo ilimitado a la nobleza y una política exterior agresiva que le reportará a Rusia la hegemonía en Europa oriental para situarse en la comunidad internacional en un plano de superioridad, es decir, una vuelta a los tiempos de Pedro el Grande.

Pero además, la zarina quiere modernizar Rusia y para ello en 1766 publica el "*nakaz*" *Introducción al proyecto de elaborar un código legislativo* una obra inspirada en las obras del francés Montesquieu y el italiano Beccaria que recoge el estado de la opinión europea del siglo XVIII propugnando una mayor intervención del pueblo llano en el Estado. La obra provoca el entusiasmo y el aplauso de enciclopedistas como Voltaire o Diderot, que ahora más que nunca la consideran la protectora de las Luces. Con este movimiento Catalina logró, sin duda, la mejor publicidad posible en Europa.

La asamblea convocada por la zarina en 1766 para desarrollar las ideas de la *Instrucción* se enreda en discusiones banales y en 1768 se disuelve con la excusa de

la guerra contra Turquía sin llegar a ningún acuerdo. La publicidad ante Europa ha sido todo un éxito y nunca más retomarán la reunión. Se descubre entonces la doble personalidad de la zarina y la ambigüedad de su política. Por lo demás, la tendencia de muchos soberanos europeos a mantener los ideales de la *Ilustración* derivó, sin duda, también en la necesidad de una nueva legitimación de su poder. Los ilustrados, como sabemos, nunca fueron revolucionarios, no aspiraban a subvención de algún poder constituido. Nunca pusieron en discusión la legitimidad de las monarquías europeas (aunque alguno de ellos, como Kant, no esconde sus tendencias republicanas). Por lo tanto los ilustrados no representaron nunca una amenaza para las monarquías europeas, ni actuaron como elementos de desestabilización política de estos poderes. Éstos si se pronunciaron, fue sólo para declararse reformistas, interesados por una política que mejorase la sociedad, sin poner en discusión la estructura y base de la misma. Esto hizo de la *Ilustración* un movimiento burgués. Y como tal, para los soberanos europeos, representó, más que nada, una ocasión de nueva legitimación, a través de una política de reformas. Una vez comprobado que no tenían porque temer a la *Ilustración*, encontraron el modo de aprovecharla y Catalina no se quedó atrás.

No obstante el despotismo ilustrado de Catalina, ésta apuesta por el progreso y por la ciencia, nace la *Academia de Ciencias* en 1725 y el *Asilo de niños perdidos y recogidos* que reúne a los muchos niños que la miseria deja en las calles para que reciban una buena educación. También consigue abolir la pena de muerte, los condenados con los peores delitos serán desterrados a Siberia y no asesinados.

En cuanto a la política exterior del imperio ruso se puede destacar que interviene en los asuntos internos de Polonia, participando en los tratados de reparto y quedándose con una franja al otro lado de su frontera, el territorio ruso se expande por el Báltico, se realizan continuas guerras contra el imperio otomano hasta la concesión de terrenos y una salida al mediterráneo y, por último, la alianza con Austria. Esta alianza, como veremos, influirá mucho no sólo en las relaciones de Casti con Catalina, sino más bien en las relaciones de Casti con José II de Austria y en la suerte de poeta en la corte de éste último.

Ya en los últimos años Catalina podía sentirse orgullosa de su tarea; había contribuido a hacer de su país una potencia predominante del este europeo y una nación relevante en la comunidad internacional. Por otra parte, se había convertido en uno de los monarcas más populares de la época, exaltada por ilustrados e intelectuales, por haber favorecido la *Ilustración* y las *Luces*, tratando de difundir el pensamiento moderno. Catalina muere en 1796 y sube al trono Pablo I.

2.2. Il Poema tartaro.

Il Poema Tartaro es una gran crítica social y política donde se compara el gobierno de Catalina II con el imperio mongólico del Gran Kan, afirmando que Rusia no había avanzado sino que continuaba viviendo un perpetuo medioevo asiático y que amenazaba con rebelarse contra Europa. Independientemente del juicio expresado por Casti, es necesario decir que la visión no carecía de cierto realismo. La sociedad rusa estaba, efectivamente, bastante atrasada y su economía permanecerá asentada en base al modelo feudal hasta la caída del Imperio del Zar, en 1917. La idea de ser un país encerrado en un permanente medioevo asiático a pesar de la obra de modernización de Pedro el Grande y de la misma Catalina II, no resulta carente de fundamento.

Y en realidad, existe un cierto paralelismo entre ambos imperios y Casti lo quiere hacer notar. El autor conoce muy bien la historia del imperio mongólico con la lectura de *L'Histoire générale des Huns* de De Guignes, los informes de Giovanni di Pian-Carpino y Guglielmo Rubruk o el *Milione* de Marco Polo, aunque Zaboklicki sostiene que no ha consultado esta última obra ya que no coinciden las descripciones ni los nombres rusos utilizados (Zaboklicki; 1884:369).

Las coincidencias entre ambos imperios no son pocas, ambos surgen de repente de la mano de una gran personalidad (Genghiz-kan en el imperio mongol y Pedro el Grande en el ruso) y a su muerte le sigue un declive del imperio (Ogödai en Mongolia y Anna Ivanovna e Isabel I en Rusia) seguido de nuevo de un momento de gran esplendor con Güyük, Möngu y Cubilai en Mongolia y Catalina II en Rusia. Hay que destacar que en los momentos de esplendor de ambos imperios las riendas del poder se encontraban en más de una ocasión en manos de mujeres y este hecho no se le escapa al autor.

En el poema se habla sobre todo de personas, de una galería de retratos (la gran mayoría poco halagadores) de personalidades del mundo político e institucional ruso del siglo XVIII, con una particular referencia a Catalina II y a su corte, desde 1762 (año en el que la emperatriz sube al trono) a 1780 (fecha del acercamiento de Rusia y Austria, con la visita, de incógnito, de José II a Petersburgo)[4].

A sus protagonistas Casti les pone nombres de personajes inventados o reales pertenecientes al imperio mongol. La lectura del poema se dificulta por los continuos flash-back que el autor realiza entre la Rusia cateriniana, la de Pedro el Grande y el reino asiático de los Mongoles. Para ello al poema le acompaña la "*Chiave per l'intelligenza del presente poema*" para la comprensión de los personajes y situaciones de la trama. Los nombres de los personajes principales son Pedro III como *Ottai*, el Gran duque Paolo Petrowitz como *Cajucco*, Gregorio Alessandro Potemkin como *Toto* o *Toctabei*, Gregorio Orlow como *Cuslucco*, Catalina II como *Turrachina*, *Cattuna* o *Toleicona*, Federico II de Prusia como *Azzolino* y José II como *Orenzebbe*.

Todo el poema es una constante comparación entre ambos imperios poniendo en evidencia las acciones personales y políticas de Catalina y su gobierno.

Es una feroz crítica donde el autor nos quiere desvelar a un pueblo bárbaro cegado bajo el mandato de una tramposa, la miseria en la que viven los esclavos, las fiestas y orgías de los favoritos de la corte, y el desenfreno personal de Catalina.

Veamos la descripción que de *Il Poema Tartaro* nos proporciona Corio en la introducción de la edición del 1886 del texto:

La condotta del poema è regolare, l'intreccio è attraente, è adorno di piacevoli episodii ed è sparso di assennate riflessioni.

È strana la negligenza della forma affettata dal Casti. Egli è facile fino alla volgarità, quantunque però si potrebbe suporre ch'ei sia facile per gravissime difficoltà superate. Non gli era ignota l'arte, né gli erano ignoti gli artifizii, con che si vincono le ritrosie della Musa. (Corio; 1884: 21)

2.3. Catalina II en Il Poema Tartaro

La figura que de Catalina II nos muestra Casti en el poema es el de una mujer enamorada, que goza del amor y de sus amantes, y que su plena felicidad la encuentra realmente en el amor y en todas sus formas. Sus amantes eran elegidos cuidadosamente, hombres inteligentes y físicamente fuertes, normalmente muy jóvenes, con algo que

aportar a la zarina, ya que era una mujer que no sólo gozaba del cuerpo sino también de la mente de sus amantes. Potemkin, el último de sus amantes, será por un tiempo quien le proporciona nuevos amantes a la zarina, a cambio de una gran suma de dinero por parte de Catalina y una deuda con el nuevo amante, que gracias a él tiene resuelto el resto de su vida, puesto que Catalina mantendrá a su nuevo amante y el resto de su vida una vez se haya cansado del mismo. Repasemos a este propósito algunas octavas:

Nulladimen montata poi sul trono,
Qualità dispiegò sublimi e altere;
Un animo gentil, umano e buono,
Generosi pensier, dolci maniere:
Core sempre all'amor facile e prono,
Fibra sempre sensibile al piacere;
E, secondo dicevano i maledici,
Avuti avea quindici amanti o sedici.
Ma siccome per uso e per natura
Nei servigi d'amor troppo esigea;
Forzandosi essi di mostrar bravura,
In pochissimo tempo gli rendea
Grassi di borsa e magri di figura:
Onde amanti cangiar spesso solea
Senza ritegno di servil vergogna,
Per supplir pienamente alle bisogna. (Canto II, 7/8)

Questi oggetti e altri assai, ch'or io non dico,
Guardando, ripetea: la sorte mia
Quanto è diversa dal mio stato antico!
Io dunque general di Mogollia?
Io di Cattuna favorito e amico?
Io possente in si vasta monarchia?
Io lo splendor e il grado in cui mi veggio,
Veracemente a' merti miei non deggio. (Canto V, 7)

Casti nos muestra una gran mujer, aunque sus descripciones no siempre serán positivas. Denuncia la cantidad de amantes que tiene a lo largo de su vida, la facilidad para sustituirlos en breve tiempo. Denuncia las grandes sumas de dinero que recibían estos amantes para satisfacer sus deseos y llenarla de felicidad. Pero no sólo Casti denuncia este hecho, por esta razón fue siempre muy criticada, los gastos personales que Catalina destinaba a mantener a sus mantes habían ascendido a cifras astronómicas. No toda la corte apreciaba este derroche y sostenían que esas cantidades tenían que ser destinadas a otros fines:

E quando stanca poi d'un amatore
Novello oggetto desiar la vede,
Tosto pascolo ei proge al nuovo ardore,
Pronto alimento a quel desir provvede:
E ritenendo il principal favore,
Ad altri il faticoso impiego cede;
E egli in mezzo a incestuosa tresca

Agli stravizzi suoi cerca nuov'esca. (Canto IV, 45)
In questo mentre al suo quartier privato
Cattuna erasi resa, ove a segreta
Mensa s'assise al nuovo Adone a lato,
Della conquista sua contenta e lieta
Più che se avesse domo e soggiogato
Il mondo intier sino all'erculea meta:
Scaccia ogni alto pensier, e nel suo cuore
Solo rimane il libertino amore. (Canto IV, 70)

Pero Catalina consciente de su derroche no cambia la situación y destina gran parte de dinero público a satisfacer cualquier capricho de los nobles de la corte, así como regalos y comodidades de lujo para los mismos, lo más caro y ostentoso posible, no olvidemos que Catalina quiere modernizar Rusia y para ello debe copiar los estilos europeos de la época; para ella este dinero es importante para hacer de Rusia un estado moderno y convertir a Petersburgo en una gran capital europea; así lo denuncia el autor:

Spazioso giardin poi traversaro
Destinato pel pubblico passeggio
Fonti, statue, colonne, assai denaro
Ai mogolli costar, s'io ben conteggio, (Canto III, 57)

Catalina, a los ojos del abate, no está sóla cuando se trata de disfrutar del libertinaje, éste asegura que lo permite en toda su corte, en un intento de modernizar la nación, pero desgraciadamente esta modernización no tiene efecto y el pueblo ruso sigue siendo un pueblo basto:

Sol però nella capital si osserva
Più d'una zucca tal di usi moderni
Ridicolmente imitatrice e serva;
Ma se nella gran massa il guardo interni
Vedrai che ancora la nazion conserva
La natural rozzezza, e in essa scerni
Nelle idee, nei costumi e nel linguaggio,
Galanteria non già, libertinaggio. (Canto III, 67)

Acaba siendo un lugar donde sólo reina el engaño, la mentira, la brutalidad y las amenazas.

Lo scandol siede sopra il trono e regna
E in pubblico riscuote applauso e omaggio:
E la man protettrice indi non sdegna
Scender sovra il comun libertinaggio:
L'alto esempio il sentier del vizio insegna,
E al timido pudor fa scherno e oltraggio;
E i primi di virtù semi nascenti
Dalle tenere estirpa alme innocenti. (Canto II, 71)

Brevemente pasamos una descripción física que el autor hace de Catalina, la ve como una mujer gorda y sin gracia. Poco después muestra con ironía su lado cruel poniendo como ejemplo la justicia. Catalina elimina la pena de muerte, y estipula que

la peor de las penas será el exilio a Siberia. Pero los castigos violentos son permitidos y en este punto del poema el autor deja claro este aspecto: la violencia y los castigos crueles existen en la corte rusa:

Intanto l'udienza era finita
E Cattuna scendea dal trono al basso
Giù pei gradini dal braccier servita,
Ed il corpo movea pesante e grasso (Canto II, 59)
Era l'uso crudel pria stabilito
Che il cadavere allor battuto fosse
Finchè il numer de' colpi era finito:
A pietà Turrachina allor si mosse,
Tolse l'abuso, e legge ha stabilito
Che, poichè sotto l'orride percosse
Esanime la vittima è rimasta,
Diansele sol trecento colpi, e basta.(Canto III, 21)

Cuando Catalina viajó a Moscú y se comprometió con el Gran Duque tuvo que renunciar a su religión, la luterana, para convertirse a la ortodoxa (acto indispensable para convertirse en zarina), este hecho Casti lo refleja varias veces en el poema y lo denuncia como un acto de hipocresía de Catalina, la religión y la fe a cambio de una corona, para Casti la ambición de Catalina no tiene límites y así lo demuestra con estos versos:

Talor, Siven dicea, Cattuna in questi
Templi in gran cerimonia, o anniversario
Viene o solenni a celebrar di festi,
E sollevar l'immenso taffanario
Colla faccia per terra la vedresti,
Indi sul limitar del santuario
Baciar la mano con smorfie divote
Al sucido, arruffato sacerdote.
Il popolo mogol, di cui non scerno
Il più superstizioso e più ignorante.
E a pratiche più addetto e a culto esterno,
Ammira la pietà della regnante:
Santa Religion, qual di te scherno
Fa ipocrisia, e in quante guise e quante
T'avvilisce, ti sforma e ti sfigura
La politica rea e l'impostura! (Canto III, 25/26)

Por lo que concierne a la política de Catalina, Casti critica duramente la publicidad que ella hace de su política y su corte en el mundo occidental para obtener el apoyo de los ilustrados más influyentes. Así denuncia que Catalina "*Lo strepito e la pompa delle imprese / Sol ama; e l'util pubblico non cerca, / E applauso adulatore compra e merca.*" (Canto III, 47).

Por otra parte también ataca su Reforma, el Nakaz, que anteriormente hemos explicado en qué consistía, ya que para el autor es todo una puesta en escena, el teatro perfecto para un público muy selecto. Cuando se trataba de política la astucia de

Catalina no tenía límites:

Cui Siven: Né tal codice sussiste,
Né qui sussister mai forse potrebbe;
Ma spiegherotti ove l'error consiste:
Di formarlo Cattura il pensier ebbe,
E questa è la miglior di sue gran viste,
Né mai negherò lode a chi si debbe;
Sicchè volle a color darne l'idea,
Cui commetter la grande opra volea.
E a tale effetto avendo insiem raccolto
Quanti pensier, quanti precetti, e quante
Frasi e sentenze aveva d'autori tolto,
E da savi stranier udito avante,
Fenne un volume: e ciò per donna è molto,
Più ancor per una donna del piacer amante;
E moltissimo ancor se si combina
Amante del piacer, donna e regina. (Canto III, 38/39)

Una de las cosas que a Catalina más le gustaba era ser amada, y para ello tiene a sus innumerables amantes, y ser adulada, para ello busca con gran interés a los intelectuales más prestigiosos del momento y al pueblo ruso, al cual intentaba ganarse con sus reformas, cambios políticos y victorias.

El nombre de Catalina II no era lo suficientemente grandioso, según Casti, para su vanidad y para lo que representaba como mujer y soberana, y en un primer momento acepta de muy buen gusto el de "madre de la patria", nombre elegido por la Gran Comisión en el año 1767. Posteriormente se decide que el más apropiado es el de Grande, y a este propósito escribe el autor:

La Grande volea dirla in su le prime,
Ma titol parve poi così trivale
Che in oggi i più comun mestieri esprime;
Onde chi proponea l'Universale,
Chi Massima chiamarla e chi Sublime,
Altri Immensa, altri Eterna, altri immortale,
Angelica, Serafica, Celeste,
O antonomasia tal simile a queste. (Canto VIII, 112)

3. Conclusiones

Llegados a este punto, no nos queda mas que una última, pero fundamental pregunta, ¿porqué Casti asume una posición tan crítica ante Catalina II? En el fondo, Casti era un intelectual de cultura católica pero de planteamiento ideológico decididamente *illuminista* y Catalina II de Rusia tenía gran fama, en Europa continental, de déspota ilustrada.

No se puede negar que Catalina ha sido también partidaria de muchos cambios, especialmente en las relaciones diplomáticas de su país con las potencias europeas, lo que ha hecho que Rusia viviese, bajo su reinado, un período de notable modernización (el segundo, después del de Pedro el Grande).

Un estudioso ruso, Glivenko, sostiene que el motivo principal de la composición

de esta sátira maliciosa contra Catalina y su imperio responde a motivos personales ya que afirma que el autor, durante su estancia en Petersburgo, se sintió despreciado y no lo suficientemente pagado. Escribe a tal propósito, Zaboklicki:

Uno studioso del secolo scorso – il quale, sia detto fra parentesi, ci sembra l'unico dei critici castiani che abbia letto con attenzione tutto il testo del "farraginoso poema" (Binni) – scrisse che quella del Casti è una satira cattiva, dovuta a motivi di carattere personale: durante il suo soggiorno a Pietroburgo il poeta sarebbe stato trattato male e comunque non pagato abbastanza. (Zaboclicki, 1972: 370)

Il Poema Tartaro sería, entonces, la venganza de un literato y tal tesis fue compartida, en Italia, por muchos críticos del *Ottocento*, los cuales, entre otras cosas, no podían conocer el punto de vista de Glivenko.

Sin embargo, ya a finales del *Ottocento*, Ernesto Masi, puso seriamente en duda esta interpretación en su reseña de la monografía de la emperatriz de K. Waliszewski, *Le roman d'une impératrice*. Según Masi, a la luz de las investigaciones de Waliszewski, está claro que Casti había escrito, sobre Catalina y sobre su imperio, no sólo maldades, sino también cosas muy ciertas[5]. Y de la misma opinión se muestra también Van den Bergh[6].

Sin duda, la estancia de Casti en Petersburgo había supuesto para él, una gran decepción *también* en el plano personal. El poeta, como ya habíamos dicho, había llegado a la ciudad lleno de esperanzas y lleno de las mejores intenciones con respecto a la zarina, considerada en Occidente una generosa potrectora de los literatos[7].

Sin embargo, la desilusión de Casti, a mi parecer, no era exclusivamente personal, sino que (diría sobre todo) política. Casti, durante su experiencia diplomática, sufrió una mutación ideológica. Parte de ideas simplemente *illuministe*, que le habían llevado a ver con benevolencia a los monarcas *ilustrados* europeos de la época; quedó probablemente decepcionado de la constatación de su mala fe. Como ya hemos dicho, los monarcas europeos apoyaron los ideales *illuministi* y pusieron en marcha algunos cautos programas de reformas políticas y sociales, más para legitimizar su poder que por reales convinciones ideológicas: esto fue, probablemente, lo que más amargó a Casti.

Para demostrarlo, creo que contribuyen los juicios que el poeta expresó sobre Catalina II de Rusia, acompañados del comportamiento que él decidió tener con respecto a José II de Autria. Relacionar ambas cosas es una operación que nos puede resultar muy útil, especialmente si consideramos que los dos soberanos reanudan las buenas relaciones diplomáticas, alrededor de 1780, practicamnete ante los ojos de Casti. A ello se refiere Lodovico Corio: "[…] il Casti ricusò da Giuseppe II una lauta pensione, allorché dopo aver riso ed applaudito al Poema Tartaro, volle sacrificare il poeta all'ira di Caterina II, colla quale gli tornava conto di rappaciarsi". (Corio, 1887: 24)

Es evidente que el comportamiento de tolerancia de la libre expresión concedila a los intelectuales por parte de los soberanos ilustrados se revela falso, antes de nada, por su carácter de *concesión* que llega desde lo más alto, en lugar de ser una conquista obtenida después de una lucha. En segundo lugar, estaba claro que todas estas concesiones podían estar "dirigidas" por los soberanos como mejor considerasen, en base a las diferentes conveniencias políticas: la razón de estado, prevalencía sobre ellas. Las concesiones, en todo caso, permitían a los soberanos reaccionar sin obstáculos en

las relaciones de sus proyectos de poder, de este modo, era acallada cualquier oposición. La experiencia de las monarquías ilustradas ha mostrado sustancialmente los límites del *reformismo* y su derrota.

El rechazo de la tentadora pensión ofrecida por José II significaba, en definitiva, el rechazo por parte de Casti de la mordaza en la boca. Y si el soberano podía permitirse sacrificar ante el altar de la *realpolitik* la libertad de pensamiento, del mismo modo, Casti podía sacrificar ante el altar de la libertad de pensamiento el vil metal.

Una vez rechazada la pensión, Casti, ya anciano, emigró al único país que consideraba vivible para un hombre con sus ideales: la Francia revolucionaria. Sólo aquí Casti consideraba poder dar rienda suelta a la audacia de su libre palabra. Desgraciadamente, como sabemos, tampoco allí le fue bien: se instaló en París en el año 1799, justo a tiempo para asistir a la toma de poder por parte de Napoleón. A ello se refiere Corio:

> Presentato al Bonaparte, già primo console, questi, come soleva talora per intimidire o imbarazzare chi veniva alla sua presenza, chiese ex abrupto: "E così, signor abate, voi siete tuttavia democrate?" "Più che mai, console, rispose il Casti; poiché veggo bene che di là cominciano i grandi uomini." Interrogato dallo stesso come gli piacesse Parigi, rispose: "Mi piace, di due cose in fuori." "E quali?" ripigliò il console. "Il cielo e la terra" rispose il Casti. (Corio, 1887: 24)

El diálogo, además de demostrar la extraordinaria capacidad de Casti en el arte de la *captatio benevolentiae*, nos dice algo muy importante acerca de su mutación ideológica. Casti, ya renombrado en toda Europa, tenía fama de "democrático". Ya no de ilustrado reformista, sino *democrático*. A tal propósito, puntualiza Fabbri que, en los últimos años del siglo XVIII, subentrano nel Poeta una serie di riflessioni che […] si accentuano fino all'estremo cambiamento che lo porterà ad essere filo giacobino. Inizia con il denunciare la classe dirigente austriaca che non vuole o non riesce ad apprezzare gli aspetti positivi e quel vento libertario ed egualitario che la rivoluzione stava diffondendo in Europa. […] la corruzione veniva attribuita a tutto il sistema farraginoso e burocratico del regime assolutistico. Ora che la Rivoluzione era in atto era facile per Casti assimilare il degrado istituzionale austriaco all'anacronismo del regime monarchico […]. (Fabbri, 1999: 87)

Me parece poder afirmar con una cierta seguridad que el juicio sobre Catalina II de Rusia encaje en el contexto, mucho más complejo, del juicio que Casti va progressivamente construyendo sobre las monarquías ilustradas y sobre los resultados históricos de la ideología reformista y en el cuadro de su personal evolución política e ideológica, que en aquella experiencia tuvo, probablemente, su inicio.

Parece, entonces, limitante, además de injusto, motivar los juicios de Casti sobre los soberanos europeos con hechos absolutamente personales: de este modo haríamos del poeta un niño caprichoso y egocéntrico, mientras que era, en todo caso, un hombre de una perspicacia y una madurez política absolutamente extraordinaria y dinámica, acrecentadas, además, por sus experiencias de vida diplomática. Casti había entendido a los soberanos de su época y usaba la literatura para desenmascararlos; era obvio que ellos prefiriesen mostrarlo como un inmaduro decepcionado en su vanidad y veleidad.

Aquí se muestra la gran dignidad del abate, después del rechazo de su pensión: Il Casti povero e sdegnoso l'abbiamo veduto lasciare la corte di Vienna, passare i confini

degli Stati austriaci e, già vecchio, andare in cerca d'un pane.

In quel punto il poeta bislacco valeva assai meglio del savio imperatore. (Corio, 1887: 24)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCE, A., "La Corte de Catalina II bajo la mirada crítica de un occidental ilustrado: G. B. Casti", en *España y el mundo eslavo*, Madrid, Gram Ediciones, 2002, pág. 49-56.

CASTI, G. B., *Epistolario*, a cura di Antonino Fallico, Viterbo, Amministrazione Provinciale di Viterbo, 1984.

CASTI, G. B., *Il Poema Tartaro*, a cura di Ludovico Corio, Milano, Edoardo Sonzogno editore, 1887.

DÍAZ-PLAJA, F., *Catalina la Grande, emperatriz de todas las Rusias*, Barcelona, Planeta, 1990.

FABBRI, F. M., "Le relazioni diplomatiche ed il pensiero politico dell'abate Casti" en *Informazioni*. Periodico del Centro di Catalogazione dei Beni Culturali, 16/VIII, Viterbo, 1999, pág. 83-88.

FALLICO, A., "*Il Poema Tartaro* di Giambattista Casti", *Rassegna sovietica*, 5/XXIX, Viterbo, 1978, pág. 176-190.

MURESU, G., *Le occasioni di un libertino (G. B. Casti)*, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1973.

NIGRO, S., la voz "Casti Giambattista" en *Dizionario Biografico degli Italiani* (D.B.I.), vol. XXII, Roma, Treccani, pág. 26-36.

VIGO, P., "L'abate Casti e un'edizione clandestina del *Il Poema Tartaro*", en *Rassegna bibliografica della Letteratura Italiana*, vol. XV, Pisa, Enrico Spoerri editore, año XV, pág. 184-186.

ZABOKLICKI, K., "La Russia cateriniana nel *Il Poema Tartaro* di G. B. Casti", en *Giornale storico della letteratura Italiana*, vol. CXLIX, año LXXXIX, Fasc. 466-467, 2º y 3º trimestre, Torino, Loescher, 1972, pág. 363-386.

Notas

[1] Casti, *Il Poema Tartaro*, canto X, octavas 6, 9, 10, 15, 16.

[2] Correspondiente al 18 Brumaio del calendario revolucionario francés.

[3] En 1744 Pedro enferma, primero de sarampión y después de viruela, ésta última le deja totalmente marcado el rostro.

[4] Para profundizar sobre este argumento, ver ZABOCLICKI, Krzysztof, *La Russia cateriniana nel* Poema Tartaro *di G.B. Casti*, en «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXLIX, año LXXXIX, Fasc. 466-467, 2° e 3° trimestre, Torino, Loescher, 1872, sobretodo desde página 371 a página 376.

[5] *La Nuova Antologia*, t. 47, 1893, p. 593 sg.

[6] VAN DEN BERGH, H., *G.B. Casti. L'homme et l'oeuvre*, Amsterdam, 1951.

[7] Una prueba es la composición de *A Caterina II imperatrice di tutte le Russie*, en la que la soberana es llevada hasta las estrellas como una digna imitadora de Pedro el Grande. A ella son dedicadas estas palabras de elogio: *"Tu i suoi gran disegni empi e sorpassi […]".*

CINCO VISIONES FEMENINAS DE PENÉLOPE EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Jorge Sáenz Herrero
Universidad de La Rioja

Pocas son las mujeres antiguas que, como Penélope, han conseguido penetrar y perpetuarse en las más variadas áreas del arte y del pensamiento. La figura de Penélope ha sido una fuente de inspiración constante para creadores y artistas de todas las épocas. Pero, a diferencia de los héroes que aparecen en la mitología clásica, no ha perdurado por haber realizado grandes hazañas, sino tan sólo por haber esperado durante veinte largos años a su marido, Ulises, y por tejer durante el día una mortaja que destejía por la noche. Baste recordar lo que afirma Pierre Grimal sobre esta figura en su conocido Diccionario de mitología griega y romana (Grimal 1991: 419):

Penélope es la esposa de Ulises. La leyenda y la literatura clásica le han dado celebridad universal por la fidelidad guardada a su marido, a quien esperó durante veinte años, mientras él se hallaba en la guerra de Troya. En efecto, entre las mujeres de los héroes que participaron en la toma de esta ciudad, es casi la única que no sucumbió a los demonios de la ausencia. Su leyenda es narrada sobre todo en la *Odisea*, aunque existe cierto número de tradiciones locales, o posteriores, que difieren notablemente de la vulgata homérica.

En principio, la historia de Penélope es bastante simple. Se trata de una joven que contrae matrimonio, se marcha a la patria de su marido y, casi recién casada y con un hijo pequeño, tiene que separarse de su esposo, que se va a la guerra de Troya, y esperar su regreso. Esta trayectoria vital no tendría por qué haber pasado al terreno de la leyenda y, desde luego, no justificaría la inclusión de Penélope entre la nómina de heroínas de la mitología. Pero sucede que los mitos heroicos se construyen muchas veces a partir de historias triviales que pasan a convertirse en ejemplarizantes bien por una serie de motivos añadidos, bien por el modo de encarar las circunstancias sus protagonistas.

Con su anodina vida se convirtió Penélope en modelo de un determinado tipo de conducta para la posteridad, que recreará su figura y la actualizará dotándola de nuevos contenidos. Se configura, por tanto, como un verdadero paradigma, comparable al de cualquier otro de los grandes héroes de las historias míticas de la Antigüedad.

Según Rosa Mª Marina, el mito clásico ha estado presente siempre en las manifestaciones literarias y artísticas de la cultura occidental gracias a su gran versatilidad. Siguiendo a autores como Lasso de la Vega (1967: 9- 59), Díez del Corral (1974: 71) o Morano (1982: 77 – 93), se debe considerar como una categoría abierta, capaz de adquirir diferentes formas a través de un continuo proceso de reelaboración y de combinación con otros elementos, y de desempeñar funciones muy diversas.

Esta versatilidad del mito se observa de forma muy especial dentro de la

poesía escrita por mujeres, ya que en ella se está desarrollando un proceso de revisión de la tradición literaria preexistente debido a unas necesidades comunicativas muy específicas que requieren un lenguaje propio. Estos procesos afectan sobre todo a las figuras femeninas del mito, de manera que las historias tradicionales cobran nuevos significados al ser vistas desde una perspectiva diferente.

Uno de los relatos que mayor auge ha alcanzado en la actualidad ha sido el de la *Odisea*, y en este sentido, hay que señalar que la producción literaria contemporánea se ha centrado sobre todo en la figura de Ulises[1]. Pero este Ulises ya no es siempre el héroe positivo que describe el relato odiséico, sino que se resaltan sus rasgos más humanos, explorando otros aspectos de su personalidad, algunos de los cuales se hallan presentes en la tradición antigua, mientras que otros responden a nuevas necesidades comunicativas.

Otro elemento destacable consiste en el protagonismo que adquiere la figura de Penélope a través de toda una serie de potencialidades en ocasiones ya latentes en la tradición grecolatina. En este sentido, según Díez del Corral, uno de los rasgos más llamativos del tratamiento del mito clásico en el siglo XX consiste en el interés por las figuras femeninas[2], interés que, de todos modos, no resulta del todo novedoso, pues se aprecia ya en la Grecia clásica, aunque se desarrolla de forma más evidente en el helenismo o en el mundo romano, donde aparecen obras como las *Heroidas* de Ovidio, la primera de las cuales es precisamente la que Penélope escribe a Ulises[3].

La historia de Penélope no ha sido objeto de demasiadas reelaboraciones novelescas o dramáticas a lo largo de la historia literaria, al contrario de lo que ocurre con Ulises, convertido en protagonista de multitud de obras como consecuencia de su ajetreada y azarosa vida. Penélope, la heroína homérica que no hace otra cosa sino esperar y tejer, pasa al terreno poético moderno como paradigma mítico. Dos son las razones.

En primer lugar, gracias a la épica homérica, Penélope se convierte para siempre en modelo de fidelidad, cumpliendo con la primera función del mito, la ejemplarizante, por medio de la cual se ofrecen modelos y pautas de conducta para los hombres futuros.

La segunda razón es que, en la evolución interna del mito, cuando éste se convierte en objeto de discusión y base para una reflexión con un contenido más rico moralmente, proceso que empieza en la Grecia antigua con los trágicos, la figura de la mujer de Ulises ofrece la oportunidad de reflexionar sobre temas universales, como el amor y la soledad.

La huella más o menos difusa que este mito clásico imprime en la poesía contemporánea (Sáez, 2001, 2003: 271- 284) se deja sentir con claridad en la obra de cinco escritoras españolas que recrearán la figura de Penélope, ofreciendo cinco visiones poéticas que pasarán a la tradición literaria por adaptar el mito en la modernidad.

La primera de ellas es Francisca Aguirre (1930). La alicantina ofrece una nueva visión del mito en los poemas de su obra titulada *Ítaca*. El poemario se divide en dos partes, *El círculo de Ítaca*, a la que pertenecen los dos poemas que se analizarán a continuación, y *El desván de Penélope*. En la primera composición, titulada *El viento en Ítaca*, puede apreciarse ya la caracterización de Penélope que la escritora desarrollará a lo largo de la colección (Conde-García 2005: 103):

Sentada ante su bastidor, ella fue dueña
del lentamente desastroso Imperio de los días.
Sus manos la pesada tarea asumieron
y una constancia más fuerte que el cansancio
junto a ella se sentó.

(Frente a la terquedad de sus dedos fabriles
el mar fue entonces sólo una gota mensurable
y el horizonte un mirador en torno a Ítaca.)

Un viento de regreso silbó una madrugada:
despertar fue asomarse a un campo de batalla asolado.
La luz fue descubriendo la figura sentada
que acariciaba compasivamente la tela dactilar,
su patrimonio de trabajo y de horas,
sus madejas de canas.
(Una costumbre de quietud
y una tristeza como un perro a sus pies
la rodearon de silencio.)

Lejos resonaba la voz, la voz de Ulysses.
Frente a su bastidor, desesperadamente,
ella intentaba recordar un nombre,
sólo un nombre:
el que gritaba Ulysses por las calles de Ítaca.

Francisca Aguirre sitúa en el centro del poema a una Penélope llena de canas que se caracteriza por la realización constante de una tarea de la que no resulta nada. El recuerdo de Ulises se va perdiendo en el tiempo que ella emplea en tejer y destejer la mortaja, labor sin fin alrededor de la cual gira su vida. El tiempo se convierte en un transcurrir monótono que conduce a la mujer a su propio olvido, olvido del que no puede escapar. De esta forma pasan inalterables los años en Ítaca hasta que el viento de su *desgracia* cambia de dirección, y la brisa del regreso de Ulises llega en un momento en que no es capaz de recordar el nombre que su marido grita por las calles, su propio nombre.

La llegada de Ulises a Ítaca representa el final de la larga espera. *La bienvenida*, último poema de la primera parte de *Ítaca*, recrea el reencuentro, tras veinte años, de los esposos (Conde-García 2005: 104):

Ha vuelto. De nuevo está sentado a la mesa.
Muy breve es el diálogo. Pues
la historia de Ítaca se resume en lo cotidiano.
En su mirada yo escucho sin embargo
respuestas como el mundo.
A mi mesa se sientan Circe con sus sirenas,
Nausicaa con su juventud.
Con él están como una nostalgia

que fuera ya una culpa
las vidas y los rostros de las que amó,
el encanto implacable de cuanto arriesgaba
y la alegría de una entrega
más allá de sentimientos y moral.
Ha vuelto. No sabe bien a qué.
Pues más que a morir le teme a envejecer.
Sospecha de la calma como si contuviera un virus.
Soy para él peor que una traición:
soy tan inexplicable como él mismo.

Este poema presenta a Ulises, que adquiere un mayor protagonismo, desde el punto de vista de Penélope. Como cualquier matrimonio, los esposos, sentados a la mesa, son capaces de conversar en silencio. Sin hablar, Ulises recuerda el viaje y narra sus aventuras; Penélope, por su parte, relata el hastío de una espera que ha llegado a su fin. Y sin embargo, la vida de aventuras de Ulises y la vida sin sentido de Penélope son los dos polos necesarios de una contraposición que es el fiel reflejo de la vida.

Como bien indica Rosa Mª Marina Sáez (2002: 759): "El círculo de Ítaca de Francisca Aguirre constituye una metáfora de la existencia humana, en la que la isla y Penélope representan el mundo interior, la introspección, Ulises las vivencias externas. El relato mítico, que sirve de hilo conductor, no es sino una excusa para plantear algunos de los problemas que acucian al ser humano: la soledad y el aislamiento, el paso del tiempo, la espera, el sentido de la vida, la decepción ante la consecución de un objetivo, etc. […] En conclusión, El círculo de Ítaca puede considerarse un viaje a lo más íntimo de nosotros mismos realizado desde una perspectiva existencialista, lo que representa una de las muchas posibilidades que ofrece uno de los mitos clásicos con mayor proyección en la Cultura Occidental".

La siguiente escritora objeto de este estudio es la navarra Marina Aoiz (1955). En su composición titulada *Penélope y su mudanza*, dividida en dos secciones, aborda temas tan relacionados con el mito clásico como la ausencia o la espera (Conde-García 2005: 108):

I
¡Ay Ulises, cómo duelen
los silencios del agua!

Besa el sol una caracola
abandonada en la playa.
En su espiral
se enredan cada tarde
las sombras de tu ausencia.
Cuando otros brazos
te hacen la noche menos larga,
crece mi tela de araña.
Yo bebo una pócima amarga
y las espinas de mis dedos
destejen la distancia.

Ulises, qué dolorosos
los silencios del agua.

II
He representado mi papel con dignidad.
Abandonado entre las matas de ilagas
el vestido de seda salvaje,
el de Mujer Araña. Ahuyento a pedradas
la caterva de sarnosos pretendientes.
¡Al fin libre! Ya no espero nada.
Ni a nadie.

La tarde lame mi piel salada.

Ser sola es mi auténtica Odisea.

Marina Aoiz, que ofrece la historia desde una perspectiva clásica, muestra únicamente el punto de vista de la mujer (que habla en primera persona): en la silenciosa Ítaca, teje y teje Penélope su tela de araña mientras conversa con el ausente Ulises. A medida que pasa el tiempo, ella es cada vez más consciente de que el verdadero sentido de su existencia es esperar en la soledad de la isla el posible regreso de un desconocido Ulises. El último verso del poema resume perfectamente esta visión: "Ser sola es mi auténtica Odisea".

Por su parte, Beatriz Hernanz (Pontevedra, 1963) vuelve a mostrar el mito desde la mirada de Penélope, pero esta vez narrado en tercera persona (Conde-García 2005: 165):

YO NO PUEDO ver la extraña melancolía de tus manos.
–Quién le pone espuelas a la noche,
quién le roba los sueños al destino,
quién ofrece más heridas a la muerte–.

Penélope
trenza lenta un manantial de esperas,
convida al sueño con la sal de su silencio.
Y la piedra,
arrugada de quietudes,
condenada en la línea del horizonte,
dice aquí estoy, sola,
no me caben más caballos en el pecho.
Tal vez pronuncie su nombre,
intransigente, la marea.

Penélope,
con el sueño desolado,
inhabitable del reloj,

disfrazada de un galope de latidos,
ha huido.
Se abrió también la noche en sus manos de silencio.

Los temas del poema, en cualquier caso, son similares a las recreaciones anteriores. Sin embargo, la historia da un giro radical en la última estrofa: Penélope no se resiste a permanecer a la espera de un sueño y decide huir, abandonar su vida para buscar una nueva realidad en la que puede llegar a ser feliz o no serlo, pero sólo renunciando a su actual situación podrá descubrirlo.

En los tres casos anteriores se ha reinterpretado el mito, con diferentes variantes, desde el punto de vista de Penélope. Pero ésta no es la única perspectiva que adoptan las escritoras españolas contemporáneas al recrear la historia del matrimonio. Amalia Iglesias Serna (Menaza, 1962) opta por el punto de vista de Ulises a su llegada a Ítaca (Conde-García 2005: 166-167):

ÍTACA NO EXISTE
Tres vueltas de llave y un olor a silencio,
la luz súbitamente estrangulada en el lecho sin fondo
y la humedad de quince o más otoños
y esta locura
y esta gangrena de embriagada penumbra,
tres o cuatro macetas con esquejes de olvido
o esa vela gastada en noche de tormenta.

Las puertas columpian el llanto de sus goznes.
Hace ya tiempo que no hay golondrinas al borde del tejado.
Asciendo lentamente
aquella escalera de los sueños freudianos,
subo a los altares mínimos
de mi propia insuficiencia.
¡Cuánto ayer empozado,
cuánta breve mortaja,
cuánto leve recuerdo!

Sobre la cal de esta pared escribo un verso:

He regresado y nada me esperaba.

Quizá se vuelve como a la patria o al padre
con un algo de herida
y esa ansiedad de no reconocerse en los viejos espejos.
Quizá se vuelve tarde,
se vuelve ya sin tiempo.
Desde el suelo
una muñeca muerta me contempla,
–una muñeca serenamente muerta–

Me alejo
con la desagradable sensación de haber profanado
una tumba.

En este poema es Ulises quien describe una visión desoladora de Ítaca. Los temas, que en los casos anteriores son enunciados por Penélope, son empleados ahora por su marido: el olvido, el abandono, la desesperanza ante el hecho de que nadie espera, el paso del tiempo y el recuerdo se convierten en las características vitales de un Ulises que, al regresar a su patria, no encuentra nada familiar, pues Penélope, convertida por el paso del tiempo en muñeca[4], ha muerto.

El último ejemplo femenino, Teresa Ortiz (Madrid, 1950), reformula en su poema *Ítaca* la historia desde la perspectiva alterna de sus dos protagonistas, Ulises primero y Penélope después (Conde-García 2005: 202-203):

Tal como prometió ha vuelto el rey de Ítaca.
Ha sido un largo viaje.
Por ti desafié la ira de los dioses.
Atrás quedaron tierras, caricias de otros brazos.
La música más bella que un mortal escuchara.

Hoy brilla el mismo sol en este hermoso cielo
que iluminó violento los días de mi dicha.
Bajo él vi muchachos que luego fueron hombres.
–Ambición y codicia cambiaron sus miradas
como cambian al mar el viento y las tormentas.–
Y aunque rogué a los dioses no ver esta mañana
de nada me ha servido.

Cumplido he mi destino: de mi astucia y mi fuerza
guardarán fiel recuerdo los hombres y los mares.
Todo valió la pena pues me esperaba Ítaca.
Mas Ítaca eras tú, mi prudente Penélope
que guardaste mi casa, defendiste mi hacienda.
Quien osó despojarnos lo pagó con la vida.

Al igual que esta tierra he sido sólo un sueño
Demoré cuanto pude tu estancia lejos de ella.
Yo fui Circe, Nausícaa…Ítaca no existió.
Tu vuelta me condena, al reino de las sombras.

Muertos los pretendientes ya todo es como antes.
Nada importa si el tiempo dejó huella en tu rostro.
Para mí serás siempre aquella que me espera,
tejiendo mi regreso.

¿Los pretendientes, dices?... Soy demasiado vieja.
Casi no te recuerdo y nunca esperé a un héroe.

Sí, mi nombre es Penélope.

La personalidad de los personajes se entrecruza a lo largo de todo el poema para presentar la historia desde los dos únicos puntos de vista posibles: Ulises se centra en el deseo de volver a casa, tras el breve recuerdo de las aventuras pasadas, mientras que Penélope se identifica con las experiencias vitales de su marido, episodios que le hacen perder las nociones de tiempo y memoria para subyugarse a un marido completamente extraño.

Las composiciones de estas cinco poetas españolas tienen en común la utilización, tanto desde un punto de vista femenino (el de la propia Penélope) como masculino (el de Ulises), de la figura de Penélope, que aparece siempre ligada a una serie de ideas presentes en la configuración del relato mítico.

Por el contrario, el tratamiento masculino de este mito en la moderna imaginación sitúa a Ulises y no a Penélope en el centro de sus poemas, aunque no será el Ulises heroico del relato homérico sino un hombre más humano. De este modo, los escritores pueden indagar en la psicología del personaje para buscar nuevas dimensiones antes desconocidas. Por ejemplo, Francisco Bejarano (Jerez de la Frontera, 1945), en su *Ulises*, adopta una perspectiva masculina para escribir un poema en el que el tema central es el desarraigo del personaje al llegar a Ítaca, su patria (Conde-García 2005: 118):

El peregrino solitario vuelve
después de haber ganado un mundo propio.
Por el camino de albariza llega
hasta su casa, pero ya no es suya,
ni ha salido su perro a recibirlo
hasta morir al verlo de alegría.
Tanto tiempo empleó ganando un reino
que el reino que dejó se fue en el tiempo.

Fue el dueño de estos campos, fueron suyos
los almendros en flor, las amapolas
bajo el aire de marzo, los arroyos
de las lluvias tempranas del otoño.
–¿Y nada es mío ya? ¿De dónde
vienes buen peregrino? –De ninguna parte,
pues todo estaba aquí. Lentos sus pasos
en silencio desandan el camino.

Carlos Clementson (Córdoba, 1944), en un poema titulado *El viajero*, trata también el mito desde el punto de vista de Ulises y de su viaje (Conde-García 2005: 133):

Ha venido esta noche.
El perro había ladrado por un rato en la sombra,
y luego extrañamente se calló en silencio.

Pobre y casi desnudo, el mar había labrado
hondos surcos de tiempo sobre su enjuto rostro

de marino o pastor, quemado por los soles,
y dejado en sus párpados un rojor de salitre.

Nadie le conocía. Quizá estuviera loco.
En su delirio hablaba de sirenas y monstruos
de un solo ojo enorme, de héroes y de naufragios,
de aventuras horribles en las que él tuvo parte.

Decía que en un tiempo él fue rey de esta isla.

Aquí ni a los más viejos les sonaba su nombre.

Quizá no fuera *nadie*:
el viento que del mar sopla en las largas noches.

Se ha vuelto con las sombras.

Estos dos poema no hacen sino insistir en el deseo del protagonista de volver a casa y encontrar todo tal y como lo dejó. Pero no es así: Ulises cree en una Ítaca inexistente.

Éstas no son las únicas lecturas masculinas de la historia. José Luís Puerto (La Alberca, 1953) o José Luís Pérez Pastor (Logroño, 1968) reinterpretan el mito desde el punto de vista de Penélope. El salmantino reflexiona sobre la vida de todo ser humano, personificado en la mujer que espera (Conde-García 2005: 224):

SOMOS PENÉLOPE que espera
En Ítaca al Ulises que soñamos.
Tejemos ilusiones en el cenit,
Al ocaso la vida destejemos.
Somos tal vez la mueca de los dioses,
Cualquier siniestra burla del Olympo.
Y ese porquero anónimo, inconsciente,
Lo reconocerá, mientras nosotros
No sabemos que llega.

El riojano, por su parte, describe, en un soneto titulado precisamente *Penélope*, la vida de la heroína en Ítaca. Esta visión masculina, relatada desde el punto de vista femenino, ofrece una historia llena de alusiones al relato mítico (Pérez Pastor 2003: 9):

Cansada del estruendo del banquete
que roe su firmeza cada día
la reina se retira, absorta y fría,
al telar donde devana y comete

el crimen de engañar a las arenas
en espera callada de un vacío.
Siempre teje –y desteje– allí un navío
que pasa junto a rocas y sirenas.

A veces en el tálamo incompleto,
en las noches azules, que son grises,
un sueño busca que esperanza irradie.

Y a veces se despierta del asueto
y tiembla sudorosa y grita: "¡Ulises!"
y sólo escucha: "nadie, nadie, nadie".

En el tratamiento masculino contemporáneo del mito, aunque encontramos ejemplos de poetas que se centran en Penélope desde un punto de vista femenino, la mayoría de los escritores recurren a la figura de Ulises para poder realizar un proceso de indagación psicológica en el personaje, desmitificando su figura al convertirlo en un ser más humano.

En resumen, a lo largo de este estudio se han presentado diversas visiones de un mismo mito clásico para poner de manifiesto la fuerte capacidad expresiva y la enorme vitalidad de la que ha gozado en las letras españolas contemporáneas la figura de Penélope, modelo desde la Antigüedad de un determinado tipo de conducta. Las poetas recrearán su figura y la actualizarán desde un punto de vista muy personal y enriquecedor, siempre con la imagen de la mujer ocupando un lugar destacado en sus poemas. El mito también es reformulado desde una perspectiva masculina, y aunque podemos encontrar los puntos de vista de Ulises (dotado de nuevos contenido) y de su mujer Penélope, aparece siempre una serie de características constantes en la configuración del relato clásico, tal como hemos visto a través de algunos de sus poemas.

Hemos de concluir, por tanto, subrayando no sólo la presencia de Penélope en la poesía española contemporánea, que es evidente, sino también en el profundo conocimiento que se tiene de esta figura mítica. Los escritores la conocen tan bien que no sólo se limitan a recrear la historia, sino que en ocasiones entablan con ella ricas y complejas relaciones que les ayudan a definir sus propios universos poéticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DÍEZ DEL CORRAL, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974, p. 71.

GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1991.

MARINA SÁEZ, R. Mª, "Penélope, Ulises y *La Odisea* en la poesía española contemporánea escrita por mujeres", *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 12-14 (2001-2003), pp. 271-284.

MARINA SÁEZ, R. Mª, "El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre", *Noua et uetera: Nuevos horizontes de la Filología latina*, Aldama, A. Mª, Barrio, Mª F. del, Espigares A. (eds.), Madrid, Sociedad de Estudios latinos, 2002, pp. 751-759.

MORANO, C., "El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito", *Faventia*, 4.1, 1982, pp. 77-93.

LASSO DE LA VEGA, J. S., "El mito clásico en la literatura española contemporánea", en *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967, pp. 9-59.

Orfeo XII. Poesía española contemporánea y tradición clásica, Conde Parrado, P. y García Rodríguez, J. (eds.), Gijón, Llibros del Pexe, 2005.

PÉREZ PASTOR, J. L., *Albada y engranaje*, Salamanca, Celya, 2003.

Notas

[1] Sobre la presencia de este mito en la literatura contemporánea *vid*. entre otros Calvo Martínez, J. L., "La figura de Ulises en la literatura española", *La épica griega y su influencia en la literatura española (literarios, sociales y educativos)*, López Férez, J. A. (ed.), Madrid, Ediciones Clásicas, 1993, pp. 333-358; López Férez, J. A., "Datos sobre la influencia de la épica griega en la literatura española", *ibid*., pp. 359-409; Adrados, F. R., Fernández-Galiano, M., Gil, L. y Lasso de la Vega, J. S., *Introducción a Homero*, Madrid, Labor, 1984, pp. 127 y ss.; García Romero, F., "El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX", *Cuadernos de Filología Clásica*, 9 (1999), pp. 281-303; Cristóbal, V., "La literatura clásica desde nuestra cultura contemporánea", *Pautas para una seducción*, Gómez Espelosín, F. J. y Gómez-Pantoja, J. (eds.), Madrid, Ediciones Clásicas, 1991, pp. 227-239.

[2] "… la mera preferencia por parte de los dramaturgos, poetas y escultores de las figuras femeninas dentro de la mitología clásica, demuestra ya una vocación de originalidad; es decir, una voluntad más que de mimetismo de reconfiguración. Porque la mitología griega en su época más clásica ofrecía escaca preocupación por la feminidad. Los dioses olímpicos y su contrapunto humano de héroes son figuras masculinas: no sólo pertenecen a ese sexo, sino que –como afirma Walter F. Otto– "representan muy decididamente el espíritu viril". También las figuras femeninas del *epos*, tanto las diosas como las heroínas, están vistas desde un ángulo masculino, como compañeras del héroe (Atenea), como amantes (Afrodita, Calipso, Circe), como cumplidas esposas (Andrómana, Penélope)". *Op*. *cit*., pp. 88-89.

[3] Uno de los rasgos más destacables de la obra consiste en que el poeta, al elegir la forma epistolar, hace que sus heroínas hablen en primera persona. Pero esto no significa que el punto de vista sea femenino, sino más bien el de una mujer vista a través de los ojos de un hombre según las concepciones del género propias de una determinada cultura. En el texto de la epístola de Penélope a Ulises, aunque desde el punto de vista del relato Ovidio sigue la versión homérica, en lo que respecta a la caracterización de la protagonista, las diferencias, debido a un proceso de adaptación cultural, resultan muy notables. Mientras que en Homero Penélope tiene asumido su papel de esposa fiel, en Ovidio se lamenta de su condición, y no le preocupan tanto los peligros que pudiera correr Ulises como el vacío de su lecho. Asimismo se plantea la posibilidad de que éste le fuera infiel, y no por el poder de las ninfas y hechiceras que encuentra en su camino, sino que se siente responsable de su estilo de vida tradicional. Así pues, la Penélope de Ovidio aparece retratada de forma convencional, y sus palabras y acciones responden sobre todo a la visión de la mujer propia de la sociedad romana.

[4] Sobre la metamorfosis mujer – muñeca *vid*. Sarduy, S., "Cobra", *Obra completa. I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1999, pp. 427: "… Dios mío […], ¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina? –gemía desnuda, sobre una piel de alpaca, entre ventiladores y móviles de Calder–. ¿De qué me sirve ser reina del Teatro Lírico de Muñecas, y tener la mejor colección de juguetes mecánicos, si a la vista de mis pies huyen los hombres y vienen a treparse los gatos?".

LA INCORPORACIÓN DE LA MUJER EN LA POLÍTICA ESTADOUNIDENSE DE LOS AÑOS 30

Antonia Sagredo Santos
U*niversidad Nacional de Educación a Distancia*

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se va a abordar un período de la historia de los Estados Unidos marcada por la crisis económica. Su desencadenante es el *crack* que se registra en la Bolsa de Nueva York el 29 de octubre de 1929, conocido como *Black Tuesday*. Todo el mundo occidental está pendiente de las medidas legislativas que van a promover los Estados Unidos para salir de la depresión, y éstas van a depender, en gran medida, de la política que desarrolle el líder que alcance la Casa Blanca en las futuras elecciones presidenciales de 1932.

Durante el mandato de Herbert C. Hoover se desencadena la crisis económica y su gestión ante la misma es criticada incluso por miembros de su propio partido, provocando que algunos de ellos se pasen a apoyar al Partido Demócrata.[1] Se le conocerá como "el presidente del hambre" debido a los efectos de la Gran Depresión en la sociedad norteamericana. Sin embargo, a pesar de tener una fuerte oposición, Hoover es elegido de nuevo candidato a las elecciones de 1932, ya que tiene el apoyo del sector industrial estadounidense. En consecuencia, los republicanos acuden a estos comicios con un cierto aire de derrota ya que habían permanecido en el poder durante los primeros años de la depresión sin poder evitar que alcanzara a todos los sectores de la sociedad americana.

Por su parte, el partido demócrata van a las elecciones de 1932 con gran esperanza, a pesar de haber estado alejado del poder durante toda la década de los 20. Así, Franklin D. Roosevelt, desde 1928 gobernador del estado de Nueva York y reelegido de nuevo en 1930 será el candidato demócrata a la presidencia en los comicios de noviembre de 1932. Roosevelt se presenta ante la Convención Demócrata el día 2 de julio para aceptar personalmente su nombramiento,[2] rompiendo con la tradición, ya que ningún candidato lo había hecho anteriormente, y pronunciando un discurso para aceptar su nominación, que concluye con las palabras históricas que van a ser emblemáticas de su política: "Os prometo y me prometo un *New Deal* para el pueblo americano..."[3].

En las elecciones de noviembre de 1932, se emiten 39.732.000 votos. El candidato demócrata, Roosevelt, consigue 22.810.000 y el triunfo en 42 estados, mientras que el candidato republicano, Hoover, obtiene 15.759.000 y gana en seis estados. En el *electoral college* el ganador recibe 472 votos y el candidato republicano 59. (United States Bureau of the Census, 1975:1077).

En la historiografía posterior se destaca el rechazo del pueblo estadounidense hacia la política del republicano Hoover considerándolo factor determinante en

el resultado de las elecciones presidenciales de 1932.[4] El triunfo de Roosevelt es el símbolo de una reacción general en la conciencia colectiva norteamericana contra la figura de Hoover como técnico, como promotor de una organización científica de la economía estadounidense. Roosevelt es muy consciente del importante papel que debe desempeñar la presidencia en la reconstrucción del país. Cuando le preguntan si pasará a la historia como el mejor presidente norteamericano si tiene éxito y como el peor si fracasa, Roosevelt contesta: "si fallo, seré el último". (Peel y Donnelly, 1973: 213).

El nuevo presidente demócrata, Franklin D. Roosevelt sabe ganarse la voluntad de la mayoría del pueblo americano y dar ánimo a sus compatriotas, transmitiendo a los americanos la idea de que la humanidad aún puede dirigir su propio destino. Roosevelt personifica el deseo de cambio y la esperanza de la recuperación. Como expresa el historiador liberal, Frank Friedel: "empezó por ofrecer al país un liderazgo firme y optimista en el momento más crítico de la depresión". (1987: 1).

El treinta y dos presidente de los Estados Unidos, Roosevelt, impone una nueva forma de desempeñar la presidencia y su estilo es tomado como ejemplo por los sucesivos presidentes norteamericanos. El historiador liberal, William E. Leuchtenburg, analizando la influencia de Roosevelt sobre los mandatos de sus sucesores afirma: "cada uno espera tener una rúbrica, ser conocido por tres iniciales como FDR, ser el progenitor de una *catch phrase* como *New Deal*... Los hombres que le sucedieron se hacen una pregunta inevitable: ¿Cómo estar a la altura de FDR?. (Leuchtenburg, 1983: x). Esta influencia llega hasta el momento actual como recoge el diario madrileño *El País* en sus titulares.[5]

Desde la celebración de las elecciones, el 8 de noviembre de 1932, en que Franklin D. Roosevelt alcanza la presidencia del país, hasta su toma de posesión, el 4 de marzo de 1933, transcurren cuatro meses durante los cuales se agrava la crisis en Norteamérica. El historiador David A. Shannon describe así este período: "muchos han dicho que durante esos cuatro meses terribles, el capitalismo casi fracasa... la economía no estuvo a punto de fracasar. Fracasó". (Shannon, 1965: 109). Roosevelt jura su cargo cuando la depresión se encuentra en uno de sus momentos más críticos[6] y, después de tomar posesión de su cargo, pronuncia un discurso en el que presenta su programa y se reafirma en las promesas de un *New Deal* para Norteamérica. Es un discurso breve, claro y con un lenguaje sencillo y directo, con el que intenta infundir optimismo destacando su intención de actuar rápidamente para solucionar la crisis.

En la década de 1930, bajo la presidencia de Roosevelt se emprende la ardua tarea de sacar de la crisis al país para lo cual se emprende una reforma legislativa conocida bajo el nombre genérico de *New Deal*. Este término agrupa una serie de leyes que aprueba el Congreso, a propuesta del Presidente, encaminadas a combatir la depresión económica. Esta legislación tiene un carácter experimental, tal como anunció Roosevelt durante su campaña electoral. El *New Deal* se extiende desde 1933, año en que llega a la presidencia el candidato demócrata, hasta 1939, año en que estalla la Segunda Guerra Mundial. Este período de seis años ha sido dividido, para su estudio, en dos partes: *Primer New Deal*, 1933-1934 y *Segundo New Deal*, 1935-1938. El historiador Basil Rauch afirma que se produce un cambio de política en 1934, dando paso al *Segundo New Deal*, y resume así sus características: "el principal objetivo del *Primer New Deal* es la recuperación, que beneficia a las grandes compañías y a los terratenientes, mientras

que en el *Segundo New Deal* su principal objetivo es la reforma, que mejora la situación de los obreros y pequeños agricultores". (Rauch, 1944: v).

Las acciones del *New Deal,* por tanto, se pueden agrupar en torno a estos dos grandes objetivos: recuperación y reforma. Se promueven unas medidas pensadas para recuperar al país de los efectos de la Gran depresión e introducir reformas, tratando de prevenir otra depresión y al mismo tiempo beneficiar a los más desfavorecidos. El *New Deal* produce un aumento sin precedentes del intervencionismo del gobierno en la economía, planificándola e incorporando el control social. Por lo tanto, Roosevelt abandona los principios del *laissez faire*. En esta etapa de la historia estadounidense, se aprueban numerosas leyes y se crean múltiples organismos y agencias gubernamentales que tratan de recuperar la maltrecha economía norteamericana y devolver a los ciudadanos a un estado de bienestar.

2. LAS MUJERES EN EL NEW DEAL

El *New Deal* es un período en el que las mujeres se incorporan a la vida pública saliendo de los estrictos límites del espacio privado en el que permanecen hasta esos años. Durante los cuatro mandatos que el Presidente Roosevelt permanece en el ejecutivo, un buen número de mujeres van a ser designadas para desempeñar puestos en el gobierno de gran responsabilidad. En 1933, en un gesto sin precedentes dentro de la política estadounidense, Roosevelt incorpora por primera vez a una mujer a un Gabinete, nombrando a Frances Perkins, *Secretary of Labor*, quien permanece en el cargo durante los doce años que la administración demócrata ocupa la Casa Blanca. Este nombramiento es acogido con gran entusiasmo por la propia Primera Dama, como ella misma reconoce. [7]

Asimismo, se nombra a un elevado número de mujeres para ocupar puestos decisivos de la política estadounidense, desempeñando tareas de máxima responsabilidad en la administración demócrata. Algunas son enviadas como embajadoras a diferentes países, otras dirigen organismos federales creados para desarrollar algunas de las reformas legislativas promovidas por Roosevelt. Igualmente, desempeñan cargos como consejeras del Presidente y, otro grupo significativo de mujeres se integra en los programas de ayuda que se promueven durante esos años.

La incorporación de la mujer a las diferentes esferas del poder político durante el *New Deal* es propiciada por varios factores. Uno de los más importantes, es la necesidad que tiene el sistema político estadounidense de buscar respuestas innovadoras para poder hacer frente a la depresión en la que estaba sumida toda la sociedad norteamericana.[8] Sin embargo, el factor clave es la elección del candidato demócrata, Franklin D. Roosevelt, como presidente de Estados Unidos, y la llegada con él a la Casa Blanca, de Eleanor Roosevelt como Primera Dama. Ella da un empuje decisivo a la incorporación de la mujer a cargos políticos y gubernamentales durante el New Deal, concediéndoles un espacio propio en sus conferencias de prensa, ofreciéndoles la Casa Blanca para celebrar sus reuniones, y lo más importante, facilitándoles el acceso al Presidente, como escribe Eleanor en sus memorias. (Roosevelt, 1992: 132).

Por su parte, Franklin D. Roosevelt siente la necesidad de recompensar a las mujeres por el protagonismo que están teniendo en el afianzamiento del partido demócrata durante la década de los 30. Sin embargo, a pesar de ser un decidido

defensor de la incorporación de la mujer a la política estadounidense, el equipo de asesores de su campaña electoral conocido como *Brain Trust,* no cuenta con ninguna figura femenina.[9]

La característica más sobresaliente de la participación de las mujeres durante el *New Deal* es la existencia de una red de contactos profesionales y personales que unen todas las que ocupan cargos de responsabilidad dentro de la administración demócrata. Sus líderes son Eleanor Roosevelt, Frances Perkins y Molly Dewson y su influencia se deja sentir, sobre todo, en dos grandes áreas: la política del Partido Demócrata y la legislación sobre ayudas sociales. En política, Molly Dewson funda la *Women's Division* convirtiéndose en un sector vital dentro del *Democratic National Committee*. En el campo de las mejoras sociales, las mujeres juegan un papel decisivo en el desarrollo de la *National Recovery Administration (NRA)*, la *Social Security Act,* la *Fair Labor Standards Act*, y la política de ayuda de la *Works Progress Administration (WPA)*.

Sin embargo, a pesar de que el *New Deal* abre un nuevo abanico de oportunidades para las mujeres en la administración demócrata de Roosevelt, ellas siguen teniendo una menor cobertura social que los hombres y recfiben sueldos más bajos que ellos, aun realizando el mismo trabajo. A pesar de todo, se puede afirmar que durante este período, la mujer alcanza una cuota de poder político sin precedentes en toda la historia estadounidense y el éxito alcanzado por el partido demócrata en las elecciones de 1936 marca el momento más alto de participación femenina en el *New Deal*. Como señala la propia Eleanor Roosevelt, "la mujer toma conciencia de la necesidad de formar parte de la vida política de su país". (Roosevelt, 1992: 262).

En este artículo, se va a abordar el estudio de tres figuras representativas dentro del nutrido grupo de mujeres que se incorpora a la esfera política en la década de los 30: Eleanor A. Roosevelt, Mary M. Bethune y Marguerite LeHand.

3. ELEANOR ROOSEVELT

Eleanor Roosevelt nace en 1886 y su vida está marcada por el dolor y la adversidad desde su más tierna infancia. A los ocho años, la madre, a la que tanto admira por su belleza, fallece de dipteria. Al mismo tiempo, su padre, Elliot, con el que la pequeña se siente especialmente unida e identificada, no se siente con fuerzas para hacerse cargo de sus hijos. Así pues, pasa a vivir, junto con sus hermanos, con su abuela materna, trasladándose a vivir a la casa familiar de Nueva York.

De nuevo, ese mismo invierno en el que fallece su joven madre, su hermano Ellie muere también. Pero la racha de enfermedades y muertes continúa en su entorno familiar. Así, cuando Eleanor no había cumplido aún los diez años, fallece su padre. La niña conoce en sus primeros años de vida la pérdida de tres seres muy queridos: su madre, su padre y un hermano. Estas pérdidas le marcarían para siempre y le dotarán de una especial sensibilidad para solidarizarse con el dolor humano que determinará los grandes intereses de su vida que siempre van a estar centrados en acciones humanitarias que van dirigidas a aquellos grupos más desfavorecidos de la sociedad.

Eleanor es una adolescente que viaja continuamente por Estados Unidos y Europa. Su abuela, trata de darle a su nieta mayor, la educación que hubiera querido proporcionarle su propia hija Anna. Así en el otoño de 1899, cuando Eleanor cuenta quince años va a estudiar a Inglaterra a la escuela de la Srta. Souvestre, conocida como

"Allenswood". Posteriormente, viaja con la directora de su colegio por Europa. Ella le infunde el gusto por viajar, y le inculca la idea de conocer cada lugar relacionándose con sus habitantes, para así conocer e identificarse mejor con el país que visita. La Señorita Souvestre es la figura más influyente en la juventud de Eleanor seguida sólo por la de su padre. (Lash, 1971: 83).

La vuelta a casa se produce al alcanzar los dieciocho años, ya que es necesario presentarla en sociedad. Eleanor, en estos momentos, es una joven consciente de sus limitaciones: su excesiva altura, su ausencia de belleza y su aspecto aniñado. Sin embargo, en estos años ya vemos aparecer su fuerte personalidad que más tarde le definiría su carácter.

Eleanor Roosevelt tiene su primeros contactos con la política norteamericana a través de su tío, Theodore Roosevelt, quien ocupa la presidencia de Estados Unidos durante dos mandatos, 1901-1905 y 1905-1909. De hecho, Eleanor, pocos días antes de su boda en Nueva York, el 17 de marzo de 1905, acude con su primo lejano y aún prometido, Franklin Delano Rooseevelt, a la toma posesión de su tío en Washington.

La joven señora Roosevelt, quien pudo mantener su apellido de soltera, ya que coincidía con el de su marido, vive sus primeros años de matrimonio apoyando la carrera política de su marido, Franklin Delano Roosevelt, quien en 1911 es elegido senador por el estado de Nueva York. Así pues, se traslada a vivir a la capital del estado donde está situada la Asamblea, en Albany. Durante diez años, Eleanor se centra en su labor como esposa y madre, en mayo de 1906 tiene a su primera hija, Anna Eleanor. Finalmente, en marzo de 1916 nace su último hijo John Aspinwell. Los Roosevelt tuvieron seis hijos de los cuales vivieron cinco.

En Albany, Eleanor lleva una importante actividad al servicio de diversas causas. Posteriormente, en 1913, se traslada a Washington toda la familia cuando su esposo es nombrado por el presidente Woodrow Wilson, *Assistant Secretary of the Navy*, dejando su cargo electo de senador del Estado de Nueva York. Durante su estancia en la capital federal estalla la Primera Guerra Mundial y Eleanor se integra en organizaciones humanitarias como la Cruz Roja de la *Navy,* y participa activamente en la *Navy League.*

En Washington, Eleanor realiza una tarea muy gratificante, ya que en esos momentos llegan a la capital miembros de misiones extranjeras y es necesario contar con personas que hablen varios idiomas, de esta forma vemos a Eleanor frecuentando los círculos diplomáticos desarrollando tareas de intérprete. Durante estos años, pudo conocer a numerosas personalidades de diversos países, colaborando sin cesar en tareas humanitarias y teniendo un contacto directo con la gente, visitando hospitales, ayudando a los necesitados y empezando a formar parte activa de varias organizaciones y organismos. Todo ello le va a ayudar a ir forjando una personalidad que unos años más tarde jugará un papel fundamental cuando ocupe el puesto de Primera Dama del país.[10]

En la primavera de 1919, además de sus deberes oficiales, Eleanor tiene su primer contacto con la causa sufragista, que le hace convertirse en una ardiente defensora de la causa de las mujeres. Había aprendido que si se quiere acometer cualquier reforma, se puede conseguir más fácilmente si se ejerce el derecho al voto que si se carece de él.[11] En el mes de octubre de ese mismo año, Eleanor tiene su primer acercamiento

a las organizaciones de mujeres que luchan para mejorar sus condiciones de trabajo en el *International Congress of Working Women* que se celebra en Washington y al que acuden representantes de diecinueve países. Eleanor realiza en este Congreso funciones de intérprete y allí hace innumerables amistadas que conservará en el futuro.

En 1922, Eleanor se afilia a la *Women's Trade Union League*. Éste es su segundo contacto con los movimientos de mujeres. En esta organización conoce a dos jóvenes muy comprometidas con la causa de las mujeres trabajadoras: Marion Dickerman y Nancy Cook. Ésta última le propone presidir una comida para recoger fondos para la sección de mujeres del *Democratic State Committee*. Ésta va a ser la primera vez que presida un acto público y pronuncie unas palabras. Desde entonces comienza a trabajar con la asociación de mujeres demócratas del estado de Nueva York.

Asimismo, Eleanor participa activamente en la *League of Women Voters,* a través de esta organización conoce los hilos de la política, así como con la *Women's Trade Union League* y el *Democratic State Committee*.[12] Toda la actividad que desarrolla se va centrando en los trabajadores y sus condiciones laborales, y dentro de este grupo, especialmente en las mujeres que trabajan. Así vemos que progresivamente va participando más activamente en actos públicos hasta llegar un momento en que comienza a dar conferencias retribuidas por todo el país. Estos viajes le permiten conocer distintas regiones, diferentes ciudades y a tener contacto directo con todos los sectores de la población y ver sus condiciones de vida y laborales, llevándole a mantener posturas críticas con algunas acciones del *New Deal*.

En 1928, aunque vuelve a establecer su residencia en Albany, como esposa del gobernador del estado, sigue con su trabajo en el colegio Todhunter, en la ciudad de Nueva York, del que era directora su amiga Marion Dickerman. Eleanor ejerce por primera vez una actividad remunerada. Asimismo, escribe artículos e interviene asiduamente en programas de radio, ganando su propio dinero que usa según sus intereses y de acuerdo con sus ideales. Ella es quien paga la hipoteca del club que tenía la *Women's Trade Union League.* Igualmente, con el dinero ganado con sus intervenciones en la radio durante los años de la depresión de los años 30 establece dos centros de acogida donde podían comer y recogerse las chicas sin trabajo. Uno se sitúa en la sede de la *Women's Trade Union League* y otro en la de la *Girls' Service League* en *Madison Avenue*. En ellos se da a las jóvenes un plato caliente y pueden hacer algún trabajo. Finalmente, después de recibir numerosas críticas por recibir honorarios en sus acvtividades, se llega a un acuerdo con el *American Friends Service Committee* para que los ingresos que Eleanor recibe por sus artículos en la prensa y sus intervenciones en la radio se repartan entre las personas necesitadas.

El 4 de marzo de 1933, Eleanor pasa a ser la Primera Dama, ya que su marido Franklin D. Roosevelt jura su cargo como presidente de los Estados Unidos. En estos años, ella va a comenzar una serie de viajes en los que representa oficialmente al presidente, pues él tiene afectada su movilidad. Durante los primeros años como Primera Dama, Eleanor sigue con sus conferencias que le permiten conocer todos los sectores de la sociedad norteamericana, información que luego le ofrecerá al Primer mandatario. Los Roosevelt llegan a establecer un tándem perfecto ya que ella pasa a ser los ojos del Presidente.

En los años de la Segunda Guerra Mundial, Eleanor sigue trabajando intensamente

en la *Office of Civilian Defense, OCD,* y dando conferencias por el país, sus artículos y sus programas de radio. En estos días de conflicto Eleanor va a viajar constantemente. Al mismo tiempo, escribe diariamente una columna en las que quedará reflejado todo lo que ve. De nuevo vemos a Mrs. Roosevelt interesada por el tema de la mujer y más ahora cuando ellas están desarrollando trabajos que generalmente les estaban vedados en períodos de paz.

A medida que va pasando el tiempo en Eleanor surge una necesidad acuciante de hacer algo para prevenir futuros conflictos armados. Estos sentimientos ya habían aparecido en los años de la Primera Guerra Mundial.[13] Posteriormente, ve necesario crear un marco en el sea posible prevenir otro conflicto de dimensiones mundiales. Así, el 9 de noviembre de 1943, cuarenta y cuatro naciones firman un acuerdo sobre la *United Nations Relief and Rehabilitation Administration*, siendo su primer administrador el antiguo gobernador de Nueva York, Herbert H. Lehman.

Simultáneamente, Eleanor Roosevelt mantiene actividades relacionadas con la causa de los negros. Así, en el mes de julio de 1944 va a Lake Junaluska, en Carolina del Norte a hablar ante un grupo de mujeres metodistas. De esta forma vemos a Eleanor apoyando los Derechos Civiles de los negros de los estados del sur.

Sin embargo, su actividad como asesora del presidente Roosevelt se ve interrumpida el 12 de abril de 1945, cuando su esposo fallece, a quien había ayudado en sus tareas de estado desde el momento en que él sufre la poliomelitis que le dificulta el movimiento. En ese momento, va a finalizar una etapa para Eleanor, como esposa, mujer y consejera de un gran estadista. Ella misma nos cuenta en su autobiografía como se ha ido preparando en sus años como Primera Dama para el momento en que tuviera que abandonar la Casa Blanca.[14]

Precisamente, en 1945 es cuando Eleanor comienza una de las experiencias más ricas de toda su larga vida, ya que va a brillar su estrella solitaria en el firmamento de la escena de las relaciones internacionales y del trabajo a favor de la paz. En diciembre de ese año recibe un mensaje del Presidente Harry S. Truman, en el que le comunica que se va a celebrar la primera reunión de la Asamblea General de las Naciones Unidas en Londres en enero de 1946 y le pide que sea un miembro de la delegación estadounidense en esta Asamblea. En un primer momento piensa que no está preparada para llevar a cabo esta labor. Sin embargo, el primer paso estaba dado, en 1945, en la ciudad de San Francisco se había escrito la Carta de creación de las Naciones Unidas, y había sido aceptada por varias naciones, entre las que estaba el propio Estados Unidos. La candidatura de Eleanor Roosevelt fue aprobada por el Senado con un solo voto en contra, el del senador Theodore G. Bilbo de Mississippi. Este cargo de delegada en Naciones Unidas lo desempeña durante siete años, siendo durante algún tiempo la única figura femenina en la delegación estadounidense.

Dentro de la Organización de Naciones Unidas ella va a ser encuadrada en la Comisión Tercera que se encarga de los temas humanitarios, educativos y culturales, donde llega a ser su Presidenta. En esta etapa organiza unas reuniones informales para tomar el té en su propia casa y en vista del éxito obtenido, posteriormente organiza una reunión periódica para comer o cenar juntas, las pocas mujeres que ocupaban el puesto de delegadas o asesoras en el organismo de Naciones Unidas.

El Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas crea una grupo de

trabajo sobre Derechos Humanos para elaborar unas directrices sobre el funcionamiento de la Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas. La primera reunión será en Londres en la primavera de 1946, y los miembros serían designados de forma individual y no como representantes de sus gobiernos. Eleanor fue designada por el Presidente Truman para ser delegada en la Asamblea General. Así, asume el cargo que sigue simultaneándolo con el de delegada de Estados Unidos en las Naciones Unidas y en la Comisión de Derechos Humanos. Estos cargos los desempeña hasta 1953. Eleanor es la primera Presidenta de la Comisión de Derechos Humanos y bajo cuyo mandato, y gracias a su firme convencimiento, se impulsa la Carta Internacional de Derechos. Sin embargo, en 1951 gana las elecciones presidenciales norteamericanas el partido republicano y Eleanor va a dejar la delegación de Naciones Unidas. Asiste a una última reunión de la misma en París en el mes de febrero de 1952. Después de dejar las Naciones Unidas comienza a trabajar como voluntaria con la Asociación Americana de Naciones Unidas.

A partir de 1953, Eleanor va a viajar como periodista o como representante de la Asociación Americana de Naciones Unidas. En 1955, asiste a la *World Federation of United Nations Associations* que se celebrará en Bankok, yendo en calidad de delegada de Estados Unidos. Su interés se va a centrar en los temas relacionados con las condiciones laborales, la educación, la mujer y los niños. En 1958 se celebra en Bruselas una reunión de la *United Nation Associations*. En 1960, trabaja en el programa a favor de reducir los campos de refugiados en Europa. Dentro de las Naciones Unidas existe una Comisión para los Refugiados con sede en Ginebra. En Junio de ese mismo año va a Washington a preparar la reunión de la *World Federation of United Nations Associations*. Estas asociaciones están controladas por el gobierno.

Después de un largo período de tiempo sin intervenir directamente en la política de su país, debido preferentemente a que sus ocupaciones en misiones diplomáticas o relacionadas con la Sociedad de Naciones la mantenían ocupada en asuntos internacionales, y no era conveniente mezclarse con asuntos políticos nacionales para tratar de mantenerse en una posición neutral.

Sin embargo, en las elecciones presidenciales de 1956, Eleanor Roosevelt vuelve a intervenir activamente en la campaña apoyando abiertamente y de forma muy entusiasta al Gobernador Adlai Stevenson, quien en 1952, había sido vencido en la contienda electoral por el General Eisenhower, quien lleva a la Casa Blanca al partido republicano. Así, vemos a la que durante doce años fue la Primera Dama norteamericana, participando directamente en unas elecciones presidenciales. Finalmente, Stevenson consigue ser designado como candidato demócrata para estas elecciones. Sin embargo, será vencido de nuevo por Eisenhower, quien inicia un segundo mandato. Posteriormente, en 1960, interviene activamente en esta campaña, de nuevo apoya a Stevenson mientras que el candidato de sus tres hijos es F. Kennedy. Eleanor fallece dos años después.

4. MARY M. BETHUNE

En los años 30, durante el New Deal se registra otro hito importante, el presidente Franklin D. Roosevelt incorpora a su círculo a personas que pertenecen a diferentes grupos étnicos y raciales, tales como católicos, judíos o negros. Antes del *New Deal* el equipo presidencial estaba formado únicamente por hombres *White,*

Anglo-Saxon Protestants (WASP). (Leuchtenburg, 1988: 43-44). Dentro de esta nueva línea se puede encuadrar el nombramiento de Mary M. Bethune, la primera mujer de color designada por el Presidente para desempeñar un puesto de responsabilidad en un organismo gubernamental.

Mary M. Bethune, de soltera Mary Jane McLeod, nace el 10 de julio de 1875 cerca de Mayesville en el estado de Carolina del Sur en una plantación de algodón y arroz. Su madre, Patsy McIntosh es esclava en la hacienda McIntosh, en Mayesville. Su padre, Samuel McLeod, nace también esclavo en la plantación McLeod. Con unos ahorros conseguidos gracias a su trabajo pudo comprar a su esposa a los McIntosh. Posteriormente, después de la Guerra Civil vuelven a las tierras de los McLeod y compran cinco acres de tierra en la que Samuel y su hijo mayor construyen una cabaña de madera a la que llaman "*The Homestead*". Mary es la antepenúltima de diecisiete hermanos y la primera en nacer en la "*Homestead*". La familia McLeod es muy religiosa y Mary es educada con la idea de que lo que se haga por ayudar a los demás será recompensado por Dios en el futuro.

En 1882, Mary J. McLeod comienza a asistir regularmente al colegio *Trinity Presbyterian Mission School* en Mayesville. Esta escuela había sido fundada por Emma Wilson y la pequeña Mary tiene que andar todos los días cinco millas para asistir a clase. En 1886, recibe una beca para estudiar en el *Scotia Seminary*. Éste es un centro educativo exclusivo para chicas negras situado en la ciudad de Concord, en Carolina del Norte, donde se graduá en 1894. A continuación, asiste al *Moody Bible Institute* en Chicago, gracias a una beca, siendo la única alumna negra del Instituto. Su intención es poder trabajar como misionera en África. Sin embargo, es rechazada debido al color de su piel.

En 1896, Mary vuelve al Sur y trabaja como profesora en varios colegios. En 1898 se casa con un miembro del coro en el que cantaba, Albertus Bethune, estableciendo su residencia familiar en Savannah, estado de Georgia. Un año más tarde tiene un hijo, Albert McLeod Bethune.

Convencida de que la educación es el arma más poderosa para liberar a las personas de color de la discriminación racial, Mary funda en la ciudad de Daytona, en 1904, un colegio de primaria para niñas negras con el nombre de *Daytona Literary and Industrial School for Training Negro Girls* que posteriormente se amplia con una escuela de secundaria. En 1923 el centro femenino se fusiona con el Cookman Institute, un centro educativo metodista para chicos de color formando el *Bethune-Cookman College,* del que Mary pasa a ser su directora.

Bethune, desde muy joven, toma conciencia de la importancia que tiene la participación en la vida política. A comienzos de 1900, las sufragistas luchan para conseguir su derecho al voto, pero esta lucha no llega a las mujeres del Sur. En ese momento, tampoco los hombres de color pueden votar. En 1912, Mary se incorpora a la *Equal Suffrage League*, una rama de la *National Association of Colored Women.* Es en 1920, después de la aprobación de la Enmienda 19, cuando le llega el momento de actuar. Ella está convencida de que si las mujeres pudieran votar se registrarían cambios significativos en la sociedad. Así, toma la decisión de pasar a la acción, comenzando a impartir clases nocturnas para enseñar a leer a un grupo de negros para que pudieran superar el examen que les permitía votar. Después de recibir repetidas amenazas del *Ku*

Klux Klan (KKK) el día de las elecciones acompaña a cien hombres de color a las urnas para que ejerzan su derecho al voto.

Mary M. Bethune sigue en ascenso su carrera al servicio de la comunidad de color. En 1920, es elegida para integrarse en el Consejo Ejecutivo de la *National Urban League.* Simultáneamente, funda numerosos clubs para trabajar con chicas afro-americanas siendo la presidenta de la *Southeastern Federation of Women's Clubs*. Asimismo, ese mismo año, es elegida presidenta de la *National Association of Colored Women*. Esta asociación contaba ya entonces con 200.000 miembros.

La Señorita Bethune siempre utiliza su influyente posición para favorecer la extensión de la educación entre las personas de color. Asimismo, es una destacada figura en numerosas asociaciones cuya finalidad es mejorar la situación de los negros, siendo la presidenta de la *National Association of Teachers in Colored Schools* y de la *Interracial Council of America* y la fundadora y primera presidenta del *National Council of Negro Women*.

En 1935, Bethune funda el *National Council for Negro Women (NCNW),* organización que cuenta con una publicación periódica, el *Aframerican Woman's Journal.* Esta es la mayor federación de organizaciones de mujeres negras. La *NCNW* se propone recoger y extender la información sobre las actividades que realizan las mujeres de color. Su experiencia en el campo de la educación y su conocimiento de la situación de la enseñanza entre la población negra es fundamental para que sea requerida para asesorar a varios presidentes. El presidente Calvin Coolidge le invita a asistir a la conferencia sobre *Child Welfare Conference,* en 1928 y posteriormente, Herbert C. Hoover le llama para asistir a la Conferencia sobre *Child Healt*, en 1930.

Con la llegada de la crisis en la década de los 30 y el empeoramiento de las condiciones de vida de toda la sociedad estadounidense, y especialmente la de los ciudadanos de raza negra, Mary vuelve a la arena política con la que siempre había estado en contacto. Durante los años 30 y 40, es una gran amiga de Eleanor Roosevelt y comienza a visitar de forma regular la Casa Blanca como recoge la Primera Dama en su libro *This I Remember*.[15] Las dos damas tienen muchos puntos en común. Desde el máximo cargo ocupado por una persona de color en el *New Deal*, Bethune colabora con el Presidente Roosevelt como consejera especial para temas relacionados con las minorías.

Desde 1936 hasta 1944 es la directora de Departamento *Negro Affairs* de la *National Youth Administration*, organismo creado por el gobierno federal para brindar oportunidades y ayudar a la juventud de color a promocionarse a través de la educación. (Conkin, 1992: 60). Es la primera mujer de color que dirige una agencia durante el *New Deal.* En 1940, Bethune pasa a ser vicepresidenta de la *National Association for the Advencement of Colored People (NAACP).* Durante esos años, Mary lidera un grupo de negros que trabajan en la administración demócrata y que son conocidos como el *"Black Cabinet".*

En 1944, finaliza la etapa de trabajo de Bethune en el gobierno de Washington. Después de concluida la Segunda Guerra Mundial, es una de las tres figuras negras consultadas por la *United States Delegation* cuando se está redactando la Carta de las Naciones Unidas, liderada por Eleanor Roosevelt. En 1952, representa al Presidente Truman en las ceremonias de creación del Estado de Liberia. A continuación vuelve a

Florida, donde vive hasta su muerte el 18 de mayo de 1955, a la edad de 79 años. Está enterrada en el centro educativo que fundó: el *Bethune-Cookman College*.

Mary M. Bethune recibe múltiples reconocimientos y honores en vida. Le conceden la *Spingarn Medal* en 1935, la *Frances Drexel Award for Dustinguished Service*, en 1937, y la *Thomas Jefferson Award for Leadership*, en 1942. Recibe el grado de Doctora en Humanidades del Rollins College en 1949. Es la primera persona de color que recibe esta distinción de una facultad para blancos. El 10 de julio de 1974, noventa y nueve años después de su nacimiento, se inaugura una estatua en su honor en el Lincoln Park de Washington, D. C. Es la primera mujer de color que alcanza tal honor.

5. MARGUERITE LEHAND

Marguerite LeHand nace el 13 de septiembre de 1898 en Postdam en el estado de Nueva York. Crece en Somerville, Massachesetts. Se gradúa en la escuela secundaria en 1917, siguiendo estudios en una escuela de Secretariado. Esta es la única carrera a la que podía aspirar una mujer en las primeras décadas del siglo XX. Después de desempeñar varios trabajos como secretaria en diferentes compañías, en 1920, comienza a trabajar en la sede central del Partido Demócrata y es asignada a la candidatura de Cox-Roosevelt a las elecciones presidenciales de 1920. Cuando los demócratas pierden los comicios, Marguerite pasa a trabajar junto a Franklin D. Roosevelt, como su Secretaria personal, comenzando una relación profesional que continuará durante veinte años.

En 1921, Roosevelt sufre su ataque de polio y LeHand le acompaña frecuentemente a Warm Springs, en el estado de Georgia, a donde iba para recibir tratamiento de aguas termales, cuando no podía ir con él Eleanor Roosevelt como ella misma explica justificándose, "En los primeros días de Warm Springs, Miss LeHand pasaba mucho más tiempo yo. Yo todavía tenía cuatro niños...Además, yo estaba desarrollando una actividad política..." (Roosevelt, 1949: 29). Marguerite LeHand ejerce como anfitriona cuando Eleanor está ausente del hogar. La Señorita LeHand es una figura imprescindible en el círculo de Franklin D. Roosevelt, siendo conocida coloquialmente como "Missy" por los hijos del Presidente.

Cuando Franklin D. Roosevelt pasa a desempeñar el cargo de Gobernador del estado de Nueva York, fija su residencia en Albany. Allí, se produce una división de funciones entre las dos mujeres en la familia. Marguerite pasa a vivir en la residencia oficial mientras Eleanor Roosevelt continúa dando clases en el Todhunter School de Nueva York pasando sólo los fines de semana con los suyos en la residencia oficial.

Franklin D. Roosevelt gana las selecciones presidenciales de 1932 y llega a la Casa Blanca en marzo de 1933. Marguerite fija su residencia en la vivienda presidencial al igual que lo hace el asesor y confidente Louis Howe, como refleja Peter Collier, "Roosevelt dependía de dos personas. Una es Howe, sus ojos y oídos políticos... y la otra era su leal secretaria, Marguerite "Missy" LeHand". (Collier & Horowitz, 1994: 274). Entre sus obligaciones estaba incluida coordinar el trabajo con su jefe diariamente, preparar la agenda del día y encargarse de todos los asuntos concernientes a sus relaciones con la prensa, además de la correspondencia. Igualmente, ejerce de anfitriona en la Casa Blanca cuando Eleanor no está en Washington.

Marguerite LeHand pasa a ser conocida como "The Queen", debido al poder que ejerce en el entorno del Presidente. No es solamente responsable de la secretaría sino

que es la persona encargada de llevar la contabilidad, sus cuentas, facturas y pagos.

La Señorita LeHand es considerada como un miembro más de la numerosa familia Roosevelt. Su opinión es escuchada y tenida en cuenta en múltiples materias. Como otros miembros del *staff* que trabaja con el Presidente a menudo come con la familia en actos formales o informales. Marguerite es considerada dentro del grupo de ayudantes que rodean al Presidente como uno más entre todos ellos.[16] El papel que desempeña LeHand está entre el de una ayudante y un miembro de la familia, ya que comparte sus horas, tanto de trabajo como de ocio con el Presidente y los distintos miembros de la familia Roosevelt, incluida Eleanor Roosevelt que siempre le trata como a una amiga e incluso en ocasiones como a uno más del gran grupo familiar, ya que en realidad, las personas con las vive regularmente Marguerite es el círculo que rodea a los Roosevelt.

Después de ejercer el cargo de Secretaria personal de Roosevelt durante veintiún años, en 1941, sufre un ataque que la deja convaleciente. Después de varios meses de hospitalización va a continuar su período de recuperación en Warm Springs, el lugar al que había acudido tantas veces a acompañar al Presidente Roosevelt durante sus tratamientos. Marguerite no llega a recuperar el habla o la habilidad para poder andar sin ayuda. Fallece en el mes de julio de 1944. Es la propia Eleanor Roosevelt la que en sus memorias tiene un emocionante recuerdo para la que fue secretaria leal del Presidente y miembro cercano a toda la familia.[17]

Es indudable la gran influencia que ejerce Marguerite LeHand en la Administración Roosevelt durante el New Deal. Ella tiene acceso a toda la documentación y conoce de primera mano las decisiones del Presidente. Al mismo tiempo, es la encargada de su correspondencia y el contacto con la prensa y la que coordina las relaciones con el mundo exterior. Es la persona que junto con Eleanor está más cerca del presidente Roosevelt.

6. CONCLUSIONES

Las tres mujeres estudiadas en este artículo son figuras claves en la década de los 30 en Estados Unidos. Todas son personajes muy polémicos que despiertan pasiones y tienen, igualmente, sus más firmes detractores. Son mujeres que se involucran y mantienen unos ideales y luchan por defenderlos hasta las últimas consecuencias. Son personas valientes, decididas y comprometidas con su tiempo y con la dignificación de la posición de las mujeres en la sociedad. Precursoras de la incorporación de la mujer a la política e impulsoras y valedoras de la integración de la mujeres norteamericanas a puestos de responsabilidad dentro de la administración demócrata del New Deal.

Eleanor Roosevelt está concienciada de los problemas que presenta la sociedad y trata de paliarlos, utilizando todos los medios a su alcance para exponer sus ideas, utilizando la prensa, los programas de radio y de televisión y pronunciando conferencias por todo el mundo, y ante todo valiéndose del importante papel que representa en la sociedad estadounidense de la primera parte del siglo XX..

Por su parte, Mary M. Bethune es una figura fundamental en la historia de las mujeres afro-americanas. Es una brillante oradora y como tal trabaja sin descanso por conseguir los derechos civiles de los negros, por detener los linchamientos de personas de color y por mejorar las condiciones de vida de los aparceros negros de la agricultura

estadounidense. Su vida y trabajo son una conexión entre los esfuerzos de reforma social de las mujeres negras del período posterior a la reconstrucción de Estados Unidos y las actividades de protesta que realiza la generación que emerge después de la Segunda Guerra Mundial. Es una de las mujeres de color que ha ejercido mayor influencia en la historia estadounidense.

Finalmente, Marguerite LeHand desempeña unas funciones que siempre habían sido realizadas por hombres siendo la secretaria personal del Presidente Roosevelt durante más de veinte años. Así, la vemos participar activamente entre el grupo de asesores de la administración Demócrata durante el *New Deal*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUHITE, R. D. & LEVY, D. W., eds. *F.D.R.'s Fireside Chats.* New York, PENGUIN BOOKS, 1993.

BURT, O. *Mary McLeod Bethune.* Indianapolis, Bobbs-Merril, 1970.

COLLIER, P. & HOROWITZ, D. *The Roosevelts: An American Saga.* New York, SIMON & SCHUSTER, 1994.

CONKIN, P. *The New Deal.* New York, Harlan Davinson Inc,1992

FLYNN, E. J. *You're the Boss.* New York, The Viking Press, 1947.

FREIDEL, F. "Introduction: The Legacy of FDR". En *FDR, the Man, the Myth, the Era, 1882-1945*, ed. por H. Rosenbaum & E. Bartelme. New York, Greenwood Press, 1987, pp. 1-10.

GRAHAM, O. L., Jr. & Wander, M. R., eds. *Franklin D. Roosevelt: His Life and Times: An Encyclopedic View.* New York, Da Capo Press, Inc., 1985.

HALASZ, N. *Roosevelt Through Foreign Eyes.* Princeton, D. Van Nostrand Co., Inc., 1961.

HICKS, F., ed. *Mary McLeod Bethune: Her Own Words of Inspiration.* Washington, D. C., Dare Books, 1975.

HOLT, R. *Mary McLeod Bethune.* Garden City, Doubleday, & Co., Inc. 1964.

HUNT, J. G. ed. *The Essential Franklin Delano Roosevelt.* Avenel, Portland House, 1996.

KING, J. *The Conservation Fight. From Theodore Roosevelt to the TVA.* Washington, D. C., Public Affairs Press, 1959.

LASH, J. P. *Eleanor and Franklin.* New York, Smithmark Publishers, 1971.

LASH, J. P. *Love, Eleanor: Eleanor Roosevelt and Her Friends.* Garden City, Doubleday, 1982.

LEUCHTENBURG, W. E. *In the Shadow of FDR: from Harry Truman to Ronald Reagan.* Ithaca & London, Cornell University Press, 1983.

LEUCHTENBURG, W. E. "Why the Candidates Still Use Fdr as Their Measure", *American Heritage,* 39 (Feb. 1988), pp. 34-50.

MELTZER, M. *Mary McLeod Bethune: Voice of Black People.* New York, Viking, 1987.

PEEL, R. V. & Donnelly, T. C. *The 1932 Campaign. An Analysis.* New York, Da Capo PRESS, 1973.

RADFORD, R. *Mary McLeod Bethune.* New York, Vanguard Press, 1951.

RAUCH, B. *The History of the New Deal.* New York, Creative Age Press, INC., 1944.

ROBINSON, E. E. *They Voted for Roosevelt. The Presidential Vote, 1932-1944.* New York, OCTAGON BOOKS, 1970.
ROOSEVELT, E. *This I Remember.* New York, Harper & Row, 1949.
ROOSEVELT, E. *The Autobiography of Eleanor Roosevelt*, New York, Dw Capo Press, 1992.
ROOSEVELT, F. D. "Speech Before the 1932 Democratic National Convention". Acceptance Speech. Chicago, Ill., July 2, 1932. En: *The Essential Franklin Delano Roosevelt*, ed. Por J. G. Hunt. Avenel, Portland House,1996, PP. 17-29.
SCHARF, L. *To Work and to Wed: Female Employment, feminism and the Great Depression*. Westport, Grennwood Press, 1980.
SCHLESINGER, A. M. Jr. *The Age of Roosevelt. The Politics of Upheaval.* Boston, Houghton Mifflin Co,1960.
SHANNON, D. A. *Between the Wars: America, 1919-1941.* Boston, Houghton Mifflin Co, 1965.
SITKOFF, H. *A New Deal for Blacks.* New York, Oxford University Press,1978.
STERNE, E. G. *Mary McLeod Bethune.* New York, Alfred A. Knpf, INC., 1957.
United States Bureau of the Census. *Historical Statistics of the United States, Colonial Times to 1975. Bicentennial Edition* Washington, D. C., United States Government Printing Office, 1975
WARE, S. *Beyond Suffrage: Women in the New Deal*. Cambridge, Harvard University Press, 1981.
WARE, S. *Holding Their Own: American Women in the 1930s.* Boston, Twayne, 1982.

Notas

[1] El historiador conservador Edgar E. Robinson, 1970: 32, describe el trasvase de personajes ilustres de las filas republicanas a las demócratas. Texto original: "Prominent Republicans had disagreed with Mr. Hoover throughout his administration. Several Republicans of national reputation vigorously supported the candidacy of Mr. Roosevelt". Igualmente, este hecho es recogido por la prensa española coetánea: "La candidatura de Roosevelt es apoyada por un buen número de senadores republicanos: los llamados independientes". En: "Las elecciones en los Estados Unidos.- Programas de los partidos", *La Vanguardia*, Barcelona, 18 noviembre 1932, p. 28.

[2] Judson King, 1959: 260, considera que esta convención demócrata es de gran dureza y afirma que fue "a six-day battle". Russell D. Buhite y David W. Levy, (eds.), 1993: 9, describen el camino de Roosevelt hacia la victoria como un camino triunfal: "Roosevelt emerged victorious from the Chicago convention of 1932 and set out to convince Americans to vote for him in November".

[3] Véase texto original: "I pledge you, I pledge myself, to a "NEW DEAL" for the American people. Let us all here assembled contitute ourselves prophets of a new order of competence and of courage. This is more than a political campaign; it is a call to arms. Give me your help, not to win votes alone, but to win in this crusade to restore America to its own people." En: Franklin D. Roosevelt. "Speech before the 1932 Democratic National Convention". Acceptance Speech. Chicago, Illinois, July 2, 1932. En John Gabriel Hunt, ed., 1996: 29.

[4] El historiador Frank Freidel, 1987: 5, destaca: "they voted against Hoover rather than positively for Roosevelt". Siguiendo este argumento William E. Leuchtenburg, 1988: 38, recalca: "yet this heady triumph, reflecting resentment at Hoover more than approval for FDR and the Democrats...". Nicholas Halasz, 1961: 23, afirma: "his election was a demonstration of anger

and disillusionment".

[5] Antonio Caño. "50 aniversario de la muerte del presidente.- Clinton se apega a la memoria de Roosevelt para defender su política", *El País*, Madrid, 13 abril 1995, p. 7.

[6] Arthur M. Schlesinger, Jr, 1960: 71, describe así su llegada a la presidencia: "Franklin D. Roosevelt became President when the Great Depresion seemed to verify Karl Marx's prediction that capitalism would be destroyed by its own contradictions". Asimismo, Frank Freidel, 1987: 6, refleja ese momento: "when Roosevelt became president the nation was in the throes of an appalling crisis that had closed most of the banks."

[7] "I was delighted when he named her and glad that he felt a woman should be recognized". Eleanor Roosevelt, 1992: 132. En la política estadounidense a los miembros que forman parte del Gabinete de Gobierno se les denomina *Secretary*. El cargo que ocupa Miss. Perkins equivale al de Ministra de Trabajo en nuestro contexto político.

[8] Esta depresión demuestra que en la sociedad existe una interdependencia entre ambos sexos, como manifiesta Eleanor Roosevelt: "If the Depression had taught one thing it was the lesson of interdependence... one part of the country or group of the country cannot prosper while the others go down hill". Citado en Joseph P. Lash, 1971: 382.

[9] Este grupo de asesores es el principal responsable de la elaboración de los discursos de la campaña electoral de Roosevelt. Elward J. Flynn, 1947:118, quien trabaja con James A. Farley en la campaña demócrata de 1932 escribe sobre ellos: "His so-called "brain trust" had been organized in March, and with their assistance he had planned his whole strategy as far as speeches were concerned. Many of them were already written. About the only decision he had left to make was where certain types of speeches were to be delivered."

[10] Según las afirmaciones de su biógrafo Joseph P. Lash, 1971: 391: "Fundamentally Eleanor was neither stateswoman, politician, nor feminist. She was a woman with a deep sense of spriritual mission. Like Saint Theresa, she not only "had a powerful intellect of the practical order" but was a woman of extravagant tenderness and piety."

[11] En las elecciones presidenciales de 1920 es cuando la mujer estadounidense ejerce por primera vez su derecho al voto.

[12] "I knew a little now about local politics, a good deal throigh the *League of Women Voters* and, through my Democratic organization work, about my state legislative and state politics, and I was to see for the first time where women stood when it came to a national convention." Eleanor Roosevelt, 1992: 125.

[13] En 1920 hace unas declaraciones a la prensa en las que pone de manifiesto sus ideas pacifistas: "I am particularly interested in the League of Nations issue and I am firmly in favor of it, though I think we should adopt it with the reservation that Congress shall vote on whether or not we shall enter a war. But the League of Nations is, I believe, the only way that we can prevent war." *Eagle News,* Poughkeepsie, 16 de julio 1920

[14] "All the years I lived in Washington I was preparing for the time when we should no longer there. I did not want to give up my interests in New York City, because I always felt that someday I would go back. I never anticipated that so many years would pass before I left Washington. I kept expecting to leave at the end of every four years". Eleanor Roosevelt, 1992: 189.

[15] "A meeting I had arranged in the White House at which Mrs. Mary McLeod Bethune was to speak, had to be carried on without me. I got home at a quarter before six and Miss Thompson and I were at the Washington airport at ten minutes past seven, ready to start with Mayor LaGuardia to the west coast". Eleanor Roosevelt, 1949: 235-236.

[16] Graham & Wander, 1985: 237 dice textualmente sobre ella: "When groups of advisers gathered around the radio to hear the election returns, she jointed them as "one of the boys".

[17] "We are all saddened by the death of Marguerite LeHand on August 2. I was glad that I had been able to see her not long before when I went to Boston to visit the Chelsea Naval Hospital.

She had worked for so many years with my husband and she had been so loyal and devoted, living with us practically as a member of the family, that I knew he would feel sad not to be able to pay a last tribute of respect by attending her funeral". Eleanor Roosevelt, 1992: 270.

MUJER Y CONSERVACIÓN DE LOS BOSQUES

Dr. Alvaro A. Sánchez Bravo
Universidad de Sevilla
Asociación Andaluza de Derecho, Medio Ambiente y Desarrollo sostenible

Los bosques son elementos imprescindibles para el mantenimiento de la vida en el planeta, sirviendo de hogar a numerosos pueblos; entre ellos a la mayor parte de los denominados pueblos indígenas.

Los bosques proporcionan, cobijo, alimento y medio de supervivencia. Como ha señalado David Kaimowitz, Director del Centro de Investigaciones Forestal Internacional: "Cien millones de personas dependen de los bosques para obtener loe elementos básicos para su supervivencia, tanto bienes y servicios como ingresos. Al menos una tercera parte de la población rural del mundo depende de leña, plantas medicinales, alimentos y abono orgánico para la agricultura, que provienen de los bosques. Los bosques son también una fuete fundamental de ingresos para extensas poblaciones de habitantes rurales pobres en particular en Africa y Asia, y en menor medida en América Latina".

Las mujeres juegan un papel fundamental y decisivo en los bosques. Son las mejores conocedoras de los bosques, y los conocen y respetan como si fuera su propia casa. En numerosas culturas, las mujeres han sido y son las recolectoras de combustibles y de aprovechamientos de los bosques, así como del acarreo del agua. Son además las conocedoras y transmisoras de los saberes ancestrales del uso de las hierbas y de los rituales vinculadas a las mismas. Estas tareas que se realizan a diario, y en prolongadas y fatigosas jornadas, las mantienen en permanente contacto con el bosque, siendo espectadoras privilegiadas de su biodiversidad y, desgraciadamente, de su destrucción.

Pero además, la representación física de los bosques se identifica con la mujer. La gran *Pachamama* es la visión en femenino de la gran fuerza creadora y mantenedora de la naturaleza, del origen de la vida, del equilibrio...una de cuyas hijas más querida son bosques.

La galopante transformación de los sistemas económicos hacia modelos capitalistas ha provocado la emigración de los hombres a las ciudades, relegando aún más a las mujeres al trabajo agrícola en los bosques, fuertemente afectados por su cambio de uso, cuando no por su destrucción.

Como señala el Movimiento Mundial por los Bosques Tropicales (2005: 11):

> Los impactos del cambio en los bosques o de su perdida no son neutrales desde el punto de vista de genero… el dinero que generan los hombres en las actividades de madereo se ha transformado en una fuente de problemas para las mujeres. El costo social del dinero en manos de los hombres es el aumento del alcoholismo, las enfermedades de transmisión sexual, los problemas delictivos y de orden público y la violencia contra la mujer

Se impone, por tanto, la creación de un nuevo modelo en el que las mujeres sean oídas, en que como garantizadoras de la conservación presente y futuro sean las principales actoras en el diseño de las políticas, de las iniciativas que les afecten.

Como ha señalado Bernice A. See (2004):

> De esta forma estaremos asegurando no solo la diversidad biológica sino la diversidad cultural y el respeto por los derechos de todos los pueblos. En este mundo homogeneizado, solo será posible desbaratar a las fuerza de la dominación si los marginados – la mayoría mujeres – se unen, alzan su voz y actúan. Si al igual que las mujeres los bosques dan vida, debemos de hacer del mundo un lugar mejor para que vivan nuestros hijos, donde el acceso, el uso y la propiedad de los recursos del mundo sea igual para tod@s sin discriminación de género.

La labor de la mujer en el mantenimiento de los bosques y de la biodiversidad es un hecho poco conocido, e incluso en los casos en que ese reconocimiento se produce, no conlleva una atribución de poderes de participación en la adopción de las decisiones que les afectan. Ello ha propiciado que en numerosos pueblos indígenas, las mujeres se hayan organizado en instituciones y grupos para la protección de la biodiversidad. Como ha señalado Anna Pinto:

> La relación entre fertilidad y regeneración, entre espiritualidad femenina y el carácter sagrado de la tierra y de su diversidad, entre sustentabilidad y fideicomiso en lugar de propiedad y explotación, es la esencia de la cultura indígena, la esencia, la esencia de la importancia de la condición femenina y de las mujeres en las sociedades indígenas. Es posible quizás que sea la única ética que pueda preservar y conservar nuestro mundo para el futuro, cualquiera que éste sea (Pinto, 2004).

Otro aspecto relevante a considerar es la necesidad de asegurar que la propiedad o el uso tradicional de los bosques sea asegurado para las mujeres, no sólo como instrumento de mantenimiento de la biodiversidad, sino como garantía de su propia identidad, de su cultura. Para ello, se revela imprescindible que se implemente una verdadera política de acceso y control de la tierra, que tenga en cuenta los impactos que la planificación y producción ejercen en todos los ámbitos de la vida de las mujeres.

MUJERES , BOSQUE Y SUPERVIVENCIA: MUJERES AMAZÓNICAS.

Cuando la conquista del Dorado se inició, la gran boa mujer serpenteaba desde la memoria del tiempo por la selva amazónica, ella, la serpiente cósmica, era el gran río con su largos y enormes brazos de agua, con sus apacibles remansos y sus cálidas y fecundas lagunas. Ella le contaba sus secretos a la otra gran señora, a la Jaguar. A la dueña de las tierras y los árboles, de los monos, los tapires y las dantaso A la Poderosa, la que paría el yapa, la ayahuasca y el curare, la dueña del olor de la canela. Ellas juntas corrieron la voz para ocultar las espléndidas ciudades imaginadas por Pizarra u Orellana, los tronos de oro soñados por Vasco Da Gama, las piedras preciosas buscadas por cualquier otro español sediento de riquezas. Disfrazaron al ispingo con mantos de musgo y orquídeas, escondieron a sus hijos y convocaron con el sonido del manguaré a cerrarles el paso a los extraños.

Orellana y sus hombres cuentan de la presencia de altas y fuertes mujeres,

armadas con arcos y flechas; con descomunales mazas de piedra y espinosos troncos, que les amenazaban desde la orilla del gran río. Estas mujeres comandaban -dicen- a muchos hombres guerreros. Uno de ellos fue hecho prisionero por los españoles y después de interrogarlo (¿ ?) supieron del poder de esas atemorizantes mujeres. Eran señoras de más de sesenta aldeas, donde los hombres pasaban por sirvientes y esclavos y sólo los admitían cerca para ser fecundadas. El interrogado también les contó que en la vagina de ellas habitaba la piraña de múltiples y filosos dientes y que poseerlas sin su consentimiento significaba la castración más eficaz y dolorosa.

La alucinación y el cansancio de los conquistadores por semanas de terror, mosquitos y fiebres, dentro del desconocido mundo de la selva; se unió a los cuentos y amenazas del indígena interrogado quien, para alejarlos de su pueblo y de las mujeres indias, no escatimó imaginación en sus relatos, hechos además en una lengua desconocida para recibir el aporte creativo del traductor.

Nació así el mito de las Amazonas, muy parecidas a las de la mitología griega pero con el "salvajismo" que se les atribuía a los indígenas. El mito le puso el nombre al inmenso río y a la selva circundante.

Más allá del mito y la leyenda las amazonas, las mujeres que habitan la cuenca, han sido guerreras, defensoras de la maloca, y las mayores responsables en conservar la descendencia de un pueblo condenado al genocidio y al desconocimiento sistemáticos. Ellas en canciones de cuna y en cuentos parsimoniosos para aplacar el miedo, han susurrado al oído de hijos e hijas la historia de su pueblo, sus orígenes, sus valores. Ellas han enseñado a su descendencia el amor al gran espíritu de la selva mientras fabricaban las delgadas vasijas de arcilla o trituraban la yuca para el casabe. Ellas les mostraron las diferencias entre la dentada hoja que mata y la casi exacta que cura. Instruyeron a los hijos para guardar el fuego en las largas caminatas y a las hijas a esconder las semillas en los pliegues de su cuerpo para volver a sembrar/as en tierra propicia cuando de huir de los usurpadores, selva adentro, hubiesen terminado.

Ellas delgadas, pequeñas y sonrientes, armadas apenas de una sonrisa maliciosa, desarmaron a los frailes y misioneros de su cruz y vistieron a la serpiente cósmica con el manto de María. Y cuando les tocó pelear con saña o envenenar el agua, lo hicieron. Cuando les tocó abandonar a los hijos en manos más seguras lo hicieron sin llorar, esperanzadas en salvar lo que quedaba de su etnia.

Fueron presas fáciles del tráfico de esclavos, de los perros amaestrados en dejarles sin rostro, de la lascivia de los conquistadores, curas y colonos, de las gripes y viruelas pero aun así continuaron cantando a sus dioses y a sus espíritus vengadores. Perdieron a sus maridos, a sus abuelos y sus nietos pero continuaron pariendo para permanecer en la memoria.

También ellas sangraron al caucho para que esa leche -convertida en vales para comprar en la tienda del cauchero- alimentase a sus hijos. Lavaron el oro y picaron las rocas buscando el ónix y los diamantes para llenar las arcas de los grandes mineros. Sembraron la coca y escogieron las mejores hojas para engrosar las cuentas bancarias de los capas.

Hoy que su piel se llaga al contacto del humo de las fumigaciones y que el agua contaminada por la explotación del petróleo y el oro envenena su cuerpo, siguen pariendo hijos para resistir la usurpación. Hoy son las organizadoras, las maestras,

las dirigentes indígenas. Hoy siguen siendo las mamás de la sabiduría, la vida, la continuidad, las guardianas del pasado. Las grandes amazonas (Roura, 2004).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ROURA, Tania, Boletín del WRM W 79, febrero de 2004.
PINTO, Anna, Boletin del WRM nº 79, febrero de 2004.
BERNICE A. See , Boletin del WRM nº 79, febrero de 2004. Bernice es miembro de la Tebtebba Foundation. http://www.tebtebba.org
MOVIMIENTO MUNDIAL POR LOS BOSQUES TROPICALES, *Mujer, Bosques y Plantaciones. Una dimensión de genero*, Montevideo, 2005, p. 11.

"¿QUÉ HACE UNA CHICA COMO TÚ EN UN SITIO COMO ÉSTE?" LA IMAGEN DE LA MUJER A TRAVÉS DE ALGUNAS CANCIONES DE PRINCIPIOS DE LOS AÑOS 80 EN ESPAÑA

Ana Mª Sánchez Catena
University of Massachusetts-Amherst

La música española, y especialmente la música pop y rock, no ocupa el lugar merecido en los estudios culturales contemporáneos. Como producto cultural, la música es una herramienta muy importante para estudiar la cultura de una determinada época y lugar y, sin embargo, aún hay un profundo vacío académico en este sentido. Se están haciendo investigaciones en diferentes áreas, como literatura y cine especialmente, pero la música todavía es un espacio poco popular, a pesar del sentido altamente popular de ésta como instrumento de comunicación de masas. Platón en *La República* ya avisaba del fuerte poder de la música para la estructura política y social del Estado; veía en ésta no sólo su función estética, sino sus posibilidades inmediatas de conectar con ideas subversivas y luchar por cambios sociales y políticos, de ahí su "peligrosidad." En este trabajo se van a examinar principalmente algunas de las canciones rock más importantes de la transición, a principios de los años 80 en España, en relación con la definición espacial de la imagen de la mujer en ese momento tan importante.

La década de los años 80 es un periodo fascinante de la historia española. Es un periodo de cambio en la transición a la democracia, donde hay grandes expectativas nacionales e internacionales conectadas con esta situación. Estos años representan una época de esplendor cultural en lo que se ha considerado la Edad de Oro del Pop Español. El país despierta del letargo de la dictadura y poco a poco se va experimentando con diferentes formas culturales, buscando ante todo la originalidad, la ruptura con el régimen franquista anterior. Hay una explosión cultural en las calles, que recuperan su efervescencia en el encuentro de un nuevo momento histórico: la democracia. La música de este periodo nos va a ayudar a conocer y comprender mejor este tiempo, del mismo modo que expresa los deseos del sujeto de influir, de mantenerse en la historia.

El análisis de los diferentes discursos se va a preocupar no sólo de encontrar al sujeto dentro del texto y de ver cómo el contexto influye en él, sino también de tratar de localizar cómo textos particulares han sido partes muy importantes de un tiempo histórico propio, y cómo nos llegan hasta hoy. El concepto fundamental del que parte este estudio es descubrir no sólo cómo la historia influye en una canción particular, sino de la proyección de ésta en un período determinado.

Las canciones de ese momento se van a convertir en vehículos de la cultura sentimental de muchos españoles, y por lo tanto desde aquí se aboga por la necesidad de estudiar todas las prácticas culturales. Para esto, hay que partir de la evolución teórica que se establece entre los términos Cultura/cultura, y que se resume a continuación. En la época actual de la industrialización y mecanización de la cultura, la función

del arte se basa mayormente en lo político que en lo estético, como explica Walter Benjamin en "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." Raymond Williams, por su parte, en *Culture & Society: 1780-1950* y otros trabajos posteriores, reivindica la cultura como lo común, lo ordinario, y trata de dar una definición más social al término: la cultura es parte de toda una forma de vida, no sólo la "Cultura" con mayúsculas. Siguiendo con esta idea, Stuart Hall en "Cultural studies: two paradigms" explica que la cultura es el medio a través del cual la gente le da sentido al mundo en el que vive. Finalmente, culminando la progresión de los dos conceptos y uniendo música y cultura, lo que Keith Negus propone en *Popular Music in Theory* es que la cultura es más que un producto: es el contexto en el que los sonidos, palabras e imágenes de la música pop se crean y tienen un significado. En este sentido, el significado del pop o del rock por ejemplo no sólo viene dado por la música, sino por las circunstancias en las que la música y sus significados se presentan, y esto es lo que se irá estudiando a través de este estudio.

En España, a pesar del dominio estético de la Movida durante estos años, no hay una uniformidad total en la producción musical. Los más jóvenes, por lo general, se van a separar del rock y de los cantautores por considerarlos anticuados y para un público mayor, obsoleto, alejado de los nuevos tiempos. Los rockeros precedieron al nuevo pop desde mediados de los años 70, en la época del Rollo, tratando de mantenerse, aunque fueran finalmente eclipsados por la marabunta posterior, de la nueva ola y la Movida. En un orden diferente, algo similar sucedió con los cantautores de los años 60 y 70 que se vieron excluidos de la producción musical de éxito en los primeros 80. Sin embargo, algo irá cambiando, y con el avance de la década, unos y otros irán luchando por recuperar y renovar un espacio fundamental dentro de la música más popular de los años 80 y posteriores.

Frente a la nueva ola, desde el rock se va a presentar el lado más crucial de la realidad, ejerciendo muchas veces de crítico de la postmodernidad. Entre las cuestiones que abarcan los textos de rock, hay que destacar cómo, curiosamente, desde su dureza, se pueden descubrir algunos de los problemas relacionados con la identidad de la mujer en los nuevos tiempos. La imagen de la mujer es una de las más recurridas en la música rock de esta época, ante la necesidad de encontrar un nuevo espacio donde definirse que corresponda también a la época de cambio. Este hecho es significativo porque es sintomático de una realidad, de un cambio importante en la situación de ésta. Se están rompiendo con algunos estereotipos clásicos y hay una relación incierta sobre el papel de la mujer en la transición y la democracia. Como resultado, se va a producir una tensión entre los valores tradicionales femeninos que el franquismo había inculcado durante cuarenta años y los valores modernos que la integración completa en una sociedad libre, junto con el capitalismo pleno, ofrecía.

La figura de la mujer pasa a un primer plano en el discurso del rock. Esta centralidad en el discurso es importante, como se irá viendo en los diferentes textos, porque precisamente parte de la experiencia masculina, que en la mayoría de las ocasiones trata de moldear su imagen particular de ésta, tendiendo normalmente a acallarla. En la mayoría de los casos hay preguntas en las que no se espera una respuesta del sujeto femenino, o simplemente se ignora esta respuesta. El silencio sigue siendo en muchos casos la única arma que ésta posee, aunque la mayoría de las veces sea un

silencio impuesto. Curiosamente, a pesar de que la mujer se sitúa en el centro de la reflexión, es la voz masculina la que se escucha. Las rockeras no han saltado al centro del discurso y, por lo tanto, la interpretación del papel femenino es mucho más complicada, como se verá al final en la interpretación punk de una canción de las Vulpess. A través de algunos textos representativos de grupos como Burning, Triana, Coz y La Orquesta Mondragón se puede indagar un poco más en algunos de los problemas de espacio e identidad de la mujer en los nuevos tiempos.

Burning, por ejemplo, se convierte a mitad de los años 70 en la banda de rock madrileña por excelencia, y es precisamente a raíz de la película de Fernando Colomo, *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978), con la que da el salto a la popularidad. La canción "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?" se incluye en su disco *El fin de la década* (1979):

> ¿Qué hace una chica como tú / en un sitio como éste? / ¿Qué clase de aventura / has venido a buscar? / Los años te delatan, nena, / estás fuera de sitio. / Vas de caza, / ¿a quién vas a atrapar? / No utilices / tus juegos conmigo. // Mujer fatal, siempre con problemas (BIS) // ¿Qué tienes en los ojos, nena, / o es que vas a llorar? / Ya sé que alguien pisó tu orgullo / en un oscuro portal. / No intentes atraparme, / ya he aprendido a volar. // ¿Qué hace una chica como tú / en un sitio como éste? (4 veces) // Mujer fatal, siempre con problemas (BIS) / Mujer fatal, éste no es tu sitio. / Mujer fatal, siempre con problemas / (Mujer fatal) / Mujer fatal, siempre con problemas. / Mujer fatal. / Tú eres fatal. / Mujer fatal, éste no es tu sitio / (Mujer fatal) / Mujer fatal. / Tú eres fatal. / Mujer fatal...

Es curioso que sea esta especie de balada, de rock suave, una de las canciones más populares de este grupo rockero. El texto parte de varias interrogaciones a "una chica" que es en realidad una "mujer fatal." La imagen de la mujer que se presenta aquí es la de una mujer que ha perdido su lugar en una nueva situación, la mujer fatal, con problemas, que está fuera de sitio y que ya no tiene armas de conquista. Ésta es la única salida para esta mujer madura, que ya no logra encontrar su espacio. La primera persona le reprocha continuamente sus argucias, sus "juegos," mostrándose en todo momento en una actitud patriarcal y defensiva de su ego.

Se aprecia una progresión en la identificación de esta mujer a través de los términos "chica" y "nena" que están muy relacionados con el argot de esos años. En primer lugar, se presenta como una "chica" con las características que este apelativo conlleva: juventud, inexperiencia, inmadurez. El calificativo posterior, "nena," complementa al primero, pero también se usa en un sentido patriarcal y peyorativo, al echarle en cara los años, acusándola de estar "fuera de sitio" y de utilizar "juegos." Se puede ver un doble registro en los dos vocablos en relación al concepto de "mujer fatal." En el estribillo, la chica/nena se convierte en mujer, que normalmente sería positivo, en el sentido de evolución y crecimiento, pero que aquí es una "mujer fatal." Este adjetivo le da dos connotaciones bien claras al concepto principal, proporcionando por lo tanto diferentes lecturas del texto. Por un lado está el concepto tradicional de la "mujer fatal," conquistadora, manipuladora, cazadora y castigadora de hombres, que parece haber sido el papel desempeñado por la protagonista anteriormente. Por otro lado, la mujer fatal, desafortunada y abocada irremediablemente al fracaso, correspondiéndose con los

"problemas" que relata el texto. En este caso las dos lecturas serían complementarias, puesto que una parece la consecuencia de la otra.

Una lectura tradicional del texto abocaría con seguridad a los efectos nefastos, fatales, de este tipo de comportamiento por parte de la mujer, de la mujer fatal. Aquí el hombre, que fue víctima en el pasado de este modelo de mujer, se convierte ahora en el castigador de ella, y adoptando también un tono paternalista, lleno de reproches, se atreve a aconsejarla. Él sabe lo que es bueno para ella, y las lágrimas que antes se interpretaban como un signo de la mujer tierna, sentimental, ahora ya no producen el efecto deseado. El uso de las interrogaciones es muy importante, ya que en ningún momento encontramos la voz de la mujer, sino que es la voz masculina la que presupone directamente las respuestas de ésta. Curiosamente, la imagen de esta "mujer fatal" aparece irremediablemente ligada a la de la protagonista de la película: Carmen Maura, que interpreta a una madre separada con dos hijos, cuyo marido abusivo se sigue aprovechando de ella. Aunque ella es independiente económicamente al tener su propio negocio de peluquería, a la vez sigue siendo un personaje marginal y dislocado que trata de combinar sus obligaciones dentro y fuera de la casa, guiada todavía por una educación tradicional.

En cuanto a la música, hay que destacar la suavidad del rock aquí y los cortes que se producen con los solos de guitarra en algunas partes del texto. Cuando parece que va a haber una respuesta por parte de la interlocutora, reaparece la voz principal, masculina, con sus preguntas y reproches. Lo mismo pasa al final con las repeticiones que destacan. En primer lugar la repetición de "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?" provoca el desplazamiento del sujeto femenino, su dislocación. Lo mismo sucede en la insistencia de frases como "Mujer fatal, éste no es tu sitio," "Mujer fatal, siempre con problemas," "Tú eres fatal." El interlocutor femenino acabará por repetir hasta la saciedad, la fatalidad de ser mujer, o de ser este tipo de mujer. La cuestión es si realmente acabará por creérselo. Como se ha explicado, los tiempos están cambiando y el lugar de la mujer también. Aquí, desde la voz masculina se trata de encontrar otro lugar para la mujer, pero ésta se resiste, e insiste en estar "en un sitio como éste," que no es el adecuado para ella según la voz varonil principal. Sin embargo, ésa será su función a partir de ahí, encontrar su lugar y encontrar una salida fuera de paradigmas tan tradicionales.

Otra de las canciones que también forma parte de este proceso es "Tu frialdad" del grupo Triana, a la vez que representa el rock que se estaba haciendo fuera de Madrid. Este grupo andaluz que se inicia en 1975, es una referencia obligada para el rock español. Su rock "con raíces" se presenta como una alternativa frente al rock extranjero y muestra como pocos grupos, de forma extraordinaria, vivencias y sentimientos convertidos en poesía, a través de la música. Este texto pertenece al disco *Un encuentro* (1980) y es de nuevo un buen ejemplo de que los rockeros son capaces de hacer las mejores baladas. En él se expone uno de los tópicos amorosos más utilizados: el hombre atormentado por la frialdad de una mujer, pero se lleva a un extremo máximo de desesperación gracias a la música y la profundidad de la voz principal y el coro:

> Cada noche mi vida es para ti / como un juego cualquiera / y nada más, / porque a mí me atormenta / en el alma, / tu frialdad. / Yo quisiera saber si tu alma / es igual / a la de cualquier mujer / porque a mí me atormenta / en el alma,

> / tu frialdad. // Y sueño con gran pasión / que vives para mí, / como yo vivo, niña, / por ti. // ... // Cada noche mi vida... [BIS toda la canción]

Sin embargo, en el texto se puede ver la resistencia de la mujer en esta nueva etapa a seguir encasillada en un lugar tradicional, mientras que este cambio, según el hombre, trae consecuencias devastadoras para él, y por extensión para la sociedad. En este sentido se pueden descubrir varias lecturas opuestas y firmes. Por un lado se utilizan dos conceptos de mujer: la mujer fría, protagonista de la canción, frente al resto. El concepto generalizado y clásico, tradicionalmente asumido, es el de la mujer pasional, que tiene el alma "igual / a la de cualquier mujer," es decir, todas comparten los mismos sentimientos, viéndose como una verdad generalizada una supuesta hermandad de las mujeres. Esta mujer no vive para sí, sino para el otro: "que vives para mí, / como yo vivo, niña, / por ti." Ésta es la mujer con la que se compara a la mujer "fría" del texto y con la que sueña la voz principal, desde la posición de soñador, en lugar de ésta.

A pesar de generalizar una postura tradicional, lo importante es que ese concepto se manifiesta como un sueño en la segunda parte del texto, y por lo tanto también se está problematizando. En la voz principal hay un sentimiento de melancolía hacia un concepto de mujer irrecuperable, aunque al mismo tiempo, no hay un propósito claro de separación de esta mujer que juega con la vida del sujeto, con sus sentimientos. El espacio que se comparte aquí es de nuevo la noche, el espacio típico romántico donde se da rienda suelta a los sentimientos, a la pasión. Hay que destacar la brevedad de palabras en el texto, pero también la repetición de éstas y su elección cuidadosa. Por ejemplo, ahora se alude al alma; ya no es el corazón, sino el alma, como ente superior, indicando una problemática no sólo física, sino también espiritual. Además, se contrapone el término "mujer" en la primera parte de la canción, como una nueva realidad, al apelativo "niña" de la segunda parte, donde se vive el sueño y que también pertenece al argot patriarcal, con las connotaciones de inocencia, inexperiencia y candidez que el término tradicionalmente sugiere. Se trata de un deseo desesperado por parte del hombre de amoldar la realidad, la mujer, a un sueño, a un imposible.

La música también aporta mucho al texto, puesto que le da un tono quejumbroso, desesperado, convirtiéndose en el complemento ideal para la letra. Las notas iniciales al piano le proporcionan una gran solemnidad y la base es bastante suave con marcada guitarra y caja de ritmos. El fondo musical le proporciona un tono final de resignación e intimidad, más que de conflicto externo. En principio, es un llanto melancólico y privado, más que un grito desesperado y más contestatario, pero es también una forma de dejarse escuchar y llegar a un público más amplio: no sólo al rock duro, sino que puede tener una mayor aceptación si se interpreta como una canción de amor desesperada.

Frente al tono íntimo de Triana, destaca el gran éxito del grupo madrileño Coz, "Las chicas son guerreras" (1980) perteneciente al álbum del mismo nombre:

> Las chicas tienen algo especial. / Las chicas son guerreras. / Desde el perfume a las medias de cristal. / Las chicas son guerreras / Tras una barra o con pinta colegial. / Las chicas son guerreras. / En las revistas o todo al natural. / Las chicas son guerreras. // Uh, ah / Las chicas son guerreras (BIS) // Jugar con ellas / es como manejar la nitroglicerina. / Tienen mas voltios que una nuclear / y no son tan dañinas. / Y la más cardo puede tener / sabor a mandarina. /

> Rubias morenas castañas, qué más da. / Todas están divinas // Uh ah / Las chicas son guerreras (BIS) // Ellas suelen llevar el timón / Y hacer astillas tu pobre corazón. / Y si ves el mundo girar / es porque las muñecas / han puesto la cadera a funcionar. // Las chicas tienen algo especial / Las chicas son guerreras. / De la más cursi / a la tía más legal. / Las chicas son guerreras // Uh ah / Las chicas son guerreras (BIS) // Ellas suelen llevar el timón / Y hacer astillas tu pobre corazón. / Y si ves el mundo girar / es porque las muñecas / han puesto la cadera a funcionar. // Las chicas tienen algo especial. / Las chicas son guerreras. / En las revistas o todo al natural. / Las chicas son guerreras. // Las chicas son guerreras (5 veces)

Este texto es uno de los más emblemáticos de ese momento y se hizo muy popular. De nuevo aquí el término "chica" forma parte del argot de la época. Trata de definirse a la mujer mediante una imagen nueva: "las chicas son guerreras," donde se presenta una identidad global, en lugar de la individualidad anterior. Aunque desde el título se afirma que "las chicas son guerreras" y que "tienen algo especial," en realidad en la primera mitad del texto se vuelve a mitos tradicionales en materia de seducción femenina, que usan la artificialidad como base el perfume o las medias de cristal. La artificialidad continúa al ir contraponiendo grupos de conceptos con características clásicas positivas y negativas: la mujer que está detrás de una barra frente a la inocente "colegial," la mujer de la revista frente a la "natural." A pesar de la anticipación del poder de la mujer del título y las múltiples repeticiones del estribillo, se sigue tratando de amoldar a la mujer dentro de ciertos parámetros, de "jugar con ellas." Aunque puedan presentar "peligros" aparentemente, finalmente no son una amenaza real para el hombre, sino que hay cierto regocijo en ser la víctima de tal mujer, que en realidad lo que hace es mantener a la mujer como objeto bajo este discurso patriarcal.

Más adelante se continúa la generalización. La voz principal ya no distingue unas mujeres de otras: más o menos simpáticas, guapas o feas, cursis, no importa, porque "Todas están divinas," es decir, todas valen en materia sexual. En la segunda parte del texto, la voz principal trata de convencer de que son las mujeres las que llevan siempre la iniciativa con el objetivo de arrasar con el "pobre corazón" del hombre, presentándose aquí éste como un mártir deseoso de ser inmolado. A través del texto se está promocionando la imagen de una mujer activa, que lleva las riendas del mundo, pero que en realidad no pasa del terreno sexual: las chicas son guerreras porque ponen "la cadera a funcionar." Sólo a partir de ahí se expresa este concepto de mujer guerrera. La imagen de la mujer guerrera en este caso se enmarca dentro de una caracterización tradicional promocionada por el patriarcado, como una fantasía del hombre: la mujer guerrera en el terreno sexual, presentándose como una guerra entre sexos, en la que vence la mujer normalmente con armas seductoras, pero con la complacencia y beneplácito del hombre. El término "muñeca" también es argot para referirse de forma muy tradicional y peyorativa a la mujer, indicando un concepto que es sólo físico, como un objeto, sin voluntad ninguna, que está a la merced del manejo del hombre en este caso.

En definitiva, las expectativas del título se rompen, puesto que lo que encontramos es una voz masculina que define con total propiedad el concepto de mujer. A pesar de la afirmación de que "las chicas son guerreras" y que podría estar de acuerdo a una nueva

época en la que la mujer toma con determinación las riendas de su destino, lo que descubrimos finalmente es que la voz principal, masculina, "piensa" que son guerreras. Como se ha indicado, el concepto de "guerrera" finalmente queda enmarcado dentro de la tradicionalidad del discurso patriarcal al seguir presentando a la mujer como un objeto.

En este apartado sobre el rock y la mujer, hay que destacar el texto de la Orquesta Mondragón, "Caperucita feroz," perteneciente al disco *Bon Voyage* (1981). Éste va a ser uno de los éxitos más importantes de lo que se estaba produciendo en Euskadi en estos años:

> (Hello!!) / Hola mi amor. / Yo soy el lobo. / Quiero tenerte cerca / para oírte mejor. / Hola mi amor. / Soy yo tu lobo. / Quiero tenerte cerca / para verte mejor. / [BIS] // Si con tus garras / me quisieras tú abrazar. / Si con tus dientes / me quisieras tú besar. // Hola mi amor. / Yo soy el lobo. / Quiero tenerte cerca / para hablarte mejor. / Hola mi amor, / soy yo tu lobo. / Quiero tenerte cerca / para olerte mejor. / [BIS] // Yo lo que quiero / es tu cuerpo tan brutal. / Y lo que adoro / es tu fuerza de animal. // Si con tus garras / me quisieras tu abrazar. / Si con tus dientes / me quisieras tú besar. // Hola mi amor. / Yo soy el lobo. / Te he comprado un anillo, / un pastel y un collar. / Hola mi amor. / Soy yo tu lobo. / Quiero bailar contigo / un lindo rock´n´roll / [BIS] // Yo sólo quiero / una noche sin final / en la que ambos / nos podamos devorar.

A lo largo del texto se subvierte uno de los mitos tradicionales de la narración corta occidental: Caperucita roja. Ahora es una historia más moderna en la que el medio de comunicación es el teléfono. De sobra es conocido el comienzo de la canción con el timbre de un teléfono y una voz sensual femenina contestando "Hello?" Hay dos voces en el texto: la del lobo y la de la mujer, como "Caperucita feroz." Caperucita ya no es la niña inocente del cuento, sino que es "feroz," tomando el adjetivo habitual que se le atribuye al lobo, intercambiándose aparentemente los papeles. El lobo reproduce frases conocidas del folklore tradicional durante toda la primera parte. Se presenta como un elemento tierno, que sólo trata de conquistar al elemento femenino con algunas de las argucias típicas: un anillo, un pastel, un collar, y que finalmente lo que quiere es "bailar un lindo rock'n'roll."

Como contraste, Caperucita es la que muestra una atracción "animal" hacia el lobo. Ella es aquí la "feroz" puesto que desea al lobo en una especie de relación masoquista: quiere que las garras la abracen y los dientes la besen. Lo que le atrae del elemento masculino es precisamente la brutalidad, su "fuerza de animal." Termina por confirmar al final sus únicos deseos sexuales de "una noche sin final" en la que ambos se puedan "devorar." Hay que destacar que, a pesar de que es el lobo (elemento masculino) el que toma la iniciativa de conquista, es Caperucita (elemento femenino) la que finalmente cierra el acuerdo. El lobo se "disfraza" tratando de engatusar a la aparentemente "inocente" damisela, pasando primero de ser "el lobo" a posteriormente ser "tu lobo," es decir poniéndose totalmente a su disposición.

El concepto femenino que se expone ahora es el de una mujer interesada en conseguir el placer al máximo y que ya rechaza muchas de las ofertas clásicas del que antes era el prototipo del hombre perfecto, caballero, cortés. Aquí se apuesta por una rebelión en el terreno sexual, que también es muy acorde con una nueva época, en la

que el hombre se ve como un instrumento de la mujer, que ya no busca amor, sino sexo, y que está en sintonía con el texto de las Vulpess que se analizará más adelante. Sin embargo, hay una distancia, un elemento de extrañamiento, al usar precisamente la estructura y los elementos de un cuento tradicional, o sea de una ficción, para presentar la experiencia, lo cual lo aleja de cualquier parecido con la realidad y deja la historia más abierta, sin provocar un escándalo. La estética del grupo es importante también en este sentido puesto que tanto el vocalista, Javier Gurruchaga, como los demás componentes del grupo van vestidos unas veces de militares y otras como maniquís, buscando un elemento provocativo.

Como broche final al rock de estos años, hay que mencionar a Rosendo que se convierte en símbolo de una nueva generación rockera. Su álbum *Loco por incordiar* (1985) definitivamente se va a convertir en un emblema para la música rock española a partir de ese momento, y en especial rock "heavy." En "Agradecido" la primera persona se dirige a una segunda, que podría identificarse con una mujer. La imagen de la mujer que aparece aquí es única: artista, independiente, desconfiada, con paso firme, muy diferente a la de "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?":

> Déjame que pose para ti. / Eres tú mi artista preferida. / Déjame tenerte junto a mí. / Prometo estarte agradecido. / Prometo estarte agradecido. // Si fuera yo capaz de conseguir / tenerte alguna vez entretenida. / Hacerte por lo menos sonreír. / Prometo estarte agradecido. / Prometo estarte agradecido. / No te lo pienses más / baja la guardia y mira atrás. / Nadie te va a alcanzar. / No tienes rival, / no tienes rival. // Me paso el tiempo viéndote venir / y pasas a mi lado distraída. / Si dejas que camine tras de ti, / prometo estarte agradecido. / Prometo estarte agradecido. // Te tengo tantas cosas que decir / y tú como si no fuera contigo. / La historia se repite y aún así / prometo estarte agradecido. / Prometo estarte agradecido. // No te lo pienses más. / Baja la guardia y mira atrás. / Nadie te va a alcanzar. / No tienes rival. / No tienes rival. // [BIS] // Déjame que pose para ti. / Eres tú mi artista preferida. / Déjame tenerte junto a mí. / Prometo estarte agradecido (3 veces)

Parece que la voz principal está tratando de completarse mediante esta relación, aunque es una relación problemática, cargada de resistencia por parte del interlocutor. Repeticiones como "déjame" o "prometo estarte agradecido" enfatizan la necesidad de que se complete la unión. Bajo la apariencia de abnegación total, se descubre un gran deseo por poseer a la otra entidad. Por lo tanto, ésta también es una relación egoísta, de satisfacción privada, muy individualista. La problemática aquí está en la identificación de la segunda persona. Puede ser una mujer de carne y hueso, nueva y original, pero también puede ser la música, o el público. El oyente tendrá que realizar aquí su propia elección en la configuración del espacio; se le confía esta tarea, haciéndole partícipe del juego narrativo. Ante esta mujer nueva, queda entonces la incertidumbre: ¿dónde localizarla? ¿cómo interpretarla? La incógnita se mantiene abierta y se verá cómo el camino de definición de la mujer en este momento es mucho más problemático de lo que se intuía en un principio. Cada vez se va definiendo mejor, pero también cada vez el material se presenta de una forma más problemática. La relación entre la mujer y su espacio narrativo se llena de dudas.

Finalmente, en estos intentos de definición, me gustaría incluir en este estudio

una canción punk, totalmente "provocadora" que causó un escándalo nacional en 1983. Ésta es la única canción de las analizadas, interpretada por un grupo de mujeres, lo que le da una dimensión más contestataria. Las Vulpess, el grupo de Bilbao, compuesto por cuatro chicas, pasarían a la historia, al aparecer en el programa de Carlos Tena de Televisión Española, *Caja de ritmos*, interpretando la canción "Me gusta ser una zorra," una adaptación de "I wanna be your dog" de Iggy Pop & The Stooges:

> Si tú me vienes hablando de amor, / qué dura la vida, cual caballo me guía. / Permíteme que te dé mi opinión. / Mira, imbécil, que te den por culo. // Me gusta ser una zorra. / Me gusta ser una zorra. / Me gusta ser una zorra. / Eeeeeo... aaaaao / Ayayayayayayayay... / ¡Tú, cabrón! // Prefiero masturbarme, yo sola en mi cama, / antes que acostarme con quien me hable del mañana. / Prefiero joder con ejecutivos, / que te dan la pasta y luego vas al olvido. // Me gusta ser una zorra... (3 veces) // ¡Tú cabrón! // Dejando ahora mi profesión, / te pido un deseo de todo corazón. / Quiero meter un pico en la polla / a un cerdo, carroza, llamado Lou Reed. // Me gusta ser una zorra, me gusta ser una zorra...

Como era previsible, hubo protestas, críticas y denuncias judiciales por perturbar los oídos de los "castos" españoles, especialmente de los jóvenes. Ésta no era la primera vez que se utilizaba un lenguaje tan directo; otros grupos empleaban un lenguaje malsonante en sus canciones, pero es la primera vez que son las mujeres las que toman la palabra en este sentido y de forma tan clara, por lo que el alboroto que se produce es general. Desde la muerte de Franco, ésta había sido una de las mayores provocaciones culturales que se habían ofrecido, y lo que era más importante, utilizando como difusión un canal de la televisión estatal. A raíz del escándalo que se formó, se estaba demostrando que a pesar de estar en democracia, todavía quedaba mucho por andar en materia de tolerancia y expresión artística, aunque la censura no existiera ya oficialmente.

La provocación de la canción es obvia, no sólo por el lenguaje utilizado, sino porque se está subvirtiendo de una forma totalmente directa la imagen estereotipada de la mujer tradicional, que ya se ha visto: la visión de la mujer sumisa en el amor y en la cama, se cambia por la imagen de la prostituta, complaciente, que aquí es "una zorra," usando el término más coloquial y peyorativo. Lo que al fin y al cabo se plantea es el concepto de una mujer independiente, joven, fuerte y que sabe lo que quiere. Se rechaza el amor clásico, la seguridad de un futuro, del mañana, reivindicándose ahora el placer total individual, el uso del hombre como objeto, y sobre todo el vivir al día, tomando las riendas de su propia vida.

La repetición del estribillo proclamando "Me gusta ser una zorra," sonó hasta la saciedad, aunque precisamente por tratar de condenarlo, de callarlo, se le dio todavía más fuerza al mensaje, llegando a un público todavía más amplio del anticipado inicialmente. Los mayores, más tradicionales, escandalizados, lo rechazaron de plano, mientras que entre los jóvenes, los sentimientos eran mixtos, entre asombro y admiración, al mismo tiempo que parte de rechazo. Lo más importante fue descubrir que después de algunos años de vivir en democracia, la libertad de expresión no era gratuita, y más viviendo de parte de un grupo de mujeres. En el aspecto musical, se trata fundamentalmente de arrancar todas las notas posibles de las cuerdas de la guitarra y llevarlas al máximo extremo, gritando, no cantando, rompiendo con el pop y rock clásico (Marcus 1989:

57): desterrando para siempre "a un cerdo, carroza, llamado Lou Reed," como dice la canción, e invitando a la revolución.

Como se ha ido viendo a través del análisis de las diferentes canciones, texto y contexto van unidos y se influyen mutuamente. Al analizar las canciones de este periodo se van descubriendo diferentes dimensiones sociales y políticas a través de la estructura del texto y de la relación del sujeto con el mismo. Como se puede observar, no hay una lectura única en un texto, porque éste cambia con las condiciones sociales e históricas, lo cual permite que pueda haber diferentes interpretaciones, que pueden ser incluso opuestas (Fiske 1996: 132). Lo más importante es comprender que la participación del sujeto en la construcción de la cultura depende de su propia interpretación del texto, teniendo en cuenta que lo que aquí se propone es una lectura del pasado, desde el momento actual, partiendo de un contexto particular y unas circunstancias concretas. No se trata de imponer aquí un significado definitivo, sino de aportar un punto de vista más desde el presente, que contribuya a la riqueza textual de las canciones analizadas y que ayude a conocer mejor la época y a comprender lo que somos hoy.

Hay que destacar que dentro de la explosión de la fiesta de la libertad durante la transición y los primeros años de la democracia hay diferentes cuestiones que se siguen repitiendo, a pesar de la envoltura estéticamente provocadora de lo que se conoce como la Movida. Como se ha explicado, la preocupación por la imagen de la mujer y su uso como motivo recurrente por parte del rock conforma una parte de estos textos. A través de los análisis, se presenta como un tema importante, puesto que la mujer en este momento de la transición, de finales de los años 70 y principios de los 80, se sitúa ante el dilema de encontrar un espacio nuevo en el que definirse. La dificultad de este concepto surge por la coyuntura de su educación tradicional y el nuevo papel real que le corresponde en la sociedad democrática y capitalista. Las ideas tradicionales de la mujer estaban reducidas durante el franquismo a papeles muy claramente delimitados por las autoridades religiosas y morales: de forma "positiva" a madre, esposa y religiosa, o "negativa," como prostituta.

Con su integración en la fuerza laboral capitalista, la labor de la mujer va a tener que ir cambiando, adaptándose a un momento nuevo. Lo que se ve en la mayoría de los textos es, por un lado, el desconcierto por parte del patriarcado que este cambio de papeles suscita, al mismo tiempo que los intentos de éste de seguir conformándola dentro de una actitud más tradicional, tratando de convertirla y mantenerla en un objeto de pasión, que se va resistiendo a esta configuración. La existencia de este tipo de textos demuestra el conflicto que estos cambios de actitud están provocando en una sociedad, que aunque democrática, todavía es muy clásica y las repercusiones que la difusión de éstos puede tener en el día a día.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BENJAMIN, W., "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, New York, Schocken, 1985, pp. 217-251.

BURNING. "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?, *El fin de la década*, Madrid, Universal Music Publishing, 1979.

COZ, "Las chicas son guerreras", *Las chicas son guerreras,* Madrid, SONY, 1980.

FISKE, J., "British cultural studies and television" *What is Cultural Studies? A Reader*,

Ed. John Storey, New York, Arnold, 1996, pp. 115-146.
HALL, S., "Cultural studies: two paradigms", *What Is Cultural Studies? A Reader,* Ed. John Storey, New York, Arnold, 1996, pp. 31-48.
MARCUS, G., *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
NEGUS, K., *Popular Music in Theory: An Introduction*, Hanover, Wesleyan University Press, 1996.
ORQUESTA MONDRAGÓN. "Caperucita feroz", *Bon voyage,* Madrid, EMI, 1981.
PLATÓN. *The Republic*, New York, W.W. Norton & Company, 1985.
ROSENDO, "Agradecido", *Loco por incordiar*, Madrid, EMI Songs España, 1985.
TRIANA, "Tu frialdad", *Un encuentro*, Madrid, Seemsa/Nova, 1980.
VULPESS. "Me gusta ser una zorra", Madrid, Dos Rombos, 1983.
WILLIAMS, R. *Culture & Society: 1780-1950.* New York, Columbia University Press, 1983.

NANNA: RETRATO VERISTA DE UNA "MONDINA"

Mari Carmen Sánchez González
Universidad de Sevilla

La Marquesa Colombi, pseudónimo de Maria Antonietta Torriani, perteneció a una generación de escritoras que alcanzaron cierto prestigio a finales del siglo XIX pero que en la actualidad han sido injustamente olvidadas, por ser consideradas autoras "populares", "de consumo" o "de novela rosa", aunque con sus teorías y sus obras contribuyeran en gran medida al desarrollo de la causa feminista[1].

Nacida en 1840, transcurrió su infancia en Novara (Piamonte), en el seno de un ambiente acomodado, hasta que a finales de la década de los sesenta se traslada a Milán, donde haría amistad con Anna Maria Mozzoni, una de las máximas impulsoras de la emancipación femenina, y contraería matrimonio con Eugenio Torelli Viollier, fundador del *Corriere della sera*, del que se separaría tras algunos años de convivencia. En la capital lombarda colaboró con diferentes periódicos y revistas, como opinionista y experta en moda y buenas maneras, alcanzando la fama con sus numerosas novelas y cuantos cortos que reflejaban la realidad patética del mundo femenino[2]. Ya principios del siglo XX se retiró de los ambientes mundanos y literarios en Turín, donde falleció en 1920.

La trama del relato que hoy nos ocupa, *In risaia* publicada con gran éxito en 1878, es tan enrevesada como la de cualquier *feuilleton* (Cfr. Bianchini, 1988). Nanna, la hermosa y mimada hija de una humilde familia campesina, marcha a trabajar a los campos de arroz con su hermano para poder comprarse los alfileres de plata que lucen las mujeres en edad casadera, esperando poder contraer matrimonio con Gaudenzio, el vanidoso carretero por el que todas las campesinas suspiran. Ya con los alfileres y recuperada de unas fiebres contraidas tras un mes de duro trabajo, vuelve a los arrozales con el objetivo de aumentar su dote y mostrarse con su corona ante su enamorado, más interesado en seducir a las robustas campesinas que en la frágil Nanna que, tocada por la fatalidad, perderá para siempre su hermosa cabellera debido a un remedio casero que le aplican sus compañeras cuando contrae el tifus. Privada de belleza y sin esperanza de casarse, su carácter experimentará un cambio radical, y la que fue una joven amable y jovial se convertirá en un ser resentido e irritable que odia a todas las personas que son felices. Su frustración aumenta cuando su hermano Pietro contrae matrimonio con Rosetta, una hermosa joven que se convierte en el centro de atención de todos, incluido Gaudenzio, que intentará seducirla. Celosa, Nanna le hará la vida imposible hasta el punto de inventar un romance entre su cuñada y el carretero que casi lleva a Pietro al suicidio. Arrepentida de su comportamiento mezquino y egoísta y con una nueva actitud ante la vida, arregla el malentendido que había creado y acepta casarse con Pacifico, un viudo padre de una hija al que una vez había rechazado.

Uno de los puntos fuertes de la novela es la descripción realista del ambiente en

el que se desarrolla, la campiña de Novara. Aunque la Marchesa Colombi pertenecía a la sociedad burguesa e intelectual, da muestras de conocer al detalle la vida de las gentes que habitaban los alrededores de la ciudad donde nació, un mundo de pobreza e ignorancia en el que sobreviven con fuerza tradiciones y costumbres arcaicas, y donde las mujeres son las principales víctimas.

El matrimonio, argumento recurrente en todo el relato, es el único fin al que una mujer podía aspirar, siendo sinónimo de un futuro estable y seguro. En torno a él existe toda una simbología y una serie de rituales previos:

- los costosos alfileres de plata que llevaban las jóvenes en sus cabellos, imprescindibles para encontrar marido – Nanna tendrá que trabajar en los arrozales para poder comprarlos.

- Las plumas del lecho nupcial, para lo que las familias criaban ocas en vistas del futuro matrimonio de sus hijas:

> Nanna, la figliola dei Lavatelli, aveva passata l'infanzia a custodire. Ne aveva dodici e davano della bella piuma che Maddalena, come tutte le buone mamme metteva da parte ad ogni spennatura, ed accumulava per farne poi il letto nuziale della fanciulla.

- La dote, que debía ser cuantiosa para convenir un buen matrimonio.

- Diferentes tradiciones locales, como la ofrenda de dulces a los señores del pueblo antes de la ceremonia o el salto de la escoba, para comprobar las capacidades domésticas de la ya esposa.

Aunque estas costumbres pudieran tener un cierto trasfondo romántico, la realidad es que la mayoría de los matrimonios se llevaban a cabo por interés. Generalmente solía ser la hija la primera en casarse – no estaba bien visto que la cuñada viviera en el hogar familiar habiendo aún una hija por casar– y permanecer soltera, "zitellona", significaba vivir marcada por la sociedad[3]. Por ello, en muchas ocasiones se recurría a la figura de un intermediario para concertar el matrimonio. Asimismo, un viudo con un hijo no podía estar mucho tiempo sin una esposa, porque la figura materna, por motivos prácticos, se hacía imprescindible:

> I contadini non possono permettersi il lusso della fedeltà alla memoria della moglie perduta. La vedovanza è dispendiosa. Ha bisogno dei colleghi, delle governanti, di molte cose che costano denaro. E quei poveretti che debbono lavorare fuori di casa dall'alba al tramonto, sono costretti a dare ai loro bimbi una matrigna perché ne abbia cura.

La mujer, sometida especialmente cuando aún era soltera, debía conservar la honra, por lo que la vida de una adolescente se desarrollaba en el interior de los muros domésticos. De esta manera, Nanna al cumplir diez años es sustituida por una niña para evitar el contacto con otros chicos en las tareas que desarrollaba en el exterior de la casa. Y es que un embarazo fuera del matrimonio suponía un motivo de vergüenza para la familia y en muchas ocasiones la expulsión de la hija – recordamos que Pacifico se casa con la novia de su hermano fallecido, estando ésta embarazada, para evitar una desgracia.

Se nos presenta una sociedad llena de supersticiones - como cuando las mujeres ven en la rotura de las escudillas un signo de mal augurio- y de creencias populares, especialmente en lo que se refiere a la cura de enfermedades. Para tratarlas recurren a

remedios caseros como las sanguijuelas, de las que se creía tenían propiedades curativas porque extraían la sangre mala, o las telas de araña, que sobre las heridas impedían las hemorragias. En ocasiones estos remedios tendrán consecuencias nefastas: Nanna perderá su cabellera cuando sus compañeras intentan curarle unas fiebres poniéndole sobre la cabeza una gallina negra descuartizada que le producirá una enfermedad en el cuero cabelludo y que sólo podrán retirarle extrayéndoselo.

En este microcosmos donde no hay lugar para los sentimientos porque de lo que se trata es de sobrevivir, la religión ocupa un lugar muy importante. Sin recursos para afrontar una desgracia, la resignación cristiana, el contentarse con lo que el destino les depara, es el único remedio para aliviar las penas - recordamos las palabras de la autora que aluden a la reacción de los padres de Nanna ante su calvicie: "Per cercare i remedi non aveva quattrini; e per piagnucolare non aveva tempo".

No faltarán las alusiones a las fiestas populares como la de la vigilia de Santa Lucía, en la que se dejaban cestas fuera de la ventana para recoger los aguinaldos, o la costumbre de dejar un zapato en la noche de Navidad para que el niño Jesús dejara allí su regalo.

Antes hacíamos referencia a la labor que mujeres como la Marchesa Colombi llevaron a cabo en el campo de la defensa de los derechos de la mujer. *In risaia* es un documento importante porque por primera vez existe una denuncia clara de las condiciones laborales de las mujeres, y en concreto, de aquellas que trabajaban en los arrozales. Las "mondine" se dedicaban a la mondadura del arroz, y no sólo, ya que también participaban en las otras fases del cultivo, como la siembra y siega. Provenían de familias locales o de pueblos cercanos y su trabajo era a veces indispensable para el sustento de éstas. Un trabajo que "sciuppala salute e la giuventù" y que era desarrollado en condiciones precarias: trabajaban entre diez y doce horas bajo el sol, controladas en todo momento por los patrones y sumergidas hasta las rodillas en un agua putrefacta que en muchas ocasiones les producían fiebres y enfermedades como el tifus o la cefalitis. Las sanguijuelas picaban sus piernas pero las aprovechaban para venderlas y obtener un dinero extra. El patrón era un intermediario entre el propietario y las trabajadoras, por lo que era frecuente la especulación de sus salarios[4]. Se les ofrecía el alojamiento - dormían en heniles -, la comida –arroz y pan -, y una mísera paga que variaba según el ciclo y que podía aumentar si continuaban en otras estaciones. No era extraño, como sucede en la novela, que el patrón escapara con todas las ganancias. Para amenizar las faenas cantaban canciones populares y el único momento de reposo era por la noche, cuando al terminar el trabajo se reunían y bailaban con los jóvenes de los pueblos cercanos[5].

Además de tratarse de un relato verista de denuncia femenina, *In risaia* está concebida como una novela de formación para las lectoras de la época, continuando la tradición anglosajona de Charlotte Brönte, Jane Austen o Mary Shelley, escritoras que reconocen tener una función educativa y que proponen un modelo de comportamiento.

La idealización del amor, muy presente en *In risaia*, es, para la Marchesa Colombi y algunas contemporáneas, el principal motivo de desencanto de las mujeres, por lo que intentará desmitificarlo. El amor es fuente de armonía, pero no el destructivo, ése con el que sueñan las jóvenes para evadirse de las penas. En la presentación en 1883 de *Senza*

amore ("Sin amor"), ilustra en el prefacio el sentido del título: "Ho voluto alludere alla tristezza, alla solitudine, all'abbandono sconsolante di molte esistenze, sulla quale la grande passione, che nacque con Adamo e che morrà, soltanto coll'ultimo uomo, se pure morrà, non ha sparso le sue grandi commozioni, le sue gioie vive ed i suoi vivi dolori"

El joven carretero con aires de hombre de ciudad representa para Nanna y para las otras campesinas una especie de Adonis con el que todas querrían contraer matrimonio: "Quel Gaudenzio era l'ammirazione di tutte le fanciulle del circondario. –Ha tutta l'aria del cittadino – dicevano. [...] Quando vedeva Gaudenzio camminare, con le mani in tasca, i gomiti indietro, respingendo una spalla e poi l'altra, e piegandovi dietro la testa a misura che avanzava l'una poi l'altra gamba, Nanna diceva tra sé: - Ah! Come cammina! Ecco; è così che debbono camminare i signori di Novara".

Son varias las ocasiones en las que Nanna sueña una vida idílica con él: "Esssere l'innamorata di Gaudenzio! Era un tema su cui c´era un'infinità di motivi da ricamare: tornare insieme dai vespri la domenica ed andare adagio lungo la via, uno accanto all'altro e dirsi tante cose...Nanna non le sapea le cose che si dicono gli innamorati; ma era certa che dovevan o esser belle; al pensarci si commuoveva come alla musica delle litanie. E poi, i piccoli urti gol gomito, e le occhiate lunghe lunghe ...,Oh, quelle le aveva vedute spesso tra gli amanti."

Pero la realidad es que Gaudenzio no es más que un vulgar Don Giovanni de gustos rústicos que está fuera del alcance de Nanna: "Gaudenzio non era uomo da apprezzare quella belleza delicata. Il bello ideale era arabo o sanscrito per lui. Ammirava le spalle tarchiate, le gambe grosse come colonne, i petti turgidi da squarciare il corsetto, le guancie infiammate".

La vida de la joven será una consecución de tragedias que concluirá en un final ejemplarizante. De pequeña es la niña mimada de sus padres y es consciente de ello: "[...] ma ci metteva un orgogliuzzo come se dicesse: - Perché sono una principessa [...] era quel tantino d'orgoglio che è comunie ai figlioli, i quali vedono i parenti continuamente preoccupati di loro. Pensano: - Se si danno tanta briga di me vuol dire che sono un piccolo personaggio di conto.". Será una joven hermosa, de una belleza campesina real: "[...] Ad onta di questi nei però, Nanna era bella, e certo non figurava male accanto alle altre fanciulle, perché nessuna era più bianche e meno bionada di così. Le contadine dal volto fresco di latte e dalle chiome d'oro, sono roba da Arcadia". Pero la obsesión por el muchacho la llevará a trabajar a los campos de arroz, donde contraerá la enfermedad que le hará perder para siempre su belleza y juventud. Es muy significativo el momento en que los alfileres de plata que llevaba en la cabeza son suplantados por la gallina muerta descuartizada. Significa el fin de sus sueños de amor y el principio de su tragedia: "Poi pensava che tutte quelle gioie erano svanite per sempre; che ormai la sua vita era tracciata, che tutti i giorni sarebbero uguali per lei; che non avrebbe amori, che non avrebbe sponsali, ne una casa sua ne figlioli suoi. Ed un profondo dolere le stingeva il cuore, mentre fissava quell'avvenire desolato, ed anche allora l'afflizione le irradiava il volto della sua mesta bellezza".

Privada de belleza y sin posibilidades de casarse, Nanna se convierte en una mujer malvada que se odia a sí misma y todo lo que la rodea: "Tutti quelli che non soffrivano le sembravano colpevoli di non pigliarsi loro la sua disgrazia. Tutti i dispiaceri

degli altri le parevano un atto di giustizia inventato apposta dalla Provvidenza per dare a lei una soddisfazione personale".

La ilusión llega de nuevo a su vida cuando Pacifico, un compañero en los campos de arroz, le insinúa matrimonio, pero durará poco, porque cuando lo vuelve a encontrar está casado y con una hija.

Temerosa por su futuro de solterona y envidiosa del matrimonio de su hermano con la hermosa Rosetta acepta que un intermediario, el ahora viudo Pacifico, le busque un marido: "[...]Ma aveva davvero pensato a rinnunciarvi per sempre? Uno sposo proposto da un sensale non potrebbe essere un marito come un altro?. Ella ormai non aveva grandi pretese. A Gaudenzio non ci aspirava più. Purché fosse un uomo giovane, e buono, che la volesse bene, purché potesse maritarsi come le altre fanciulle, e non rimanesse ad invecchiare all'ombra della cognata, non domanderebbe di più". Cuando comienza de nuevo a fantasticar con su vida de casada, sufre otro varapalo porque el elegido es el mismo Pacífico, que necesita una madrastra para su hija: "-Piuttosto morire, guardate, che pigliare un vecchio e fare la matrigna!".

La jovialidad y la bondad de Rosetta contrastarán con el carácter introvertido y malicioso de Nanna, que ve en ella una rival, más aún cuando Gaudenzio, con su falta de delicadeza, no deja de hablarle de sus virtudes para humillarla. Aprovechando la atracción que sienten el carretero y la cuñada, inventa un romance entre ellos que intentará desenmascarar ante su hermano. Cuando éste está a punto de suicidarse, se arrepiente de todo "Pietro nella sua profonda umiltà non avrebbe cercato di punire nessuno. Ma avrebbe ucciso sé stesso. Nanna lo indovinó dalla sua disperazione: e tutte le passioni ignobili che l'avevano esaltata si dileguavano dinnanzi a quella paura" y se produce el milagro: "Sto guardando il mio dono di ceppo, e ne ringrazio il Signore [...] Egli s'è ricordato anche di me, sebbene io sia vecchia e brutta; e mi ha mandato questa bambolina; e mi ha dato un cuore di mamma per volerle bene. Non è vero Pacifico che debbo essere la sua mamma?".

Íntimamente ligado a esa idealización del amor que no comportará más que sufrimientos a la protagonista, está la idealización del matrimonio. Así es como Nanna imagina su vida de casada: "Ella andrebbe fuori, lontano forse. E vedeva la sua casa, la cucina con la madia, le pentole, i secchi; e la camera coll'ampio letto nuziale; e la cassa ai piedi del letto col corredo. E vedeva sé stessa, donna e padrona nella sua casetta; e si figurava tutto il corso della giornata [...] Il ritorno del marito la sera e la minestra mangiata in comune, a porte chiuse, quando soli l'uno coll'altra, oserebbero amarsi, e la soggezione del mondo non paralizzerebbe le carezze [...]".

Para la Maquesa Colombi, que llegó a decir que el matrimonio debía concebirse como un contrato entre dos personas con el fin de procrear, ilusionarse con una vida conyugal perfecta es erróneo porque la realidad es que a menudo hay que luchar con problemas de incomprensión y comunicación en la pareja. Buen ejemplo de ello es Rosetta, a punto de cometer una infidelidad harta de la timidez e inexpresividad del marido: "Rosetta infatti, espansiva, chiassosa, gioconda, non si trovava bene con quel marito raggomitolato in sé stesso come un istrice. Aveva soggezione di lui. Non osava fargli una gentilezza, perché sapeva che non sarebbe corrisposta. Non osava dirgli una coralleri, perché non ne avrebbe riso [...] Gaudenzio era poi anche piú spansivo e piú complimentoso degli altri. Egli, con quell'audacia che lo distingueva, non esitava ad

esprimerle a bruciapelo *la sua ammirazione per la sua belleza.*".

Como en muchas autoras de su tiempo, en la Marquesa existen una serie de contradicciones en sus planteamientos difíciles de conciliar: Por un lado denuncia las injusticias que sufren las mujeres, pero al mismo tiempo defiende la resignación. Ese aparente "final feliz" de *In risaia*, en el que la protagonista se reconcilia consigo misma y con el mundo pasa por el acatamiento de las reglas establecidas: Nanna encuentra la paz cuando como por inspiración divina se despiertan en ella los sentimientos maternales y se casa con el bueno de Pacifico, cumpliendo así su "misión femenina".[6]

Además, aunque tiene el propósito de establecer una relación de complicidad entre las lectoras y los personajes femeninos de la novela, podrían parecer algo elitistas las comparaciones que realiza entre ambas realidades sociales tan diferentes entre sí; recordamos el comentario que hace sobre Nanna cuando consigue los alfileres de plata: "Nanna lo sentiva bene che quegli spilloni le aprivano una vita nuova e nuovi orizzonti, ed era felice come furono felici le mie belle lettrice al loro primo abito lungo", cuando hace alusión a la falta de delicadeza de Rosetta: "non era una tempra abbastanza delicata per soffrirne tutta la mortificazione che ne avrebbe sofferto una delle mie lettrici. Capiva che il suo uomo si vergognava, e gli rispondeva con una risata.", o cuando justifica el odio de Nanna por los que la rodean: "Ma loro mie signore, che mi leggono sedute nel loro salotto accanto ad uno sposo che le adora. Loro in cui l'educazione ha raffinato il senso morale, mi dicano, con la mano sulla coscienza, possono giurare che non avrebbero fatto altrettanto alla prova di quelle piccole torture d'ogni momento?"

De cualquier modo, la Marchesa Colombi fue más avanzada en sus ideas que la mayoría de sus colegas, que incomprensiblemente defendían con uñas y dientes su condición de escritoras mientras abogaban por el respeto a los convencionalismos sociales. Es el caso de Matilde Serao, que llegó a negar que existiera una "cuestión femenina" y que consideraba la cultura como una fuente de corrupción para la mujer, o Neera, que se declaró abiertamente antifeminista y se opuso a la figura de la mujer trabajadora[7]. La intelectual Aurelia Cimino Folliero en 1873 da una explicación al conflicto interno de estas mujeres: "Le donne educate a non ambir nella vita che gli omaggi del sesso forte, temono di perder prestigio agli occhi di questo, occupandosi di argomenti seri e forse a lui poco graditi. Infatti l'uomo (non tutti gli uomini fortunatamente) vuol che la donna si educhi anzitutto per lui, non già per se stessa come creatura direttamente responsabile del proprio sviluppo e perfezionamento: da ciò l'eterno squilibrio fra il libero uso delle di lei facoltà e le esigenze della società".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARSLAN, A. *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra 800´e 900´,* Universidad de Padua, 1977.

BIANCHINI, A., *Il romanzo d´appendice* Eri, Turín, 1969.

BIANCHINI, A., *La luce e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento.* Nápoles. Liquori. 1988.

MARCHESA COLOMBI, *In Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra 800´e 900´ risaia. Racconto di Natale*. Treves. Milán, 1879.

MORANDINI, G., *La voce che è in lei,* Bompiani, Milán, 1980.

Notas

[1] Otras intelectuales de la misma época fueron Sibilla Aleramo, Neera o Grazia Deledda.

[2] La Marchesa Colombi fue muy prolífica como escritora. Entre sus obras destacan: *Il Cannovale di un capitano,* Tip. Lombarda. Milán, 1873*; La gente per bene. Leggi di convenienza sociale.* Direzione del Giornale delle donne. Turín, *1877; Scene nuziali,* Roux e Favale, Turín, 1877*; Piccole cause,* Tip. Lombarda, Milán 1879*; Dopo il caffè,* Zanichelli, Bolonia, 1879*; Prima morire,* Morano, Nápoles, 1881*; I più cari bambini del mondo.* Trevisini. Milán, 1882*; Senza amore,* Brigola. Milán, 1883; *o Un matrimonio in provincia.* Galli, Milán, 1885

[3] "Tuttavia sua moglie pareva così offesa che Nanna a diciasette anni non avesse ancora trovato marito, ed anche Nanna se ne mostrava cosí mortificata, che il babbo ricominciò i suoi calcoli"

[4] En *In risaia*, el propietario pagaba dos liras y cuarenta céntimos al día para cada una de las cincuenta mujeres que contrataba pero el intermediario pagaba sólo a cuarenta a las que ofrecía una lira y ochenta céntimos.

[5] En la novela se hace alusión a algunos de estos cantos populares de la época: "*Bersaglier di Garibaldi/Colla piuma sul cappel*"; "*Ieri sera andando a spasso/Dighel no*".

[6] Antonia Aíslan tiene una curiosa explicación para esta contariedad: la mujer, superior al hombre por naturaleza – gracias al don de la maternidad y al amor sublime – no debe rebelarse ante el hombre, imitar su comportamiento ni competir con él, porque la competición no interesa a quien es superior.

[7] "[...] la donna è nata per piacere agli uomini, per propagarne la specie, migliorarla, ingentilirla e fare calze. Io non le riconosco altre missioni e mi pare ve ne sia abbastanza. Togliete la donna alla casa, e non avrete più né casa, né donna".

MUJERES Y NUEVOS ESPACIOS PUBLICOS: ESPACIO REAL Y ESPACIO VIRTUAL

Irene Schiaffino
Universidad de Sevilla

1.NUEVOS ESPACIOS PÚBLICOS: LA WORLD WIDE WEB

El feminismo, en su tercera fase u ola, como normalmente se tiende a definir, ha dado muchos pasos adelante, y ha revolucionado el concepto de público que se tenía antes.

El concepto de lo público esta relacionado con el de lo privado (aunque, muchas veces, solo para las mujeres).

Desde siempre las mujeres han tenido enormes dificultades para entrar en la *res pública*, desde la entrada en la plaza, la agorá, hasta el concepto más extenso de cosa pública es decir, política, relacionada evidentemente con lo privado, que sí era exclusiva de las mujeres.

Un eslogan famoso del movimiento feminista es: lo privado es público. Concepto este que resume eficazmente la cuestión femenina de la exclusión, de la invisibilidad, de los desafíos que el movimiento feminista ha llevado a la plaza pública.

Lo público es privado, o sea las mujeres también entran, y todavía en algunos contextos con esfuerzo, en lo público, en los espacios públicos como ciudadana y generadora de política.

Empezamos esta comunicación desde el concepto de público y privado para adentrarnos en los cambios sociales que estamos viviendo y definir mejor los espacios que las mujeres ocupan en nuestra sociedad, tanto real como virtual.

Hoy en día los nuevos espacios públicos son representados sobre todo por Internet y la Red. Situaciones éstas que vamos a relacionar con los espacios públicos reales e intentaremos ver como se plasman y se alimentan uno del otro. Vamos a concentrarnos en este nuevo espacio dado que consideramos de vital importancia para las mujeres y para su manera de trabajar (en red), la constituciones de nuevos grupos y nuevos individuos que se desarrollan y desarrollan sus pensamientos en el world wide web.

La Red es un espacio público, sin límite de expansión y que en las nuevas teorías que se van formulando representa un espacio a colonizar.

La Red es ahora una 'copia' de nuestra realidad, algo parecido a una esponja, que no filtra sino que absorbe absolutamente todo; en este caso una reflexión sobre la situación de las mujeres en la realidad real, y la misma valoración de la sociedad en su conjunto, es necesaria.

No podemos permitir que se desarrolle una realidad virtual, con evidentes características de comunicación y transmisión de ideas, que sea igualmente machista que la realidad verdadera, o la que nosotras conocemos. Entonces es deseable un cambio

de sentido, una 'colonización positiva' de un espacio que indudablemente es político.

El concepto de Internet como agente de democratización ha sido el foco de atención de un buen número de sociólogos y analistas de la sociedad de la información alrededor del mundo, durante la última década (Castells, 1997). Entre estos teóricos, algunos muestran una aproximación que se ha denominado 'futurista' sosteniendo que Internet puede contribuir a revitalizar la democracia entre los ciudadanos. Sin embargo, es posible observar una tensión entre esta idea y el hecho de que, desde sus orígenes y durante su desarrollo Internet ha estado dominado por hombres. En otras palabras, si consideramos que intrínseca a la idea de democracia se encuentra la idea de igualdad entre los géneros, y si vemos cómo, según el discurso feminista, las mujeres han quedado fuera del diseño y uso de Internet, resulta urgente analizar las aportaciones que este género está haciendo a Internet, en general, y cómo las mujeres se han apropiado del cyberespacio en la búsqueda y realización de las redes electrónicas de mujeres.

El mundo cyberespacial no existe apartado del resto de la sociedad. Su relación es íntima con el ambiente del mundo real en el cual crece. Las relaciones cyberspaciales reflejan las relaciones socio-espaciales del mundo físico.

Las chat, la web de las mujeres, los sindominios son espacios importantes que todavía no son sujeto de estudio en profundidad, ni por la comunidad científica ni por otros sectores.

Deberíamos plantearnos esta posibilidad, como hace el cyberfeminismo.

La pretensión de aportar nuevos valores a la cuestión social y a sus cambios es de vital importancia para el feminismo.

Los desafíos de hoy son diferentes a los de los años setenta, el feminismo está emprendiendo otro camino, se desarrolla cada día. Vive en una sociedad que quiere cambiar. Se tiene que asumir la responsabilidad de lo que pasa en el mundo para poderlo cambiar, no se puede ignorar un hecho como el de la realidad virtual, que se constituye en redes, en nodos, y que no tiene una forma jerárquica.

El feminismo apuesta, desde siempre, por un sistema de otros valores y símbolos que hacen posible construir una sociedad en colaboración y no desde el dominio.

Tenemos tener presente qué es lo que se quiere cambiar y adónde nos situamos para elaborar un orden de cambio.

2. SOCIEDAD VIRTUAL Y REAL

En nuestros días el World Wide Web es realidad.

Es un nuevo espacio de identidades y simbólico, es un espacio público, es un producto de la globalización.

Los estudios sobre este 'nuevo mundo' acaban de empezar, pero sí sabemos algunas cosas.

Por un lado fue la tecnología impulsada por la industria bélica, el ejército y una lógica extremadamente capitalista los que fomentaron la creación de este mundo, por el otro tenemos a jóvenes investigadores, como los hackers, que proponen otro mundo posible, un espacio social global que intentó construirse independientemente de la tiranías de *esta* sociedad.

La ética hacker (Himanen 2001) es la que hoy en día nos permite mantener la red libre. Esta afirmación es bastante atrevida, dado que la Red es y no es libre, está

siempre más manipulada por las multinacionales y según una lógica capitalista. En todos casos l@s hackers son personas que trabajan para un libre intercambio de ideas, para la utilización de los programas gratuitos, para el crecimiento y desarrollo de la posibilidad de intercambio.

Nos vale con saber que las definiciones de hackers ya nos resultan algo malo, nos han dicho que un hacker es un pirata informático que produce virus que desestabilizan tu ordenador y lo vuelve inutilizable. Con gran sorpresa descubrimos ahora que los hacker no son esto, sino personas que se dedican a 'programar de forma entusiasta', que creen que 'poner en común la información constituye un extraordinario bien, y que además para ell@s es un deber de naturaleza ética compartir su competencia y pericia elaborando software gratuito y facilitando el acceso a la información y a los recursos de computación siempre que ello sea posible'(El Nuevo Diccionario Hacker, 1996). Está claro que la categoría donde normalmente se colocan l@s hackers no tiene nada que ver con la realidad, esta definición nos viene dada de quien evidentemente tiene un enorme interés en que las máquinas y los sistemas proporcionen dinero, de los que tienen el poder de influenciar a la opinión pública de manera inequívoca. Siguiendo la historia personal del señor Bill Gates, y del imperio Microsoft, descubrimos las definiciones y diferencias entre hacker y crackers (los verdaderos piratas informáticos) y también cómo el dios dinero puede convertir soñadores en multinacionales.

Todavía hay posibilidades de expresión y de creación de nuevos espacios. No todo está perdido, al contrario, estamos en el comienzo de una nueva época y manera de relacionarse, así que deberíamos pensar en el cyberespacio como algo a construir, cosa que se propone el cyberfeminismo, como veremos más adelante.

Para entender mejor las posibilidades de la nueva tecnología hacemos referencia a la 'Declaración de independencia del ciberespacio' de John Perry Barlow donde podemos leer: "El ciberespacio está formado por transacciones, relaciones, y pensamiento en sí mismo, que se extiende como una telaraña de nuestras comunicaciones. Nuestro mundo está a la vez en todas partes y en ninguna parte, pero no está donde viven los cuerpos. Estamos creando un mundo en el que tod@s podemos entrar, sin privilegios o prejudicios debido a la raza, el poder económico, la fuerza militar, o el lugar de nacimiento. Estamos creando un mundo donde cualquiera, en cualquier sitio, puede expresar sus creencias, sin importar lo singular que sean, sin miedo a ser coaccionad@ al silencio o al conformismo" (Barlow 1996).

El sueño utópico de muchos pensadores todavía no encaja perfectamente con la realidad, sobre todo si pensamos en la pérdida de poder político en nuestra realidad, que hoy en día nos hace protagonistas.

La globalización, no la de las ideas, sino la globalización económica tiene un poder enorme y parece estar ganando sobre otros tipos de valores. Nos vemos siempre mas reflejad@s en el título de un trabajo de Chusa Lamarca Lapuente: 'Ella para él, él para el estado y los tres para el mercado" (Lapuente 2002).

El concepto de globalización se utiliza siempre más para indicar la amplitud del mercado. Parece que no haya cambiado mucho si pensamos y vemos cómo las reglas del juego siguen siendo masculina o totalmente masculinizada. Son los poderes económicos los que van adquiriendo una mayor injerencia en las decisiones que afectan a la vida de los seres humanos, mientras que el poder político pierde su influencia.

Como bien sabemos a lo largo de la historia las mujeres han desempeñado un papel fundamental en el desarrollo y mantenimiento de los núcleos familiares, de las comunidades y de las sociedades, un papel este que todavía en muchos países tiene que ser valorado; sin embargo los países, los estados, las empresas, la economía mundial, siguen manteniendo una gran deuda con las mujeres.

Lapuente nos explica: "a pesar de los logros en la lucha de las mujeres, las reglas del juego siguen siendo masculina, y a esto se suma que la globalización es en sí misma androcéntrica. Sus valores son la competencia, el egoísmo, el individualismo, la compraventa, el beneficio por encima de todo, la razón instrumental y la ausencia de ética. La globalización obedece a la lógica de un solo género, induce a pensar, sentir y funcionar en clave típicamente masculina" (Lapuente 2002).

Como en todas las cuestiones hay otra cara de la moneda, la que nos interesa más, aunque evidentemente no tenemos que olvidar los hechos. Si pensamos en la globalización como algo positivo, podemos ver algunos 'tímido' (en relación a los problemas que desarrolla en otros campos) resultado: la posibilidad de globalizar las ideas. Y para las mujeres la posibilidad de estar conectada entre ellas, en manera real, y en término de comunicación.

La globalización capitalista ha supuesto un impacto profundo aunque contradictorio en la vida de las mujeres y en las posibilidades de responder a la dominación masculina, tanto en el centro como en la periferia del sistema capitalista mundial. Por un lado, se han minado viejas formas de dominación masculina; por otro, las condiciones de vida de las mujeres están empeorando en muchos aspectos.

Para que la globalización no se quede solo en un sentido económico sino que de verdad aproveche el lado mas productivo político, ideológico y cultural que en un principio propone, las mujeres deberían ocupar más espacios públicos, dado que su trabajo y experiencia en trabajar en red es fundamental para el logro de este reto.

Si nuestro mundo se ha convertido en una aldea globalizada, entonces las redes de comunicación ponen en relación e interdependencia a todos los países, culturas y sociedades, nuestro mundo se habría convertido en una aldea homogeneizada y global, sin embargo, en esta gran aldea unos son los beneficiados y otros los perjudicados, el planeta es una aldea desigual. Y de esto las mujeres son conscientes desde hace bastante tiempo, las cosas no cambian en la realidad virtual porque ésta se plasma sobre la realidad real, en la cual los espacios públicos son de dominio masculino y donde los espacios virtuales siguen siendo gestionados por este género.

El manejo de la información y desinformación pública tiende siempre más a considerar la globalización como un proceso que no da espacio a las alternativas, que no está sujeto al cambio, pero eso no es cierto, la verdad es que este proceso acaba de empezar. Los acuerdos comerciales, en esta telaraña descontrolada por los Estados, vienen pactados y firmados a diario. La mayoría de estos tratan de liberalizar aún más el mercado y de potenciar a las multinacionales, se desarrollan en un espacio público de poder a lo cual las mujeres no tienen acceso.

Si pensamos a la posibilidad de contrastar este tipo de desarrollo, o a la posibilidad de crear otros posibles pactos sociales, nos damos cuenta de la no-inmovilidad del sistema que se esta creando.

Como se puede ver es preciso crear una nueva forma de entender el mundo,

recrearlo y comprender que las leyes del mercado no son inexorables, sino un tipo de relación social y humana que se pueden cambiar. La imaginación y el acción es hoy necesaria, todo esta por decir. Entonces, la Red como espacio público, debería de ser tutelado.

Para actuar en este sentido es preciso saber el porque un espacio público como lo de la Red esta camuflado como espacio privado e inaccesible. Los dados de este estudio pretende hacer visible algunas problemáticas y algunas situaciones que diariamente tenemos delante.

Sabemos que un puñado de corporaciones transnacionales (o sea, que se colocan fuera de la nacionalidad, fuera de las leyes de los Estados) controlan mayoritariamente el sistema de media globalizado. Estas empresas sobre todo comercializan publicidad.

Aunque haya espacio más o menos libres (ya veremos cuales en el caso de las mujeres) el acceso a Internet no esta igualmente disponible para tod@s, solos un porcentaje pequeño de la población mundial tiene acceso. Aunque se hable siempre en sentido global.

Otra oposición a que el cyberespacio sea público es el lenguaje dominante, estereotipado y en ingles. El lenguaje cyberespacial es exactamente sexista como lo de la sociedad real.

Sin mitificar esta nueva tecnología tenemos que tomar conciencia de la importancia que asume en nuestra sociedad: representa una fuente de organización social. Internet es hoy un espacio de enorme posibilidades para el cambio social y la articulación de comunidades humanas. De hecho, a pesar de ser un medio reciente, buena parte de los movimientos sociales del mundo utilizan el medio digital como forma privilegiadas de organización y, sobre todo, de acción, difusión y comunicación.

Un ejemplo importante de las posibilidades técnicas que este instrumento ofrece, fue alcanzada en la IV Conferencia Mundial de Mujeres de Pekín en 1995. Un equipo de 40 mujeres de 24 países aseguraba formación y apoyo a 1.700 usuarias creando además un espacio electrónico con información de las ONGs presentes en China en 18 idiomas que contabilizó 100.000 visitas en su pagina web.

Por primera vez, y sin estar presente físicamente en China, las mujeres de todo el mundo pudieron seguir on line los trabajos de la Conferencia y expresar su opinión en tiempo real. Recientemente, siguiendo esta línea organizativa el Pekín + 10 se celebro en Nueva York.

La comunicación ocupa un papel central dentro del debate en torno a los sexos, es el lugar en el que nuestras diferencias se hacen más aparentes. Cuando la comunicación se informatiza, en particular a través de las redes, la importancia de crear ambientes diseñados por y para la mujer no puede subrayarse lo suficiente; en este sentido el cyberfeminismo asume su prioridad vanguardista y de desarrollo.

Enmarcado en este amplio concepto el cyberfeminismo es un movimiento que nació con la misma Red, con objeto de analizar las nuevas tecnologías como vehículo de expresión de identidades y discursos.

El cyberfeminismo, según Rosi Braidotti, unas de las más influyente pensadora sobre el tema, es una promesa, un nuevo pensamiento que se construye sobre nuevas y viejas teorías para reelaborarlas, para superarlas; intentando una construcción-deconstrucción que todavía está en desarrollo y no se sabe hasta dónde pueda llegar, no

parte de la reproposición de algunas posturas del feminismo clásico, sino que prende en consideración un nuevo modelo de pensar en femenino dentro de nuestra época (Braidotti 2003).

El cyberfeminismo se concretiza en esta forma de hacer uso de la tecnología, los nuevos espacios, ahora el cyberespacio; permite visualizar nuevos métodos, nuevos mundos, nuevos espacios para las mujeres, nueva maneras de comunicar y producir pensamiento.

¿El cyberespacio es feminista?, ¿El cyberfeminismo es el feminismo en la Red? No es tan sencillo responder con precisión a estas pregunta dado que estamos delante de un mundo en construcción, en los dos sentidos, el cyberespacio tanto cuanto el cyberfeminismo.

La teoría y la practica cyberfeminista surgieron a finales de los años Ochenta, con algunas teóricas, por ejemplo Donna Haraway, que siguen representando las más importantes exponentes de este movimiento, o sea, estamos hablando de un movimiento muy reciente en la historia feminista, y todavía en fase de definición, aunque el medio en lo que se mueve es muy rápido, la constitución teórica representa un pensamiento todavía joven.

El cyberfeminismo y otras corrientes críticas del pensamiento plantean, desde comienzos de los años Noventa, temas de sugerentes actualidad como la relación mujer-maquina, género e identidad en la red, el nuevo cuerpo electrónico o el discurso patriarcal en lo tecnológico.

El territorio del cyberfeminismo es extenso. Los objetivos de su lucha son el cyberespacio, el diseño industrial y la educación (Galloway 2003): es decir, todos aquellos campos en los que el proceso tecnológico presenta un sesgo sexista por el cual se excluye a las mujeres de las posiciones de poder dentro de la tecnocultura. Por su naturaleza misma el cyberfeminismo precisa una práctica descentralizada, múltiple, participativa, en la que convivan muchas trayectorias diferentes.

Quienes ostentan el poder económico, político, social y cultural saben que el control de los medios será fundamental para su perpetuación y han desarrollado abiertamente políticas de adquisición y control de medios, para hacer posible sus objetivos, quienes se sitúen en la oposición son también consientes de que el éxito o el fracaso de su propuesta de alternancia pasa inevitablemente por una adecuada gestión de la relación con los medios.

El cyberfeminismo está en fase de construcción, sobre todo si hablamos de su faceta más teórica; también se trata de estar en la red, vehículo de transmisión de ideas con altísima potencialidad, y objetivo más al alcance (Box 2003).

Escribe Sonia Reverter Bañon: "Al ser los hombres los que hacen ciencia y tecnología, estas disciplinas estaban modeladas según la lógica patriarcal, una de cuyas características más preeminentes es el pensamiento racional y dicotómico"(Reverter Bañon 2003).

En los años Noventa el discurso femenino sobre tecnología ha cambiado enormemente, y las mujeres, si bien siguen estando en desventaja en el control de ésta, han cambiado la lógica que está detrás, que no es sólo instrumental sino mas bien creativa, relacional y siempre menos dicotómica. Las mujeres finalmente utilizan la tecnología y cambian su sentido (Haraway 1995).

Entonces el cyberfeminismo es una de las maneras que tienen las mujeres para estar en la Red. El cyberespacio alberga el feminismo y otros movimientos sociales. Las mujeres que no se definen feminista también están allí.

3. ¿QUE HACEN LAS MUJERES EN LA RED?

Sin entrar de pleno en la teoría cyberfeminista, y en las más viva discusión académica de la pensadora cyberfeminista, nos dedicaremos ahora a visualizar las practicas de las mujeres, los grupos de mujeres que encontramos presente en la agorá virtual de la Red.

Hay diversos grupos cyberfeminsita en la Red, algunos se ocupan de trasmitirnos teorías y dejarnos entender hacia donde se dirige el movimiento, otros se pudieran definir como espacios de trabajo para las mujeres que presentan diferente tipología sobre la base de las necesidades del mundo real.

El problema parece ser cómo crear una política feminista y una trayectoria activista acorde con las nuevas condiciones culturales o multiculturales.

La práctica de estos grupos es la más diversificada, las actividades y productos culturales son bastante amplios: desde mailing lists para intercambiar conversaciones cotidianas, hasta foros de discusión sobre ciencia ficción, hasta proyectos anti-discriminatorios.

Rosi Braidotti identifica una realidad de nuevas generaciones de jóvenes que van desde las 'Guerrilla Girls' del ambiente artístico neoyorquino hasta las 'Riot Girls' del mundo musical que nos dan la más simple aplicación de la teoría cyberfeminista.

Nos gustaría ahora dar una visual sencilla de lo que esta pasando en el cyberespacio, aunque resulte difícil. Hay principalmente dos tipología de grupos de mujeres que trabajan por ellas y para el movimiento feminista. Por una parte encontramos las dispensadoras de teoría que representan estudiosas, y que aportan y se interrogan sobre temas teóricos acerca del feminismo, del cyberespacio y de la sujetividad de las mujeres, creando foros en una plaza imaginaria.

Por otros lados encontramos mujeres que aportan a la discusión problemas de ordene prácticos, problemas de mujeres que se sitúan en todos los rincones del globo, problemas de los mas diferenciados que se reúnen al rededor de una esperanza, una solución inmediata que es la del compartir, la del no silenciar y de encontrarse y trabajar en red, una red virtual que es vehículo de comunicación.

Dicho esto, vamos ad analizar algunos de los grupos para darnos cuenta de la diferente y diversificada presencia en Internet, para constatar que es difícil identificar una tipología precisa.

Empezaremos con el hablar de las artistas, dado que son los primeros grupos de mujeres presentes en el cyberespacio. Haremos un poco de historia entres los primeros grupos y la forma que han tenido para asociarse y desarrollarse. INNEN es un grupo de artistas alemanas que en la practica son 4 mujeres que se constituyeron en el 1992 en Hamburgo. Ellas trabajan con los medios electrónicos y teorizan acerca de ellos. También las mujeres de VNS Matrix son artistas, pero australianas. En los inicios de los Noventa acuñaron el termino cyberfeminista.

De estos dos grupos surgió el Old Boy Network (OBN) la primera Organización Internacional Cyberfeminista. El nombre deriva de una expresión sajona que describe

relaciones entres hombres que se apoyan entre ellos en todo los aspectos de la vida universitaria y profesional, hombres que constituyen una red de amistad. Por esto y con esta ironía el grupo crea espacio donde el cyberfeminismo puedas desarrollarse y ser estudiado. Esta organización fue la promotora del encuentro en Alemania en el 1997, a lo que siguió el Segundo Encuentro Cyberfeminista en Rotterdam, Holanda, en marzo 1999, o sea, estamos delante al grupo de las precursoras.

Estos grupos representan el surgir del activismo feminista en la red. Históricamente, el cyberfeminismo se ha desarrollado en dos direcciones: por un lado el activismo político radical de Sadie Plant y de VNS Matrix, y, por otro, el trabajo más moderado de la Old Boys Network, y el de la comunidad de correo FACES que es solo para mujeres.

Los grupos de mujeres que ocupan la Red piensan con perspectiva global. Así que se puede encontrar especificidades locales juntas a necesidades globales. Es el caso de la las mujeres del Este europeo reunida en el Network of East-West Woman que ponen en pantalla noticias y fotos para mostrar lo que pasa en Kosovo o en otros lugares de la es Yugoslavia y Checoslovaquia. Escenas vistas con ojos de mujeres, y centrada en lo que sufren las mujeres de estas zonas. Con los objetivos de pedir por los derechos femeninos, ruego que se repite por las mujeres palestinas, hindúes, africanas.

The Feminist Majority Foundation Online es una muy completa página que contiene un poco de todo. Novedades en forma de nota periodísticas sobre tema de actualidad como los talibanes, las mujeres políticas, el maltrato, y tiene una posibilidad de link variados.

Feminist.com es otra pagina vinculada al feminismo donde se pueden encontrar fecha de reuniones y actos, un centro de investigación, arte, literatura, el Centro de Cáncer de Mama y debates de información sobre aborto y derecho a la procreación. También es disponible una lista de grupos de hombres pro feministas (Gentili 2004)

De cualquier sitio en la Red se trate, la idea predominante es la de ayudarse y ayudar, no estar aislada sino conectarse en Red. Así mujeres golpeadas, violadas o acosadas tienen sitios web dedicados a ellas. Un trabajo de la ONU de este año indica que entre el 30 y 40 por ciento de las latinoamericanas sufrió algún tipo de violencia familiar. Sesenta de cada 100 chilenas que viven en pareja fueron agredidas en sus casas, en Argentinas son el 37 por ciento y en EE.UU hay una víctima de maltrato casero cada 18 segundos.

Mujer en red es un portal que se propone, entre otras cosas, estar al día de lo que sucede en cada rincones del mundo, además de tener espacio para advertir e informar sobre la violencia, el sitio ofrece todos los relacionados con peticiones, actos, marchas de organizaciones mundiales y grupos distintos.

Como podemos ver hay diferentes grupos de mujeres que trabajan en red. Los nombrados anteriormente son solo algunos de estos ejemplos.

El trabajo en red de las mujeres no es una aportación de la web, de Internet. Las mujeres desde siempre han tenido que trabajar en redes de apoyo para no sufrir el mal de la invisibilidad.

Entonces a la pregunta: que hacen las mujeres en la agorá virtual? Tenemos que contestar diciendo: se organizan!

Es evidente el multiplicarse de paginas dedicada a ellas, de temática enlazadas con

los derechos humanos, con el poder, con la política. Estos es un factor muy importante, si volvemos atrás en el tiempo, por ejemplo a unos cinco años, nos damos cuenta que en cualquier buscador de la Red se ponía la palabra clave mujeres y sobresalían paginas de cosméticos, de producto de limpieza, cuando no eran pornográfícas. Todavía se encuentras estos tipos de portales, pero indudablemente se han multiplicado, si no triplicados, los espacios político dedicados al género femenino.

Es interesante analizar de que forma las mujeres llevan su estrategias de cambio social en el cyberespacio y las nuevas identidades colectivas creadas como alternativa al modelo social imperante. Un estudio de Eva Maria González Hernández y Martha Burkle analiza el casos de los seis continentes, y una pagina web de mujeres para cada uno de ellos. El análisis es dirigida a verificar la participación en los nuevos espacios sociales.

Los seis casos analizados (Mujeres en Red español, CIMAC mexicano, National Commission For Women indiano, Women's Net sudafricano, Federation de Femmmes du Québec canadiense y WIRE australiano) representan claramente el ejemplo de comunidades virtuales de mujeres creadas y desarrolladas para el intercambio de información y comunicación con un objetivo de cambio social. Todas ellas ofrecen a las internáutas las herramientas necesarias para la participación social.

Los resultados de las investigadoras son interesante cuando descubrimos que los objetivo implícito de las redes de mujeres son así repartidos:

- 43% Información
- 14% Participación Social
- 20% Formación
- 23% Comunicación

En los casos analizados por este estudio, se puede comprobar como sean variados los recursos ofrecidos (centros de documentación, e-mail, foros y listas de distribución, etc.), y que existen posibilidades de intervención usuaria-proveedor. (Hernández E.M. y Burkle M. 2004)

Las páginas analizadas reúnen las condiciones necesarias para ser espacios de intervención social. Además, la Red provee de las posibilidades y los grupos de mujeres las están aprovechando para cambiar su posición en la sociedad. Internet no sólo les ha permitido acceder a más y mejor información sino también al intercambio de experiencias dentro y fuera de sus fronteras geográficas. La inversión y el esfuerzo en la creación de cada página web es un claro ejemplo de lo que pueden hacer las mujeres gracias a Internet. Las páginas web no son sólo propuestas de plataformas informativas sino sobretodo estrategias para la intervención social en problemas directamente relacionados con la mujer. Desde su presencia en los medios (CIMAC), la lucha contra el SIDA en Sudáfrica (Women's Net), el trabajo para la creación de leyes que protejan a las mujeres (Mujeres en red), hasta el trabajo de las mujeres como miembros de una sociedad global (FFQ).

Todas las páginas web mencionada hasta ahora son una prueba de lo que hacen las mujeres para que su 'voz sea escuchada' y para ayudar a otras mujeres en la búsqueda del empoderamiento.

4-MODELOS TEÓRICOS QUE CAMBIAN LA SOCIEDAD

Ahora bien, el espacio público es el sujeto de nuestra comunicación y estudio, pero la parte más importante, la que nosotras queremos subrayar es la contaminación de uno a otro espacio.

Tenemos tres elemento en juegos: sujeto mujer, espacio público-político, espacio virtual. La contaminación o relación que tienen el uno con el otro es evidente. La posibilidad de desarrollo y organización para el género femenino y sus forma de ver el mundo también es evidente.

Barranquero sostiene: "Internet ha transformado nuestras categorías mentales, nuestro modo de relacionarnos con el mundo y de comunicarnos con él. Desde sus inicios ha sido el punto de arranque de múltiples transformaciones y cambios sociales, con implicaciones en todos los niveles del orden humano: político, económico, jurídico, cultural, etc. [...] La metamorfosis que las nuevas tecnologías operan en el campo social parece sustentar un nuevo conjunto de relaciones y posibilidades que escapan a catalogaciones y etiquetas clásicas" (Barranquero 2003).

Vemos Internet, el world wide web, o la realidad virtual como un conjunto de espacios y posibilidades que se desarrollan hacia dentro, o sea hacia su interior para crear un mundo nuevo, otro mundo donde la decostrucción de los géneros tiene que ser pensada por la mujeres misma y donde los estereotipos del mundo real van borrándose en conformidad al desarrollo de este mismo espacio.

También vemos una relación, muy importante, que se desarrolla hacia fuera del mundo virtual y que se dirige a la practica cotidiana. Esto implica una contaminación de ideas, una relación que puede, y de hecho esta, cambiando el mundo.

En Internet se articulan millones de debates e intercambios sobre todos tipo de temas. El cyberespacio, como soporte material, permite una interacción social enorme, veloz y con capacidad de conectar muchas personas a la vez, elemento distintivo de esta nueva y potente tecnología.

Los nuevos movimientos sociales, como ya hemos dicho, tiene nuevas forma de organización y discusión. Parte del actual movimiento feminista no es más que una red articulada donde se intercambian experiencias, en la que se puede tomar parte a las discusiones y en distintos países del mundo, en cualquier momento.

Las nuevas tecnologías han conseguido resultado sorprendentes en la articulación y creación de movimientos sociales.

Barranquero explica: "Sin duda, por la experiencia acumulada hasta el momento, se confirma que Internet ha favorecido nuevos repertorios de recursos y acciones para los movimientos sociales, en distintos sentidos. Los flujos comunicativos on line configuran nuevas dinámicas organizativas y propician el surgimiento de redes sociales variadas que, dada la alta interactividad comunicativa, activan y potencian la participación cívica, frente al absentismo político. Por otro lado, [...] las nuevas tecnologías son la sustancia perfecta para consolidar una buena política comunicativa institucional" (Barranquero A., 2003).

Estos modelos, estas nuevas forma de comunicar nos llevan inevitablemente a cambios: se registra una revalorización de los movimientos sociales y políticos preexistentes, sea que sean de alternativa o de resistencia.

Se crean nuevos actores y lideres sociales, nuevos discursos, nuevas maneras de actuar la protesta, por ejemplo lo sabotaje electrónicos.

Se crean comunidades exclusivamente virtuales que si actúan en el universo virtual y espacial.

La historia tiende ha presentar los avances y cambios sociales que las mujeres han dado como un proceso que se desarrolla por si solo, un proceso en el que las mujeres no han influido. En cambio, la reconstrucción de la historia demuestra la invisibilidad de las mujeres y su toma de conciencia como sujeto político. Lo que esta pasando en la Red, no puede desaparecer con la invisibilidad. Los espacios públicos son destinados a sujetos políticos. Las mujeres son estos sujetos.

El hecho que el movimiento cyberfeminista pueda influenciar la vida real nos parece algo factible, como todos los movimiento que se desarrollan en la Red tiene potencialidad para el dialogo con este mundo y entre cualquier sujeto que se conecte al virtual. Las ventajas son: comunicación, gestión y participación, posibilidades que pueden dar lugar a un orden más justo e igualitario.

Según como se utilice el cyberespacio será un aliado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARLOW, P., *Declaración de independencia del Ciberespacio,* http://sindominio.net/biblioweb/telematica/manif_barlow.html, del 19-04-2005

BARRENQUERO CARRETTERO, A., *El nuevo pensamiento feminista en la red: información, gestión y participantes,* http://www.saladeprensa.org/art498.htm, del 4-08-2004

BOX, M., *Comunicación, tecnologías de la información y feminismo,* en Internet, <htpp://www.sindominio.net/suburbia/id_article.html> del 15-09-2003

BRAIDOTTI, R., *Un ciberfeminismo diferente,* http://w3.rebelion.org/mujer/030806braidotti.html, del 10-12-2003

BURKLE, M., y HERNÁNDEZ, M., *Redes electrónicas de mujeres,* http://cibersociedad.net/congres2004/grups/fitxacom.html, del 09-02-2004

CASTELLS, M., *La era de la información. Economía, sociedad y cultura,* Alianza editorial, Madrid, 1997

GALLOWAY A., *Un informe sobre cyberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo,* http://www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_informe.htm, del 12-09-2003

GENTIL, A., *El sexo femenino y su extensa comunidad virtual: La Web tiene cara de mujer,* http://w3.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_comunidad.htm, del 30-08-2004

HARAWAY D., *Ciencia Cyborg y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995

HIMMANEN, P., *La ética del Hacker, y el espíritu de la era de la información,*Ediciones Destino, Barcelona, 2001

LAPUENTE, C., *Ella para él, él para el Estado y los tres para el Mercado,* http://w3.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_comunidad.htm, del 21-04-2002

El Nuevo Diccionario del Hackers, http://so.dis.ulpgc.es/-a2092/jargon/jargon.html, del 15-02-2005

REVERTER BAÑÓN, S., *Reflexiones en torno al Ciberfeminismo,* en Acta del Congreso "Las mujeres andaluzas y la segunda modernización", Instituto Andaluz de la Mujer, Córdoba, 15 de enero de 2003, p. 37.

LAS CIUDADES INVISIBLES: HETEROTOPÍAS, NOMADISMOS Y COMUNICACIÓN.

Víctor Silva Echeto
Universidad de Playa Ancha (Chile)
Universidad ARCIS (Chile)

"La ciudad existe y tiene un simple secreto: sólo conoce partidas y no retornos"
Italo Calvino

1. INTRODUCCIÓN

La noción de heterotopia, planteada por Michel Foucault (1986) y retomada por Gianni Vattimo (1998), que se refiere a la yuxtaposición de tiempos y espacios (de vivir en diferentes temporalidades, por ejemplo, entre lo pre y lo posmoderno), es un concepto que permite acercarnos a la pregunta que se formula Néstor García Canclini: "¿cómo nos arreglamos para vivir a la vez en la ciudad real y la ciudad imaginada?" Porque aunque todas las ciudades, históricamente, presentan una tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo que se sabe y lo que se sospecha, lo que ha cambiado en la urbe actual es la complejidad para responder a esa interrogante. Hay una primera oscilación entre lo visible y lo invisible y es la tensión entre la ciudad experimentada físicamente y la ciudad imaginada en relatos o en canciones. Es decir, la que se narra en novelas, como es el caso de Yoknapatawpha de Fulkner, Comala de Rulfo, Santa María de Onetti o Macondo de García Márquez. Un ejemplo en ese sentido, es la relación de algunos escritores rioplatenses con sus ciudades imaginadas. En palabras de Emir Rodríguez Monegal: "Como Florencio Sánchez y Horacio Quiroga, Juan Carlos Onetti es de aquellos escritores uruguayos cuya obra se proyecta tempranamente sobre ambos márgenes del Plata". No sólo porque Onetti "haya vivido unos veinte años en Buenos Aires (los años de su madurez literaria) y haya publicado allí cinco de sus mejores novelas, sino por la muy principal razón de que el mundo que crea en sus narraciones es el de la ciudad rioplatense de este siglo". Puede llamarse "Montevideo (como en *El pozo)* o Buenos Aires (como en *Tierra de nadie)* o Santa María (como en casi todas las demás), la ciudad que describe Onetti, la ciudad en que viven y mueren sus personajes, la ciudad con la que sueña hasta hacer soñar a sus lectores, es una ciudad rioplatense". También están las ciudades que se relatan en las páginas de la prensa, en las emisiones radio y las que aparecen en las pantallas de la televisión. Hay otro tipo de ciudades como son las ciudades *otras* o *alter* ciudades, que son las urbes que están habitadas por las diferencias de distinto tipo, como por ejemplo, las sexuales o étnicas. Están las urbes donde los relatos, las imágenes, los sueños, los amores, las tristezas se hacen visibles en sus muros, desde los *graffitis* como espacios de comunicación. En resumen, son muchas las ciudades que se pueden encontrar en una ciudad, algunas visibles, otras invisibles, pero todas ellas se producen en la heterogeneidad y diferencia

del espacio otro (heterotópico). "Nos damos cuenta de que vivimos en ciudades porque nos apropiamos de sus espacios: casas y parques, calles y viaductos" (García Canclini, 1997: 1). Pero no las recorremos únicamente a través de los medios de transporte, que en definitiva son medios de comunicación, sino también viajamos a través de ellas en relatos e imágenes que visibilizan lo invisible. En este escrito todas esas ciudades irán ocupando sus espacios. Confrontaremos la fría, homogénea y solitaria ciudad del capitalismo tardío postpatriarcal, con la vivida, alegre, nómada y carnavalizante urbe de la diferencia sexual.

2. CIUDADES INVISIBLES Y CIUDADES POSTPATRIARCALES

En *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino no se "encuentran ciudades reconocibles". Cada una de ellas tiene un nombre de mujer y aunque el escritor sostenga que son todas inventadas, esas ciudades deberían de servir como punto de partida para reflexionar sobre las ciudades contemporáneas multi e interculturales. La intención de Calvino era contrarrestar esos espacios invisibles, heterogéneos, cambiantes, con la homogeneidad urbana a la que se dirigía la modernidad. Siguiendo sus palabras: "hoy (…) todo el mundo tiende a uniformarse" (Calvino, 1999: 14). Kublai Jan, el emperador melancólico de los Tártaros, ha comprendido que su ilimitado poder cuenta poco "en un mundo que marcha hacia la ruina, un viajero imaginario", como es Marco Polo, le habla de "ciudades imposibles", como es el caso de "una ciudad microscópica que va ensanchándose y termina formada por muchas ciudades concéntricas en expansión, una ciudad telaraña suspendida sobre un abismo, o una ciudad bidimensional" (Calvino, 1999. 14). De ahí, la importancia de recuperar el texto de Calvino en un encuentro sobre *"Espacio y poder: mujeres y ciudades"*, no solamente porque esas ciudades transgresoras y subversivas tengan nombres de mujeres, sino, además, porque esos espacios nos permiten reflexionar sobre el tipo de ciudades postpatriarcales que se han ido diseñando en el capitalismo tardío: homogéneas, (in) diferentes, no lugarizadas (es decir, sin identidad, ni relaciones, ni historias). Frente a ellas, hay que oponer las ciudades *otras,* de la multiplicidad de las diferencias y las singularidades, entre ellas, las de género. Éstas son diferentes, ambiguas, ambivalentes, nómadas, excéntricas, deseantes y heterotópicas (es decir, de espacios heterogéneos, cambiantes y fracturados). A las nociones de postpatriarcado se refieren algunas autoras y autores, conteniendo el concepto una clara vinculación con los planteamientos *pot* (modernista, estructuralista) de finales del siglo pasado. Rosi Braidotti la vincula con la concepción del capitalismo tardío de Fredric Jameson. Para Braidotti (2004: 57) "se trata de una descripción *adecuada* del mundo de hoy y, a mi juicio, de una reacción constructiva ante la situación histórica específica que atraviesan las sociedades postindustriales luego de la decadencia de las esperanzas modernistas". Las ciudades postpatriarcales contienen los signos de la decadencia de la modernidad y del capitalismo industrial, se encuentran "limpias' gracias a los edificios de metal y de plexiglás que reemplazaron a las antiguas fábricas, los complejos habitacionales de los obreros o las escuelas, como si una máscara ocultase hoy la ineluctable decadencia de nuestro espacio menos favorecido" (Braidotti, 2004: 57). El principio de Heidegger sobre la "senda del bosque" ha sido destruido irrevocable e irremediablemente por el capitalismo tardío, por la revolución verde, el neocolonialismo y las grandes conurbaciones que despliegan sus autopistas elevadas sobre los viejos

campos y los solares abandonados. De esa forma, la "casa del ser" de Heidegger se ha convertido en territorio público o en unos fríos o miserables edificios de alquiler llenos de ratas (Jameson, 1996: 54). Por ello, el texto de Calvino es "como un último poema de amor a las ciudades, cuando es cada vez más difícil vivir" en ellas (Calvino, 1999: 15). En un momento histórico de crisis de lo urbano, de megalópolis que se salen de las maquetas, de las ciudades continuas, uniformes, que van cubriendo el mundo". Es decir, de ciudades de millones de recorridos y trazados, del incremento de la población en los países menos favorecidos del planeta, y, por tanto, pobladas de ratas, de basurales, lo que implica el descenso de la calidad de vida de sus habitantes, quienes ya no son más ciudadanas y/o ciudadanos sino simples datos numéricos de una tarjeta de crédito o mendigos sin nombres ni cuerpos. Esta situación conduce a que millones de seres humanos que viven en la pobreza, no tengan otra alternativa que emigrar y deambular por países y culturas. El afuera penetra en el adentro, los márgenes en los centros... El tercer mundo y el primero ya se encuentran uno en el otro. En los últimos veinte años los países latinoamericanos incrementaron sus deudas externas de manera alarmante (por no decir demencial). Algunas se cuadruplicaron mientras otras se sextuplicaron. Sin embargo, aun los pobres o marginados no pueden prescindir de lo global. Cuando los migrantes latinoamericanos llegan al norte de México o al sur de Estados Unidos, descubren que la empresa donde consiguen trabajo es coreana o japonesa. Además, muchos de los que salieron de su país debieron llegar a esa decisión extrema porque "la globalización" cerró puestos de trabajo en Perú, Colombia o Centroamérica, o sus efectos –combinados con dramas locales- volvieron demasiado insegura la sociedad en la que siempre vivieron (García Canclini, 1999: 12). Rem Koolhaas, en ese sentido, ha dicho que Nueva York es "la estación terminal de la civilización occidental", mientras que Néstor García Canclini sostiene que se piensa que México DF es el "último puerto de los delirios de Occidente en su versión tercermundista". Es por eso que América Latina no está ajeno a estos procesos y el crecimiento exponencial de ciudades como San Pablo y México DF no es más que uno de los tantos ejemplos de ciudades inmanejables para personas que sólo pueden trazar circuitos fragmentarios, breves y fugaces pero perdiendo la dimensión totalizadora de la ciudad al abarcar sólo el estrecho recorrido de lo cotidiano.

3. CIUDADES DE LA COMUNICACIÓN Y LA INFORMACIÓN

Las ciudades también son relatadas por los periódicos, la radio, el cine y la televisión. La relación entre ciudades y comunicación ha sido muy estrecha desde prácticamente el siglo XIX. Es así, que el pensamiento de la sociedad, en la ciudad moderna, como organismo inspiró las primeras concepciones de una "ciencia de la comunicación". También, hay que tener en cuenta, que desde los inicios de la prensa, en sus páginas se han encontrado múltiples narraciones sobre las ciudades. Es así, que los medios de comunicación han sido testigos del desarrollo y crecimiento de las urbes, y sus relatos han permitido también imaginarnos esas ciudades comunicacionales e informativas.

Hay *ciudades pecados* (como en la película de Frank Millar y Robert Rodríguez) donde sus recorridos están acechados por el peligro de la violencia, la droga y el alcohol. Algunas de las ciudades que se relatan actualmente desde las redes mediáticas

de comunicación están enmarcadas en la "cultura del miedo", propician, por tanto, el encierro de las ciudadanas y de los ciudadanos. Es el miedo hacia el *otro* que no tiene rostro y, por ello, se le teme aún más. Son virtuales y simuladas. Es así, que estas ciudades comunicacionales e informativas tienen su contrapartida en las urbes de control, pobladas de rejas, alarmas y guardias privados de seguridad. Por otro lado, es una ciudad afectada por la muerte de la imagen, la representación y la mediación, es decir, la urbe de la imagen sin referente, ni objeto. La ciudad "actuvirtual" (Derrida y Stiegler) de la in-mediación; plegada y desplegada en las pantallas de la publicidad trasnacional. Como señala Arjun Appadurai: "ahora somos conscientes de que, con la llegada" de las redes de comunicación a distancia, "cada vez que nos sentimos tentados a hablar de la aldea global, debemos recordar" que se están produciendo "comunidades 'sin sentido de lugar'".

Appadurai analiza estas dislocaciones (clave fundamental para analizar el constante crecimiento urbano), relacionando cinco dimensiones de flujos culturales globales: 1) el paisaje étnico, 2) el paisaje mediático, 3) el paisaje tecnológico, 4) el paisaje financiero y 5) el paisaje ideológico. "La palabra 'paisaje' hace alusión a la forma irregular y fluida de estas cinco dimensiones, formas que caracterizan tanto al capital internacional como a los estilos internacionales de vestimenta" (Appadurai, 2001: 46). Así como caracterizan también a las ciudades actuales. El paisaje mediático involucra tanto a la distribución de equipamiento electrónico necesario para la producción y diseminación de la información como a las imágenes del mundo producidas y puestas en circulación por estos medios. Son las ciudades de la comunicación a distancia, de las audiencias desterritorializadas que se "imaginan" las urbes. "Dado que estas audiencias ven las líneas que separan los paisajes realistas de los ficticios de manera borrosa y poco clara, cuanto más lejos están situadas respecto de una experiencia directa de la vida metropolitana, mayor es la probabilidad de que construyan mundos imaginados quiméricos, estetizados", producto de la fantasía, fundamentalmente "si se los mira con los criterios de alguna otra perspectiva y lugar del mundo, es decir, desde otros mundos imaginados" (Appadurai, 2001:49).

Es por ejemplo el caso de Tijuana que frente a la ciudad habitada por masas empobrecidas de trabajadoras y trabajadores, están las imágenes de la vivida noche y la prostitución, famosas desde la edad dorada de Hollywood. En el paisaje mediático, los sitios *web* anuncian esos suburbios como "un paraíso exótico en cuyas salas de fiestas los turistas pueden perderse en fantásticas aventuras". Puerto franco de "prostitución multirracial barata". La sociología posmodernista de Estados Unidos "celebra sus paisajes híbridos: el mestizaje de los signos de la civilización posmoderna –las geometrías rutilantes de arquitecturas comerciales, los símbolos del consumo de masas, las highways y los mensajes" de la comunicación- con la riqueza "pluriétnica del México profundo, y los símbolos de su fragmentación, su destrucción cultural, y su empobrecimiento colonial y poscolonial" (Subirats 2001: 2).

Hasta hace unas décadas, las imágenes emblemáticas de las principales capitales latinoamericanas eran las chimeneas y los barrios obreros, actualmente, son los carteles de publicidad trasnacional que saturan hasta la contaminación visual todas las vías rápidas y los monumentos arquitectónicos posmodernos; los altos edificios corporativos, de vidrio *reflejante* (similares a grandes pantallas *televisivas*), que en Montevideo o

Santiago de Chile han cambiado la mayor parte de los barrios, y han ocupado sectores enteros de la ciudad, que han sustituido a los tradicionales barrios donde los vecinos se relacionaban. Múltiples ciudades en una ciudad, de países en un país...

4. SOBRE LAS CIUDADES INVISIBLES

En esa multiplicidad de urbes nos encontramos con las ciudades invisibles, "sueño que nace del corazón" de las propias ciudades invisibles. Las ciudades de Calvino se distribuyen en "memorias", "deseos", "signos", "trueques" (no sólo económicos sino también de palabras, de deseos, de recuerdos). Son ciudades felices que cambian permanentemente de formas y se desvanecen y esconden en las ciudades infelices. Algunas tienen "ojos", nombres de mujeres y cielos. Y otras se encuentran "escondidas" y son "sutiles". Es así, que las ciudades son un conjunto mezclado y heterogéneo (heterotópico) que integran todas esas características. En el final del largo relato se puede leer:

> "Polo: -El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure y dejarle espacio" (Calvino, 1999: 117).

Un ejemplo de las ciudades nómadas y deseantes, es el caso de la fundación de Zobeida: "ciudad blanca, bien expuesta a la luna, con calles que giran sobre sí mismas como un ovillo". Se cuenta de su fundación que "hombres de naciones diversas tuvieron el mismo sueño, vieron una mujer que corría de noche por una ciudad desconocida, la vieron de espaldas, con el pelo largo, y estaba desnuda. Soñaron que la seguían". Después de muchas vueltas la perdieron. "Después del sueño buscaron aquella ciudad"; no la encontraron pero sí se encontraron entre ellos. Por tanto, "decidieron construir una ciudad como en el sueño". Las calles fueron diseñadas de acuerdo al recorrido que cada uno había realizado; "en el punto donde había perdido las huellas de la fugitiva, cada uno ordenó los espacios y los muros de manera distinta que en el sueño, de modo que no pudiera escapársele más". Ninguno de ellos, ni en el sueño ni en la vigilia, vio nunca más a la mujer. "Las calles de la ciudad eran las que recorrían todos los días para ir al trabajo, sin ninguna relación ya con la persecución soñada". Que, además, hacía tiempo que estaba olvidada. "De otros países llegaron nuevos hombres que habían tenido un sueño como el de ellos y en la ciudad de Zobeida reconocían algo de las calles del sueño, y cambiaban de lugar galerías y escaleras para que parecieran más al camino de la mujer seguida y para que en el punto donde había desaparecido no le quedara modo de escapar". Los que recién llegaban no entendían que era lo que atraía a tanta gente a Zobeida, a "esa ciudad fea, a esa trampa". En Zobeida se encuentra la ciudad cotidiana (del trabajo, el estudio, la recreación) con la ciudad invisible de los deseos. Sería tan tentador establecer un mapa de Zobeida, esa ciudad invisible, con los calcos de un rizoma: "A diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy

distintos e incluso estados de no-signos" (Deleuze y Guattari, 2000). Zobeida al igual que el rizoma conforma: "un sistema acentrado, no jerárquico y no significante, sin General, sin memoria organizadora o autómata central" y se diseña únicamente a partir de los estados deseantes que circulan.

5. CIUDADES INVISIBLES Y HETEROTÓPICAS

El texto de Calvino se presenta como una serie de relatos de viaje que Marco Polo hace al emperador de los tártaros Kublai Jan. Calvino aclara que "en la realidad histórica, Kublai, descendiente" de Gengis Jan, era emperador de los mongoles, pero en su libro Marco Polo lo llama Gran Jan de los Tártaros y así quedó en la tradición literaria" (Calvino, 1999: 13-14). Marco Polo, el mercader veneciano que en el siglo XIII llega a la China como embajador del Gran Jan, después de recorrer buena parte del Lejano Oriente, por tanto, se convierte en el texto de Calvino en el nómada *postmoderno* que relata la multiplicidad y las diferencias de las ciudades. Esa urbanidad femenina, que desde la nominación de mujeres, entrampa a los hombres. Estos no tienen salida porque el laberinto femenino no les permite salir. Es la ciudad *otra* que desarticula el espacio urbano postpatriarcal de identidades cerradas trazado por los hombres. El diseño masculino de poder uniforme, homogéneo, sin grandes novedades. Frente a él, el laberinto, el rizoma y las heterotopias de las ciudades invisibles, donde la representación se transforma en una trampa de si misma. Ya no más espacio representativo sino la multiplicidad de las diferencias.

Los heterotópicos son espacios heterogéneos de encrucijadas y metamorfosis, por oposición a las utopías, son "reales", "efectivos", "están diseñados en la institución misma de la sociedad" y son "especies de contra emplazamientos". Son lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo localizables (Foucault, 1984: 3).

En esa destrucción del espacio de la representación se transita a/y/ con el "afuera". Se le arranca al lenguaje la manera de ser del discurso y se descubre su propio ser como una claridad repentina que dilucida una distancia más que un doblez, "(…) una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos". El afuera destrona el reino de la representación y, por tanto, de la mediación. En ésta "el espacio de encuentro" (*symbolos*) se encuentra en "ruinas", separado, desgarrado (*diabolos*), alejándose el *lenguaje* de las *cosas*.

La búsqueda de las similitudes -última rémora del pensamiento en estado salvaje bien estudiada por Foucault en *Las palabras y las cosas*- aleja el espacio común donde se encontraban las hierbas y las estrellas. Pensamiento heterotópico que se enfrenta a la "monarquía" occidental de la representación, se caracteriza por el vacío y el silencio. Es un pensamiento caótico, dionisiaco, cambiante y mutante, un no-lugar donde la palabra se desarrolla a sí misma en un espacio neutro, sin límites y sin tiempo, que no es ya el espacio clásico y cerrado de la representación.

Es así que una de las características de las heterotopías es la yuxtaposición "en un sólo lugar real" de múltiples espacios, "múltiples emplazamientos que son en sí mismo incompatibles".

6. CIUDADES SEXUALES

En *Diario del ladrón* Jean Genet llama a su espacio invisible: "España". Esa

nominación es la de su espacio de tránsito[1], porque Genet cruza fronteras, deambula, desterritorializa el territorio. Frente al etnocéntrico cierre de las fronteras de España o Europa, que discursivamente utiliza términos como ilegalidad o irregularidad, para cerrar sus límites a los *otros,* Genet se salta las normas, no tiene papeles, cruza las fronteras y deambula por las ciudades:

> "Volví a Francia. Crucé la frontera sin inconvenientes, pero tras haber recorrido algunos kilómetros por la campiña francesa me pararon unos gendarmes. Mis harapos eran demasiado españoles.
>
> - ¡Documentación!
>
> - Enseñé unos trozos de papel sucio y hechos trizas a fuerza de doblarlos y desdoblarlos.
>
> - ¿Y el carné?
>
> - ¿Qué carné?
>
> Acababa de enterarme de la existencia del humillante carné antropométrico. Se les da a todos los vagabundos. Hay que visarlo en cada gendarmería. Me metieron en la cárcel" (Genet, 1994: 88).

7. CIUDADES NÓMADAS

Finalmente, ayudados por Genet, nos encontramos con las ciudades nómadas. Mientras el mundo tiende a encogerse, a homogeneizarse, a acercarse producto del incremento de los viajes transoceánicos, se tiende a pensar que aumenta el nomadismo por los incesantes traslados de personas. Sin embargo, es preciso considerar que no todo movimiento implica nomadismo. Gilles Deleuze y Félix Guattari (2000), consideran que el migrante y el nómada no son las mismas figuras aunque se puedan confundir en algunos momentos. El nómada desterritorializa el territorio, abandona el sedentarismo y desafía los cierres las fronteras. No vuelve al origen (llámese patria, ciudad o país) sino que siempre traza nuevos recorridos.

Hay autores que antes de nomadismo prefieren utilizar otras nociones para referirse a la actualidad. James Clifford considera al nomadismo como un primitivismo postmoderno y, por tanto, concibe más adecuadas las nociones de culturas peregrinas de viaje (1999) y se refiere, además, al resurgimiento, debido a las conexiones trasnacionales (Hannerz, 1997), de las comunidades diaspórica (Clifford, 1999). Por su parte, Ulf Hannerz retoma la noción de *ecúmene* (Hannerz, 1997). Es en ese contexto que nosotros consideramos por su poder liberador más apropiado el término nomadismo, vinculando la expresión a los estudios de género y a la característica nomádica y excéntrica del feminismo. Las nómadas se ubican en los espacios de tipo rizoma que se caracterizan por la multiplicidad de entradas, rompen con la idea esencialista de la identidad y diseminan los territorios imposibilitando cualquier vuelta al origen. Volvemos a Calvino para parafrasearlo: *La ciudad del nómada "existe y tiene un simple secreto: sólo conoce partidas y no retornos"*. La nómada es contracultural y su conciencia "es una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad" (Braidotti, 2004: 216). Las feministas, las estudiosas y estudiosos de género, es decir, las/ los que tienen una mirada critica, poseen una conciencia periférica y "representan la rebelión de los saberes sojuzgados" (Braidotti, 2004: 216).

Como señala Slavoj Zizek (1999): "Hay que reconocer el impacto tremendamente

liberador de la politización posmoderna de terrenos hasta entonces considerados apolíticos (feminismo, políticas gay y lesbiana, ecología, problemas de minorías étnicas y otras)": el hecho de que esos problemas "no sólo hayan sido percibidos como intrínsecamente políticos sino que hayan dado a luz a nuevas formas de subjetivación política rediseñó todo nuestro paisaje político y cultural".

Como las ciudades sexuales de Genet, rechazan las fronteras y los servicios de seguridad que se encuentran protegiéndolas.

"El estilo nómade alude a las transiciones y a los pasos sin destinos predeterminados ni patrias perdidas. La relación del nómade con la tierra es ecológicamente sustentable, hecha de apegos transitorios y de frecuentaciones cíclicas; como antítesis del granjero, el nómade recolecta, cosecha e intercambia pero no explota la tierra" (Braidotti, 2004: 216).

Por ello, la acción del nómada no transcurre en el centro de la ciudad sino en sus puertas y en sus afueras, donde las tribus nómadas de políglotas trotamundos se detienen para tomar un breve descanso y luego proseguir. Es así que el nomadismo tiene ritmo: es festivo, riesgoso y carnavalizante.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFÍCAS

AUGÉ, Marc, *Los no lugares espacios de anonimato*. *Hacia una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona, Gedisa. 1993.

BRAIDOTTI, Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa, 2004.

CALVINO, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, El Mundo, 1999.

CLIFFORD, James, *Dilemas de la cultura*, *antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona. Gedisa. 1995.

CLIFFORD, James, *Itinerarios transculturales*, Barcelona. Gedisa. 1999.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos. 2000

DERRIDA Jacques y STIEGLER Bernard, *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires, EUDEBA. 1998.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1986.

"De los espacios otros" conferencia dictada en el Cercie des études architecturais, publicada en Architecture, Mouvement, Continuité, nº 5, octubre, 1984.

GENET, Jean, *Diario del Ladrón*, Barcelona, Seix Barral, 1949.

HANNERZ, Ulf, *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares.* Valencia, Cátedra y Universitat de València. 1997.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Onetti o el descubrimiento de la ciudad*, Montevideo, capítulo oriental, 1968.

SUBIRATS, Eduardo, "Encontré una diosa verdadera en Tijuana", en *Revista Brecha*, 16 de febrero. Montevideo, Uruguay, 2001.

VATTIMO, Gianni, "El estructuralismo y el destino de la crítica", en *Henciclopedia*, en línea http://www.henciclopedia.org.uy, 1998.

ZIZEK, Slovaj, "Dije economía política, estúpido" en *Antroposmoderno*, en línea http://www.antroposmoderno.com, 1999.

Notas

[1] "1932: España estaba entonces cubierta de miseria con forma de mendigos. Iban de pueblo en pueblo, por Andalucía porque el clima es cálido, por Cataluña porque la región es rica, pero todo el territorio nos era propicio. Fui un piojo, por lo tanto, y consciente de serlo. En Barcelona frecuentábamos sobre todo la calle Mediodía y la calle del Carmen. Dormíamos, a veces, seis en una cama sin sábanas, y desde la mañana íbamos a mendigar a los mercados…" (Genet, 1949, 1994: 30).

CHICAS SOLAS: IMAGEN SOCIAL DE LA MUJER EN EL PROCESO DE COMUNICACIÓN

M.ª Jesús Soler Arteaga
Universidad de Sevilla
Grupo de investigación Escritoras y escrituras

1. INTRODUCCIÓN

Si la poesía es el género literario más sometido a reglas, el artículo es uno de los géneros periodísticos más sometido a reglas y a la tradición por tanto parece lícita la comparación que han realizado algunos estudiosos con el soneto. Entre ambos hay muchos aspectos comunes: extensión, concisión, síntesis, belleza formal, etc. Francisco Umbral en su texto "Los articulistas", incluido en *Memorias de un hijo del siglo* dice que "el artículo es el solo de violín del periodismo", esta metáfora pone de nuevo de manifiesto la importancia y la individualidad de un género fuertemente diferenciado y estructurado que ha sido objeto de múltiples definiciones y clasificaciones.

En esta introducción citaremos las opiniones de algunos autores, que al margen de las diferencias y polémicas entre distintas escuelas, nos permitirán aproximarnos a la definición y caracterización del artículo de opinión y muy especialmente de la columna, dado que el objeto de nuestro trabajo es el estudio de una colección concreta titulada *Chicas solas*.

En muchas ocasiones se ha considerado el artículo como un género fronterizo entre la literatura y el periodismo y en otras como un paso franco utilizado por muchos escritores impacientes, ávidos de fama, de dinero, etc. También se ha calificado como un subgénero del ensayo, explicando así la fuerte carga estética que lo caracteriza y que enriquece la calidad del periodismo.

La caracterización que ofrece Teodoro León Gross en su obra *El artículo de opinión* sitúa este género más cerca del periodismo que de la literatura siempre y cuando dominen en él una serie de rasgos, entre los que destacaremos: su correspondencia con la realidad, se trata de textos en los que predomina el carácter factual[1], tiene una utilidad práctica que es crear opinión, es inmediato, su extensión está limitada por las dimensiones y la colocación en el periódico, la contextualización y el hecho de que va dirigido a un auditorio concreto.

César González Ruano, conocido articulista de la posguerra, que participó con un trabajo en la *Enciclopedia del periodismo* organizada por Nicolás González Ruiz, define el artículo como un verdadero género literario dentro del periódico y además dice que es característico de esta generación, la de posguerra. Los aspectos en los que se detiene son estos: el articulismo permite la colaboración de escritores, llega rápidamente y permite dar opiniones, en él se glosa la realidad, es ameno, incluye invenciones poéticas y anecdóticas, introduce elementos de cultura, hay un predominio de la subjetividad frente a la objetividad y relación entre el lector y el escritor.

Por otra parte, debemos tener en cuenta la diferencia que establecen Juan Gutierrez Palacio (1984) y José Luis Martínez Albertos entre la columna y el artículo. Ambos coinciden en señalar que el artículo es esporádico mientras que la columna es fija, tiene una periodicidad y un espacio predeterminados. Además Martínez Albertos distingue entre el editorial y la columna afirmando que la columna va firmada y añade que ésta puede tratar cualquier actividad humana.

Estas características atribuidas a los géneros de opinión, no hacen sino reforzar la sensación de que nos encontramos ante textos que están a medio camino entre la literatura y el periodismo. No es extraño que muchos autores consideren el articulismo como un género desgajado o colindante del ensayo. De hecho en los comienzos del periodismo se encuentran publicaciones bastante próximas al ensayo, Albert Chillón (1999: 132) señala en su libro *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* que la vinculación del ensayo con la prensa de opinión se sitúa en el siglo XVIII.

Las mismas características que hemos mencionado como propias de la prensa de opinión podemos encontrarlas en la colección *Chicas solas* publicada por Begoña García-Diego en 1962. Se trata de una obra que plantea numerosas dificultades a la hora de adscribirla a un género, dificultades explicables por dos motivos: la falta de estudios sobre esta autora y su obra y por la cantidad de matices que presenta. En nuestro trabajo nos aproximaremos a ella como a un conjunto de columnas de sociedad, aunque a menudo es catalogada como una obra de narrativa breve. Esta consideración no está falta de fundamento si tenemos en cuenta la opinión de Mariano Baquero Goyanes "La adscripción del cuento al periodismo determina pues un tono polémico, combativo, ese aire de queja, de protesta de denuncia, de que tantas veces se cargan los relatos de nuestros más conocidos narradores" (Baquero Goyanes, 1967: 60).

Ciertamente Begoña García-Diego puede resultar conservadora a simple vista, pero en su obra hay también espacio para la crítica social y sin duda sus artículos no estuvieron exentos de polémica. Al mismo tiempo, como indica Enrique Anderson Imbert (1999), el cuento se pasea por numerosos géneros entre los que es necesario destacar el artículo de costumbres, puesto que nuestra autora pinta en muchas ocasiones verdaderos cuadros de costumbres de hecho Manuel Halcón dice en su prólogo:

Y aquí está este libro, formado con estampas costumbristas de la vida familiar vista por fuera de la familia, pero dentro del cuarto donde se está. Clima y costumbres de la gente acomodada de hoy. Hoy que se pide tanto lo social en Literatura, tú presentas tus páginas de sociedad, que también lo social está sobre las alfombras, porque también se recuestan blandamente duras y dramáticas situaciones. También los ricos suelen ser pobre gente. También se llora en tu cuarto de estar (García-Diego, 1962: 8).

Todos los textos que forman esta colección fueron publicados en alguno de los periódicos en los que colaboraba, sin que podamos precisar en cuál de ellos aparecieron, aunque son frecuentes las ocasiones en las que afirma que su trabajo es el de periodista, generalmente las referencias a suelen aparecer intercaladas en diálogos que se producen entre la protagonista, una de las voces hipostasiadas de la autora,[2] y sus amigos:

Pero, Anita si yo jamás voy a la sierra; lo que hago es escribir en los periódicos. (García-Diego, 1962: 43)

Luego me lo cuentan, casi siempre por teléfono, porque yo tengo muy poco

tiempo para la vida social, explicándome por lo menudo su original manera de ver la vida, porque, eso sí, yo soy la que escribo en los periódicos, pero ellas las que tienen una calenturienta imaginación creadora (García-Diego, 1962: 57).

En seguida salí para hacer un reportaje y Mari Pepa se fue, supongo que a seguir planeando barbaridades; quedamos en reunirnos a comer en una cafetería... (García-Diego, 1962: 59).

La consideración que la propia Begoña García-Diego tiene de sus colaboraciones es también bastante particular, dice que son artículos, pero los califica de frívolos. De hecho son artículos de sociedad en los que se retrata a las jóvenes españolas de clase media y alta y en los que, como veremos más adelante, no hay un atisbo de intelectualidad, aunque éste será uno de los aspectos que contribuirán a caracterizar al tipo de mujer a la que representa:

> Supongo se figuran que algún día los sacaré en alguna novela y por más que les explico que lo que yo escribo son artículos frívolos en los periódicos no me creen. Piensan que lo digo por falsa modestia, pero que en realidad me paso las noches en vela escribiendo gruesos volúmenes de trescientos folios inspirados en la vida de mis amigos... (García-Diego, 1962: 139). Sin embargo, esasdos criaturas antagónicas se encuentran, se gustan, se quieren, se casan y son muy felices. Lo que demuestra que el amor hace milagros. Pero ya estoy, como siempre, saliéndome del tema del artículo (Idem, 244).

Otro aspecto que no debemos olvidar es el diálogo con sus lectores, o mejor dicho con sus lectoras.

> Qué gusto, lectoras. Hoy hablamos del servicio... (García-Diego, 1962: 81).Y, como desde hace una semana no doy golpe comentando el asunto, he decidido contar a mis lectoras la triste historia de mi amiga Paloma y de su novio, "ese chico tan bueno, ¡que quién iba a figurarse...!", por si les sirve de algo en la vida. Porque resulta de lo más agradable eso de escarmentar en cabeza ajena (García-Diego, 1962: 146).

Ella escribe estos artículos por y para las mujeres, por lo tanto habla de aquellos temas que les interesan: la moda, la belleza, el servicio doméstico y les aconseja sobre lo que deben hacer y cuáles son las cualidades que deben potenciar para ser mujeres modernas de 1960, aunque por encima de todo ello se encuentra el tema principal de sus artículos que coincide con la principal preocupación de sus lectoras: amor y matrimonio. Unidos indisolublemente por la autora, aunque ella es consciente de que no siempre el amor es la razón que impulsa al matrimonio. Debemos tener en cuenta un hecho que no se contempla en sus artículos y es que la mujer a principios de los años 60 todavía carecía del reconocimiento de derechos fundamentales, como explica Mª Carmen García-Nieto: "...Fue, de este modo, un estado patriarcal y androcéntrico en el que prevaleció un sistema de género masculino con profunda incidencia en las relaciones sociales. En él, las mujeres fueron utilizadas como pieza clave para su política de dominio social y económico." (García- Nieto, 2000: 724)

Volviendo a los artículos, nuestra autora cree que el principal problema de la mujer española es la soledad, la mujer no es capaz de soportar la soledad, ni sabe estar consigo misma y eso la impulsa a buscar un marido; así lo expone en textos como:

"La resistencia a la soledad", "Miedo", "Carta abierta a una mujer soltera que pronto dejará de serlo", etc. Sin duda es lógico ver el matrimonio como una salvación o como la única opción de una mujer para tener un lugar en la sociedad, habida cuenta de su situación en el sistema impuesto por la dictadura. Sin embargo, Begoña proponía algo más, quedarse soltera si se tenía vocación o bien: enamorarse, encontrar un compañero, formar una familia y desde luego casarse con un hombre de buena familia y posición o al menos trabajador y con posibilidades de prosperar. Podríamos citar numerosa bibliografía en la que se estudia el sistema político, legal y económico del momento, pero las inquietudes de estas "Chicas solas" coinciden exactamente casi cuatro décadas después, con las inquietudes de Bridget Jones. Recordemos que el best seller, que ya ha dado lugar a dos adaptaciones cinematográficas, partía de la columna que la escritora y periodista Helen Fielding publicaba en el diario *The Independent* y que millones de mujeres de todo el mundo se han sentido identificadas con ella y con sus aventuras.

2. BEGOÑA GARCÍA-DIEGO

Poco o casi nada sabemos de esta autora madrileña que en 1962 había comenzado una carrera prometedora en el mundo de la narrativa, Manuel Halcón resaltaba en el prólogo de la obra que nos ocupa su juventud y sabemos que ya en 1957 había ganado con una novela corta titulada *Bodas de plata* el premio "Café Gijón"; con posteridad fue finalista del Premio "Elisenda Montcada" y premio "Fiesta del libro" por un artículo periodístico. Entre su bibliografía se encuentra el ensayo sobre la juventud titulado *Los años locos,* la obra en colaboración *Papeles sobre los novios y el noviazgo* y *Del mal amor y otras calamidades* publicado en 1991.

En este mismo prólogo M. Halcón nos daba algunas noticias sobre la autora se trataba de una periodista que colaboraba con la revista *Semana*[3] y que contaba con la amistad del propio M. Halcón y de Mercedes Fórmica. La influencia de ambos fue decisiva. Manuel Halcón supo animarla a escribir en un momento en el que Begoña parecía abandonar su vocación de escritora, él recordaba esta anécdota: "Casi te pegué el puño a la cuartilla; y salí del despacho donde te quedaste sola con tu pluma y tu condición de mujer. Más tarde intervino, bien claro lo vi al leer lo que escribiste, un tercer factor muy importante: tu talento." (García-Diego, 1962: 7)

Mercedes Fórmica también tuvo un papel decisivo, Halcón mencionaba que la había llevado a *Blanco y Negro* y, después de hacerla observar la habitación en la que estaban y a los que las rodeaban, le dijo: "Escribe como ellos hablan cuando están en su casa. Escribe 'Cuarto de estar'." Durante muchos años formó parte de la redacción de esta revista, pero también fue jefa de redacción de la revista cubana *Vanidades Continental* y corresponsal de esta revista en Madrid, colaboradora de la mayoría de los periódicos y revistas españoles y enviada especial en Londres, París, Roma, Bruselas, etc.

De estas dos anécdotas debemos extraer dos elementos que serán fundamentales en el análisis de esta obra. En primer lugar, el hecho de que B. García-Diego escribe desde su condición de mujer, es decir, habla de las mujeres de su tiempo sobre todo de aquellas que tienen una posición social y económica y una edad similar a la suya. En segundo lugar, el consejo de M. Fórmica que le dijo escribe 'cuarto de estar'; así se denomina a la escritura de novelistas como Jane Austen o las hermanas Bronte, Virginia

Woolf[4] reflexionaba sobre estos aspectos en un ensayo titulado *Un cuarto propio*:

Además, todo el aprendizaje literario que una mujer tenía en los principios del siglo XIX era la observación de caracteres, el análisis de la emoción. Su sensibilidad había sido educada durante siglos por las influencias de la sala común. Los sentimientos de las gentes estaban siempre ante sus ojos. Por consiguiente, cuando la mujer de clase media se dedicó a escribir, escribió naturalmente novelas... (Woolf, 2003: 75-76).

Nos encontramos por tanto con una vuelta atrás, García-Diego utiliza técnicas analíticas del siglo XIX para construir sus personajes, describiendo aquellas parcelas más íntimas y cotidianas, aunque sus circunstancias fueran algo distintas a las de las escritoras decimonónicas. Curiosamente la autora de *El diario de Bridget Jones* reconoció haber tomado como punto de partida para su obra la novela *Orgullo y Prejuicio* de Austen. Aunque B. García-Diego y H. Fielding, sin tener el grado independencia que deseamos actualmente ni del que dispondrán las mujeres que nos sucedan, sí han podido hacer todas las cosas que V. Woolf[5] en su ensayo constataba que les estaban vedadas a las novelistas que mencionaba; Begoña y las mujeres de las que habla podían viajar, coger solas un medio de transporte, almorzar solas en un bar, etc.

3. CHICAS SOLAS, ANÁLISIS DE LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA PRENSA

La imagen que se ofrecerá de la mujer en los textos que nos ocupan estará estrechamente relacionada con el ámbito de lo privado; tradicionalmente la representación que se hace de la mujer en los medios de comunicación está centrada en lo privado y muy pocas veces aparece en el ámbito de lo público. Así lo constata Mª José Sánchez Leyva:

Los numerosos y diferentes estudios sobre medios de comunicación llegan una y otra vez a la conclusión de que persisten los estereotipos tradicionales sobre el rol del género femenino, que la mujer es presentada como objeto, como madre, como ama de casa, como sumisa y paciente de los deseos, acciones y voluntades de otros. Una mujer que sólo es presentada como agente si se subraya a través de marcas culturales que el modelo presentado resume todo lo "femenino" (en el sentido sexista del termino). Es decir, la principal crítica focaliza el que se siga escribiendo de las mujeres dentro del ámbito de "lo privado" (Leyva, 1999: 154).

Esta presentación de la mujer siempre en el ámbito de lo privado puede considerarse estereotipada y sexista, aunque es posible hacer una lectura positiva. Gracias a este tipo de textos podemos conocer a la mujer de una época determinada y, dejando al margen como nos gustaría que fuese, podemos revisar su evolución a lo largo de la historia, aunque tampoco sería sensato negar la identificación que se produce entre las mujeres y esta imagen; B. Jones quizás no es el paradigma del feminismo, pero no ofende a las mujeres que ven en ella un reflejo de sus problemas y sus inquietudes.

En el proceso de comunicación la imagen o representación social de la mujer se forma a través del acuerdo adoptado en torno a las distintas parcelas de su comportamiento. La feminidad es por tanto el conjunto de estereotipos y clisés considerados como permanentes a la hora de definir y representar a la mujer y elaborados en el marco de una sociedad y cultura donde dominan los valores masculinos, por lo tanto la construcción de la imagen de la mujer no ha estado en manos de ésta sino del

hombre y como señalan Adolfo Perinat y M.ª Isabel Marrades:

> Tratar de destruir la imagen de la feminidad es poner en peligro las mismas estructuras patriarcales; es rechazar la ideología de una superioridad masculina en temperamento, rol y status; es conseguir la completa independencia económica de la mujer y su autodeterminación; es analizar detalladamente y con sentido crítico cuáles son los rasgos típicamente viriles o femeninos, que se estimulan, valoran o reprimen para sustentar la superioridad masculina; es poner en tela de juicio la necesidad o la conveniencia de una hipertrofia de la violencia, de la intelectualidad y eficacia del varón frente a la hipertrofia de la docilidad, ternura y sentimentalismo de la mujer; es intentar realizar una integración y un intercambio de las experiencias humanas hasta ahora segregadas en todos los niveles de la vida donde el hombre y la mujer se han enfrentado y expresado a expensas de las energías físicas y emocionales de unos y otros; es concebir la sexualidad con una sola norma para ambos; es eliminar la prostitución y el matrimonio por interés económico... (Perinat y Marrades, 1980:101).

Por tanto el arte, la prensa, o cualquier tipo de representación se hará desde los modelos y cánones patriarcales, incluso los realizados por la mayoría de las mujeres, porque éstas tienen ya asumida la imagen que tiene la aprobación del hombre y es con ella con la que se sienten identificadas. Destruir esta imagen es posible, pero además de destruir las estructuras patriarcales, sería más que posible que las mujeres no se sintiesen representadas por ese nuevo modelo de mujer. Éste es el caso de B. Jones que pese a ser económicamente independiente necesita encontrar un marido con la misma premura que si no lo fuera, está obsesionada con su peso y su imagen no tanto por sentirse bien como para atraer a los hombres y además sus conocimientos y su cultura son tan limitados, pese a tener una carrera, como sus capacidades como ama de casa; todo ello la convierte en una nulidad que no plantea ningún conflicto a la superioridad masculina y que despierta las simpatías de las mujeres.

Como venimos diciendo, el retrato que B. García-Diego hace de la mujer en 1960 difiere muy poco del realizado por H. Fielding, con ello queremos constatar que la representación de la mujer en la prensa sigue siendo muy conservadora por lo tanto es lógico que también lo fuese hace cuatro décadas en España. Mª Carmen García-Nieto en su artículo "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista" estudia ampliamente el modelo de mujer que impuso el régimen franquista y los colectivos de mujeres que generó, se trata del modelo de esposa y madre que se perpetuó a lo largo de la dictadura. En cuanto a los colectivos especifica que son tres: las que asumieron el papel de esposa y madre, las derrotadas y las que sin romper del todo con lo establecido intentaron tener una cierta independencia y presencia en la sociedad por medio del trabajo. Dentro de este último grupo señala cuatro subgrupos:

Entre ellas pueden recordarse: a) las que Carmen Martín Gaite denomina chicas topolino, seguidoras del modelo norteamericano de mujer que llega con el cine; b) las que a través de la Iglesia, encuentran otras plataformas de presencia y socialización. Son las mujeres y jóvenes de Acción Católica, Congregaciones Marianas y movimientos apostólicos como la HOAC, la JOC y VO; c) las de la Sección Femenina, que tuvieron una presencia escasa, pero real en la vida política del país, incluso como procuradoras en Cortes; d) las que en los años sesenta y setenta, mediante su inserción en el mercado de

trabajo y en la educación superior encontraron caminos de independencia y afirmación de su identidad (García-Nieto, 2000: 726).

Este último será el que veremos desarrollado en las páginas de *Chicas solas*, mujeres jóvenes entre veinte y treinta años, que trabajan y tienen estudios y a las que se anima a buscar empleo y a estudiar con el fin de tener cierta independencia y de contribuir a la economía familiar una vez casadas, puesto que es su papel de esposa y madre el que deben representar y al que deben dedicar todos sus esfuerzos.

Para reconstruir la imagen social de la mujer a partir de un discurso también social, la comunicación en la prensa, es recomendable establecer un repertorio de opiniones, juicios de valor, actitudes, tomas de posición, programas normativos, etc. Por tanto para este tipo de análisis es importante definir una unidad de análisis temática. Concretamente en el caso que nos ocupa es más fácil, puesto que el campo de estudio está acotado previamente por la autora que ha seleccionado y organizado el conjunto de artículos que forman el libro, titulado igual que una de las secciones en las que está dividido. El libro está formado por siete bloques, los tres primeros son los que contienen mayor número de artículos: Di que sí, Cartas a mujeres y Chicas solas, los cuatro restantes corresponden a las cuatro estaciones y reúnen aquellos que tratan expresamente sobre algo relacionado con esa etapa del año.

A la hora de realizar nuestro análisis seguiremos un procedimiento empleado frecuentemente en trabajos de este tipo, se trata de la aplicación de una metodología basada en el análisis del contenido que no es un análisis literario ni un comentario de textos, no es una exégesis ni un trabajo de hermeneútica, sino una técnica de investigación basada en la descripción objetiva sistemática y cuantitativa del contenido manifiesto de la comunicación (Perinat y Marrades, 1980).

Siguiendo la clasificación realizada por Perinat y Marrades (1980) en su libro *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*, podemos dividir los textos que forman este libro en cuatro grupos: el primero de ellos tiene como tema central el cuerpo de la mujer en tanto que es el asiento simbólico de numerosos elementos culturales, nos referiremos no sólo al cuerpo sino también a la belleza, a la sexualidad, al vestir, etc.; el segundo tratará sobre la personalidad femenina, defectos virtudes, roles sociales y las diferencias entre la personalidad femenina y la masculina; el tercer bloque contemplará a la mujer en las diferentes etapas de la vida, puesto que cada fase tiene asignadas sus funciones sociales; para finalizar en el cuarto apartado veremos la relación de la mujer con distintas instituciones sociales la religión, la cultura, la economía, etc.

3.1. El cuerpo femenino

Somos nuestros cuerpos antes que cualquier otro concepto o etiqueta de identificación. Nuestro destino está marcado por nuestra biología así como cada una de nuestras células lleva el sello de su sexo. El valor que la sociedad da al cuerpo, la manera como lo representa, las costumbres a que lo obliga, los prejuicios y las leyes a que lo someten, forma un tejido de significaciones que median entre nosotros mismos y la realidad externa (Perinat y Marrades, 1980: 115).

El cuerpo de la mujer ha sido representado por todas las manifestaciones culturales creando cánones y modelos de belleza acordes con cada etapa, pero hemos de tener en cuenta que estos modelos han sido impuestos por los hombres. La prensa desde sus inicios, especialmente la prensa femenina de modas y salones, al igual que todas las

formas artísticas, también ha contribuido a codificar la imagen del cuerpo femenino desde una perspectiva masculina.

Las mujeres representadas por B. García-Diego manifiestan una extraordinaria preocupación por su imagen, se trata de jóvenes de clase media y alta que están pendientes de la moda y sus variaciones y que prestan excesiva atención a su cuerpo y cuidado personal, puesto que depositan en su aspecto físico no sólo el transmitir toda la información que es posible acerca de ellas mismas sino que le conceden un importante papel a la hora de atraer al sexo opuesto.

En primer lugar nos referiremos a un motivo que se trata en diversos artículos, el peso. Resulta sorprendente la preocupación por adelgazar que siente la protagonista de estos artículos que la llevan a hacer dietas imposibles que a menudo no proporcionan los resultados deseados. Citaremos varios artículos en los que esto se puede observar, el primero de ellos titulado "El día sano" en él cuenta que una amiga suya ha sacado una receta de una revista femenina, porque sus amigas no tienen gran cosa que hacer y se pasan el día leyendo este tipo de prensa, con el que se consiguen estos resultados:

> Viene de una revista americana y es una verdadera maravilla; régimen, gimnasia, ejercicio. Por la noche te encuentras como nueva has adelgazado más de un kilo, sientes endurecidos los músculos, el hígado y el estómago en perfecto estado, se te pone la piel como la de un niño sueco, los nervios igual que la seda y te sientes rejuvenecida y feliz, dispuesta a conquistar el mundo (García-Diego, 1962: 57-58).

Sin embargo, pese a los magníficos resultados que prometía, no pudieron cumplir con la receta que proponía la revista y los resultados fueron los opuestos a los que pretendían. En "Tarde de domingo" cuenta la charla de un grupo de amigas mientras meriendan, nuevamente cae en la cuenta de que al coger un enorme trozo de pastel de chocolate se ha vuelto a saltar el régimen que empieza todos los sábados.

En cambio en "Adelgazar" la protagonista se da cuenta gracias al éxito que tiene con los albañiles, guardias y taxistas de que necesita perder al menos tres kilos, la puesta en marcha de distintos regímenes no tiene los efectos que desearía, dado que consigue rebajar los kilos de más sin embargo comprueba que ya no tiene interés para los taxistas y además una de sus amigas le dice que tiene mala cara y le empiezan a salir arrugas, con lo cual decide volver a engordar. Pese a que su intención no es atraer a los taxistas, sentirse bien consigo misma depende directamente de la opinión que los demás tienen de ella y no de la que tiene de sí misma.

Tampoco las vacaciones de verano ayudan a la protagonista a conservar su figura, aunque en este caso lo plantea como algo positivo, puesto que han sido unas verdaderas vacaciones olvidando la tiranía de su imagen:

> ...Sí estupendo que durante unas maravillosas semanas hayamos mandado a paseo nuestro régimen, lo que dio como resultado un antiestético aumento de peso. No importa. Magnífico que volváis con la cara un poco ajada de haber tomado demasiado sol sin precauciones, con las uñas rotas y las descuidadas manos de una cocinera. Maravilloso que vuestro pelo se haya convertido en un estropajo mal teñido. Delicioso que no entréis en la faja nueva, que os sintáis incómodas con tacones altos (García-Diego, 1962: 263).

Este fragmento es especialmente significativo porque en él se nombran todos

aquellos aspectos que una mujer no debe descuidar cuando no está de vacaciones. Las manos y el pelo aparecen en muchos otros artículos en los que se habla de las peluquerías, de la moda y del corte y del estilo que llevan las muchachas descritas en sus textos. Los zapatos de tacón alto también son tenidos muy en cuenta, son utilizados por las que se preocupan de su imagen, las descuidadas van siempre con zapatos planos. El cuidado del rostro se trata en "Carta abierta a una madre", donde se recomienda a la protagonista no enfadarse, porque salen arruguitas alrededor de los ojos y cuesta muchísimo borrarlas dando masaje con una crema carísima. Todos estos cuidados tienen un objetivo fundamental conservarse con una apariencia que resulte atractiva y sobre todo joven, uno de los primeros textos está dedicado a este asunto: "Envejecer es un arte difícil, sobre todo para las mujeres de ahora, delgadas, eficientes, agotadas de actividad. Nuestras abuelas no envejecían porque fueron siempre viejas..." (García-Diego, 1962: 48)

Todas estas acciones tienen como objetivo primordial atraer al sexo opuesto, aunque como apunta en "Si te quieres casar con los chicos de aquí" ninguna de estas cosas son suficientes y efectivas: "-Buenos cursos de picardía psicológica es lo que necesitan las muchachas en lugar de aprender a perfilarse los labios con pincel, más estudio del carácter masculino y menos gimnasia para adelgazar la cintura... Que parezca que están encantadas solteras cuando rabian por pescar un marido." (García-Diego, 1962: 149)

Mención aparte merece la sexualidad, como sucede con otros textos de la época, que no querían tener problemas con la censura el tema aparece obviado. Aún así, las escasísimas referencias merecen algunos comentarios. Por ejemplo, son significativos los textos reunidos bajo el epígrafe "Verano" en los que García-Diego habla de 'los Rodríguez' y comenta la preocupación de sus amigas que se marchan y le encargan vigilar a sus maridos para que les diga si han ido a las boites y cabarets de Madrid, o el titulado "Los pícaros celos" en el que una de sus amigas es abandonada por su novio que se marcha con una cabaretera, porque ella era muy celosa.

Sin duda, el más interesante a este respecto son los titulados "Cochinaditas", en el que una de sus amigas se escandaliza porque su criada quiere escribir novelas a imitación F. Sagan, y "Complejo de novio", en él habla de las ganas de marcharse que les entran a sus amigos y a los novios de sus amigas pocos días antes de casarse. Entre los argumentos que ella les da sorprende este: "...Haberlo pensado antes, caray, que llevas diez años de relaciones y no había esquina donde no se te encontrase con las manos de Loly entre las tuyas y cara de cordero moribundo" (García-Diego, 1962: 160). Sorprendente por su ingenuidad, pero concluye con un comentario no tan ingenuo:

> Los papeles se han cambiado desde hace unos años. Antes eran las muchachas las que se horrorizaban de separarse de sus padres, lloraban a cántaros mientras las vestían sus amigas y se azoraban muchísimo ante la idea de tener que quedarse a solas con el marido. Ahora van a casarse tan frescas, alegres y cantando, como debe ser. Todas viven más o menos separadas de su familia, han estado estudiando en Inglaterra, tienen un empleo, no se sienten desamparadas al separarse de las faldas de mamá. Se casan tan felices, tan divertidas sin azaro alguno, tan contentas (García-Diego, 1962: 263).

Otro aspecto al que se le concede mucha importancia es al vestido, las conversaciones entre la protagonista y sus amigas o entre las jóvenes que se sientan en

Serrano a tomar el aperitivo están siempre salpicadas de comentarios sobre las hechuras de un nuevo vestido, los tejidos que se llevan, etc.; igualmente las descripciones de cada una de ellas contienen referencias a su modo de vestir, por ejemplo, las que no se preocupan por su aspecto suelen llevar siempre un jersey oscuro y una falda gris. También son interesantes los capítulos dedicados a las bodas, puesto que casarse implicaba renovar el vestuario y encargar un ajuar bastante completo. El más sorprendente de todos ellos es el titulado "Circunstancias", tras citar a Ortega y Gasset y explicar la cita, decide aplicar la filosofía a cosas tan mundanas como el vestido, después de dar una explicación que casi atenta contra las bases del feminismo y a la que nos referiremos más adelante. La autora argumenta que cada vestido tiene su circunstancia y advierte del peligro de intercambiarlas:

> Porque cada vestido que nos ponemos es "un vestido y su circunstancia", y si nos empeñamos en cambiarlos, en no encajarlos como deben en su momento, en mezclar un vestido muy "chic" recto y de color beige, con la circunstancia "gustar al hombre de nuestra vida", el resultado será un desastre. No digamos nada si nos enfundamos un traje de bandera, "gustar al hombre de nuestra vida" para ir a uno de esos tés de mujeres solas, tan tremendos que están pidiendo un traje balenciaguesco, nada favorecido por elegantísimo, para que se mueran de envidia nuestras amigas (García-Diego, 1962: 263).

Este artículo se convierte en una pequeña guía sobre como vestirse adecuadamente en cada ocasión, además se recomiendan complementos y peinados para cada uno. La moda y sobre todo el vestirse bien tienen una gran importancia y no hay texto en el que no haya alguna referencia al vestido tanto que el lector puede incluso sacar en conclusión que no hay nada que un vestido nuevo no pueda arreglar, por ejemplo en "La voz de la tórtola", la astenia primaveral se cura con un vestido nuevo:

> ...En seguida buscamos un motivo plausible para nuestro desasosiego, porque no nos gusta sentir en nosotras algo cuya causa no comprendemos:
>
> -Este invierno trabajé demasiado y además no tengo nada que ponerme. El sastre de la temporada anterior está imposible; los trajes de verano, pasados de moda; los de playa, desteñidos. Mañana no iré a la oficina, me quedaré tarde en la cama y luego pasaré por la modista para encargar un vestido nuevo. A la primera prueba me sentiré como nueva (García-Diego, 1962: 215).

La moda y la elegancia en el vestir no son sólo un signo de distinción de señoritas de clase alta, que pueden permitirse trajes de Balenciaga y renovar el armario cada año, son un signo de feminidad y de coquetería una preocupación connatural a la mujer sea de la clase que sea, del mismo modo que el cuidado de su aspecto físico, y no se trata exclusivamente de signos para atraer al sexo masculino, aunque esta sea su principal finalidad, sino que configuran la imagen que esa mujer quiere dar de sí misma en su entorno social.

3.2. La personalidad femenina

El tema que aparece mejor desarrollado es la personalidad femenina en muchos de sus artículos se tratan cualidades y defectos, virtudes que una mujer debe poseer y se establecen comparaciones con el modo de actuar de los hombres.

El título de esta colección y de uno de los epígrafes de la misma no es casual, el principal objetivo de todas las chicas que aparecen en ella es casarse. La reflexión

sobre la búsqueda de un novio con el que casarse centra también el objetivo de nuestra autora que a menudo constata las dificultades que surgen a la hora de conseguirlo, pero también el motivo que lleva a ponerse esa meta, que no es otro que la imposibilidad de soportar la soledad. Entre estos textos destacan "Carta abierta a una mujer", "Miedo" y sobre todo "Resistencia a la soledad" en el que llega a afirmar que es el defecto que hace que no sea posible que las mujeres se igualen a los hombres.

La consecución de este objetivo también la impiden estos factores: que las mujeres tienen un pensamiento desordenado y que son incapaces de pensar únicamente en el trabajo cuando están trabajando, en la cocina cuando están cocinando, etc., esto se expone con detalle en "Nuestros cajones". En "Nuestros sueños" se habla de la imaginación femenina que hace a las mujeres vivir realidades paralelas que poco tienen que ver con la aquella en la que viven. Así como el hecho de que cuando una mujer se enamora convierte al novio en centro del universo y se olvida de todo lo demás, como explica en "Esa enfermedad llamada novio" y les aconseja que hagan lo mismo que los hombres: "Chiquitas, no seáis bobas. Los hombres nunca centran su vida únicamente en la novia, por enamorados que estén de ella. Y si os tienen demasiado seguras, quietecitas en casa el mejor día se van con una rubia que no pare un momento." (García-Diego, 1962: 153) Sin embargo en una cosa si han conseguido parecerse hombre y mujeres: en que no lloran; en "Lágrimas difíciles" reflexiona sobre la pérdida del derecho a llorar, las mujeres se están igualando con los hombres y tienen que ser fuertes y saber dominarse.

Entre las cualidades más valoradas en la mujer está el pudor, de nuevo cita a Ortega y Gasset aunque con un fin muy distinto al de "Circunstancias", para el filósofo las mujeres debían de ser como jardines sumergidos para que nadie sepa de sus vidas:

> Nosotros debemos ser exactamente como esos mundos fabulosos de debajo del agua que sólo pueden admirarse con gafas especiales; unos seres silenciosos y con misterio quietos, en los que haya que bucear muy hondo para captar todas las maravillas del interior. Alguien cuyo subconsciente esté envuelto no en siete velos, sino en setenta, setenta velos que hay que ir arrancando poco a poco, de uno en uno, para no llegar nunca al último de todos, como nunca se llega de verdad a conocer el fondo misterioso del mar (García-Diego, 1962: 17).

Esta cualidad se vuelve a traer a colación en el artículo titulado "Puertas sin cerraduras", en el que propone echar la llave a los recuerdos y experiencias amorosas y añade que esta falta de sentimentalismo debe ser una cualidad de la mujer que quiere ser moderna.

Esta modernidad a la que quieren incorporarse muchas mujeres llega a menudo a ellas a través del cine y la literatura, que les presentan mujeres independientes:

Porque has leído demasiadas novelas francesas, con sus muchachas quietas y cansadas en los grises atardeceres de Montparnasse, y vas al cine todas las tardes con tus amigas para contemplar fascinada en la pantalla la complicada vida de esas chicas de Nueva York, solitarias y libres en sus apartamentos de dos habitaciones, con televisión y nevera (García-Diego, 1962: 103).

El cine americano venía desde hacía un tiempo mostrando situaciones y actitudes vitales que poco tenían que ver con la situación que se vivía en España, así lo constata

Carmen Martín Gaite (1987) en su ensayo *Usos amorosos de la posguerra española*. En el texto de García-Diego, que estamos comentando "Carta abierta a una muchacha española", hay una dura crítica a esas jóvenes que suspiran por llevar una vida como la que les presentan el cine y la literatura, pero que no buscan un empleo y viven cómodamente con sus padres ocupándose sólo de pasear y charlar con sus amigas. No es éste el único texto dedicado a la libertad, en el titulado "Los peligros de la profesión" advierte a la mujer, que tiene trabajo, éxito y libertad, que tendrá que escoger entre ellos y el matrimonio, porque son incompatibles y se decanta por el matrimonio como la elección más correcta:

> Piensa que para una mujer no hay nada más hermoso que casarse enamorada, que tener un hijo. Pero puede llegar un momento en que pienses que lo único importante es la libertad, la popularidad y el éxito. Y cuando lo pienses será verdad para ti y entrarás alegremente en el duro camino de las mujeres solas, brillantes y festejadas, te convertirás en esa chica tan atractiva, con cien pretendientes, quinientos "flirts" y ningún novio, de quien comentan las señoras mayores sin llegar a comprenderlo nunca:
>
> -Fulanita, tan mona, tan lista y con tanto éxito... ¿Por qué no se casará esa chica? (García-Diego, 1962: 17).

Otra preocupación constante tanto de los padres por las hijas y de las mujeres por sí mismas es que tengan complejo de inferioridad, éste generalmente aparece por compararse con mujeres mas hermosas o capaces. Así en "Merienda de niños" la madre advierte que es bueno que los niños traigan a merendar a casa a los amigos para que aprendan a recibir y no se acomplejen; en "Si te quieres casar con los chicos de aquí" el complejo de inferioridad lo coge la que se queda soltera; y en "Intercambio" es de nuevo la madre la que se preocupa por su hija que va a traer a una amiga inglesa que es muy inteligente.

Claro que, cómo no van a tener complejo de inferioridad si los hombres que configuran su imagen no confían en absoluto en sus capacidades y continuamente vierten opiniones que lo confirman. Un ejemplo de ello es: "- Parece mentira que puedas pensar semejante monstruosidad. Todas las mujeres sois iguales, seres inferiores sin ideas nobles, guiadas siempre por el ciego instinto, presumiendo de vuestra inexistente intuición femenina..." (García-Diego, 1962: 140).

También es interesante resaltar la aversión que las mujeres españolas empiezan a sentir por las extranjeras, especialmente por las americanas. Recordemos que a finales de los años 50 el gobierno español y el americano firmaron un acuerdo militar por el que se permitía la instalación de bases y la llegada de militares estadounidenses; por otra parte a principios de los 60 comenzó a utilizarse el turismo como una importante fuente de ingresos.

Las mujeres españolas se sienten amenazadas por las extranjeras por dos motivos. El primero es que revolucionaron el servicio doméstico ofreciendo mayores sueldos y mejores condiciones, con lo que las empleadas dejaban a sus señoras con las que llevaban muchos años para irse con las americanas; esto podemos verlo en todos los artículos en los que se habla de las criadas. En "Nuestras 'chachas'" encontramos algunas alusiones a este tema: "- Querida ¿no sabrás de una asistenta buena? Figúrate que la burra de Paca me ha dejado plantada de la noche a la mañana, así, sin disculparse, después de cuatro

años de aguantarla. No sé adónde vamos a llegar con esos americanos que les ofrecen el oro y el moro por no hacer nada..." (García-Diego, 1962: 81).

Estos conflictos quedaron reflejados en la filmografía de la época, todos recordamos películas españolas como *Las que tienen que servir* (1967) o *Cómo está el servicio* (1968). En estos años se produjo una verdadera revolución de las empleadas del servicio doméstico que querían mejores condiciones.

Sin embargo, no es éste el peor de los problemas que causan las extranjeras, sin duda el más grave es que les quitan el novio:

> Vienen a España para trabajar en algo; naturalmente nosotras, las indígenas, nos vemos y nos deseamos para ganar dos mil pesetas al mes, pero a ellas les basta sonreír con mal acento a los jefes de empresas para ganar un sueldo fabuloso, y en seguida, ¡zas!, se casan con el pollito más brillante de la colonia. Mientras la pobre que lleva diez años, esperando cada domingo que se la declarase el mocito en cuestión, se queda para vestir imágenes. No hay derecho (García-Diego, 1962: 174).

La solución que propone la autora es darles la réplica, conquistando a los chicos extranjeros que vienen a España y que son hermanos, amigos o novios de las extranjeras que les quitan las criadas, las modistas, el trabajo y el novio. Para ello les propone llevarlos a los toros y fingir ante ellos un miedo que en realidad no tienen. Este mismo tema se trata en otro artículo titulado "Crueldad" en el que contrapone la vida de las españolas y de las extranjeras, que a diferencia de las primeras no soportan los toros tal vez porque ellas tienen otras vías para expresar su crueldad.

Otro buen ejemplo es "Bellezas sin misterio", en él compara a un grupo de jóvenes francesas sentadas en un café de París con otro de españolas tomando el aperitivo en la calle Serrano. Las españolas pierden en la comparación, sin embargo la autora las defiende argumentando que éstas no tienen ni la mitad de oportunidades que las chicas parisinas.

La llegada de las turistas que venían de países en los que disfrutaban de mayor libertad crea también rechazo por parte de las españolas, que estaban mucho más limitadas en todos los aspectos y cuya principal virtud debía ser la decencia. Si revisamos el cine de la época podemos encontrar numerosos ejemplos acerca de esto; también en los artículos de Begoña García-Diego aparece este asunto. Por ejemplo con motivo de las vacaciones de verano redactó "Madrid en verano, con dinero y sin familia", en el que se hace referencia a los prejuicios que tenían las españolas: "- No sé por qué diablos las mujeres españolas siempre pensamos que las otras por el mero hecho de haber nacido en otro país, son siempre unas frescas. Como si el ser decente dependiera de un clima determinado." (García-Diego, 1962: 237)

También es interesante tener en cuenta en este apartado las oposiciones que realiza entre el carácter femenino y el masculino. En otras ocasiones nos hemos referido a la falta de organización de las mujeres, a su incapacidad para ordenar sus ideas, etc. Sin embargo hay tres aspectos a los que debemos referirnos por su importancia al ser tratados en varios artículos.

El primero de ellos el comportamiento de hombres y mujeres en vacaciones. El epígrafe dedicado al verano contiene varios artículos en los que se contraponen las vacaciones de verano y el comportamiento de hombres y mujeres, por ejemplo:

"Madrid en verano, con dinero y sin familia", "El Rodríguez masculino" y "El Rodríguez femenino". Las vacaciones de la mujer casada que se va a la sierra con los niños y sufre pensando en las infidelidades del marido, frente a las del marido que se dedica a salir por las noches con los amigos a ir de tascas y de cabarets y las del Rodríguez femenino que son las de la joven soltera que se queda sola en el piso familiar, porque todos se van de veraneo y ella se queda trabajando y con el piso sólo para ella.

El segundo es el distinto comportamiento de las mujeres y los hombres ante el matrimonio. Ellas desean casarse a toda costa como hemos visto en otros textos mencionados y ellos sienten verdadera fobia. Un buen ejemplo es el artículo "Soltera por vocación" en el que afirma que hay solteros vocacionales que son extraordinariamente felices, sin embargo hay muy pocas mujeres solteras que realmente quieran serlo y estas a menudo se empeñan en amores imposibles sólo porque les han inculcado que una mujer no puede ser feliz si no se casa.

El tercero de los bloques es el más importante, porque en él comentaremos las diferencias entre la educación que reciben hombres y mujeres y cómo éstas condicionan sus vidas. Nos referimos a textos como: "Las cosas de la vida" y "Carta a una madre en 'maillot'". En el primero la protagonista va a visitar a una de sus amigas casadas, que tiene problemas con su marido que bebe, tira el dinero y trata mal a su mujer, en el transcurso de la cena llegan la hija y el hijo y la protagonista advierte las diferencias a la hora de educarlos: mientras la hija tiene un horario estricto y es reprendida por su madre, el hijo llega cuando quiere; la hija tiene que estudiar y ayudar en casa, el hijo es un vago; etc. Estas diferencias proceden según ella de un problema común en la mujer: "...Tienes esa especie de adoración al hombre, tan corriente en algunas mujeres, que lo consideran el dueño de la creación, un ser que puede hacerlo todo, sea lo que sea..." (García-Diego, 1962: 80)

En el segundo artículo, perteneciente al grupo de cartas a mujeres, se dirige a una madre que está tomando el sol en la playa mientras mira a su hija y piensa en su puesta de largo, la autora interrumpe sus sueños para decirle: "Elena – si te estuvieras un ratito quieta sin mirarte al espejo, ni buscar las gafas -, la educación de tu niña tiene, hoy día, la misma importancia que la de un hombre, eso es lo que estoy intentando meterte en la cabeza." (García-Diego, 1962: 100) Para ella una mujer debía estudiar el bachillerato, aprender idiomas, ir a la universidad y casarse, porque estuviera enamorada no por recurso.

3.3. Las etapas de la vida

La clasificación propuesta por Perinat y Marrades contempla un tercer apartado dedicado a las distintas etapas de la vida de una mujer: "en su adolescencia y primera juventud desempeña roles de soltera o de novia. En su primera madurez será la esposa y madre. En su vejez, la abuela o la viuda. El tránsito de una etapa a otra está jalonado con los ritos sociales: la puesta de largo, la pedida, la boda, el primer hijo, el primer nieto. Cada fase tiene también asignadas sus funciones sociales"(Perinat y Marrades, 1980: 112).

Begoña García-Diego selecciona en sus artículos distintas etapas en las que se encuentran las mujeres a las que iban dirigidos sus textos. Se dirige a las jovencitas, que comienzan su vida adulta, por ejemplo en: "Di que sí" y "Mañana me enfrento con la vida"; y las que anima a procurarse un buen porvenir y mirar la vida con entusiasmo y

esperanza, porque todo está por venir.

El grupo más numeroso es el dedicado a las jóvenes solteras que buscan novio o que ya lo tienen. En muchos de ellos se hace referencia a la puesta de largo, dado que se refiere a chicas de clase media-alta; aunque no se detiene en estos aspectos. Lo importante es conseguir un novio y sobre todo casarse. A estos propósitos deben estar encaminadas todas las acciones, puesto que, como venimos diciendo, casarse y formar una familia es la actividad natural de una mujer y debe anteponerse al trabajo, al éxito o cualquier otra aspiración: "Carmina, en cambio, la pobre ha descubierto hace ya bastantes años que el estado ideal de la mujer es el matrimonio..." (García-Diego, 1962: 135). Así lo constataban Perinat y Marrades en su estudio sobre la prensa de 1800 a 1939: "Si hemos de creer a las revistas femeninas de moda y de salón, el matrimonio es el momento culminante de la vida de la mujer. Desde que nace, ella lo espera; a él se prepara desde su más tierna infancia..." (Perinat y Marrades, 1980: 178).

Esto es lo que ocurre con las mujeres que presenta García-Diego, aunque consciente de la necesidad de tener unos estudios e incluso un trabajo, el matrimonio es a lo que debe aspirar cualquier mujer y debe tener esa idea clara desde niña. Por ejemplo, En "Carta a una madre en 'maillot'" aconseja que se preocupe por la educación de su hija que probablemente se casará en el primer año de carrera como planea su madre. La familia en muchas ocasiones constituye un elemento de presión, como indica en "Carta abierta a una mujer soltera que pronto dejará de serlo", en la que se dirige a una mujer que va a casarse de pronto con un joven desconocido:

> Tu novio un guapo chico que no me gusta demasiado. Te trata con aire condescendiente, no conoce a nadie que conozcamos nadie y tú literalmente le adoras; es decir, no creo que le adores en el sentido "amar a un hombre", pero le estarás eternamente agradecida de haberte elegido, de querer casarse contigo, de sacarte del horrible oficio de solterona para llevarte a ese maravilloso estado de seguridad y abrigo de astracán que es para ti el matrimonio. (García-Diego, 1962: 112)

En primer lugar hemos de comentar que casarse con un desconocido no estaba muy bien visto por la familia y los amigos y dedica otros artículos a este asunto, por ejemplo, "Carta abierta a una madre". En segundo lugar, las jóvenes que aparecen en estos textos tratan de evitar por todos los medios ser solteronas y además el matrimonio es visto como una ocasión para renovar el vestuario, por ejemplo en "Novias de primavera"; así lo expusimos al hablar de la ropa, y sobre todo para conseguir un abrigo de astracán que aparece también en otros textos.

Los textos incluidos bajo el epígrafe Invierno-Navidad nos muestran una panorámica de la Navidad en una familia, en "Nuestro árbol de navidad interior" se detiene en tres figuras femeninas: la hija joven soltera, la madre de familia y la tía solterona. En los restantes se narra la Nochebuena y la cena de fin de año desde distintas perspectivas de mujeres: la que recibe en casa, la que vuelve, la que quiere olvidar sus fracasos, etc.

Por último nos referiremos a la carta a una señora mayor que se ha quedado sola en la casa con su marido jubilado y a la que le da ánimos para empezar de nuevo para buscar nuevas ocupaciones, viajar, invitar a amigos, a seguir viviendo.

3.4. Economía, religión y cultura

En primer lugar nos detendremos en aquellos artículos en los que se habla de la incorporación de la mujer al mundo laboral, a este aspecto nos hemos referido ya a lo largo de nuestra exposición, porque esta incorporación supuso un cambio notable para la economía española y también para la sociedad. Las mujeres que aparecen en estos textos representaban a un pequeño porcentaje de la población femenina española que tenía oportunidad de formarse y en algunos casos incluso de acceder a estudios superiores. Todo ello posibilitaba la ocupación de puestos específicos, por ejemplo secretaria; empleo que era abandonado generalmente al casarse. Begoña García-Diego plantea un problema, el de aquellas mujeres que han conseguido un buen trabajo y tienen éxito en su profesión, dado que a éstas les será mucho más difícil elegir entre trabajo y matrimonio, aunque esta última sea la opción más acertada, así lo explica en "Los peligros de la profesión".

En los textos dedicados al servicio y a la revolución que se produjo con los americanos que ofrecían mejores sueldos y condiciones laborales, podemos analizar una realidad social que se producía en aquellos años, la migración desde las zonas rurales de mujeres que acudían a Madrid y a otras ciudades en busca de un empleo, generalmente como criadas. Esta situación también se trata en artículos como "Cochinaditas" o "Mujeres solas": "Nuestra capital empieza a ser el hogar frío de un montón de chicas de provincias que abandonaron alegremente a su familia una tarde cualquiera, para venirse a conquistar el mundo. Viven en residencias, en pensiones sórdidas, tal vez en un cuarto alquilado y están absolutamente solas..." (García-Diego, 1962: 37).

La autora analiza la vida de esas mujeres, sabe que sólo algunas resistirán esas duras condiciones y que querrán marcharse, pero también sabe que se marcharán aquellas que salieron de casa sin la oposición de los padres, las otras por mal que les vaya resistirán.

Sin embargo en estos textos también hay lugar para el humor, "En cena de campanillas" se plantean estos avances que va consiguiendo la mujer y que implican la pérdida de habilidades tradicionalmente femeninas, como cocinar, podemos plantear de nuevo la similitud con el personaje de H. Fielding que también es un desastre en la cocina:

> Algunas mujeres de hoy no sabemos guisar; vergüenza nos da el confesarlo. Mucho Tolstoi, mucho conducir automóviles potentes, mucho ganar dinero por nosotras mismas y demás zarandajas, pero cuando se trata de la ternera rellena, la calamidad de las calamidades... Lo que pasa es que la cocina requiere un grado de concentración para practicarla que no conseguimos nunca con la agitada vida de los tiempos modernos... (García-Diego, 1962: 197).

La religión se nombra casi de pasada y siempre para referirse al domingo, como el día que instituyó Dios para el descanso, una vez que se ha asistido a la misa correspondiente, es el caso de "Por ejemplo, enamorarse" en que se comentan todas las actividades que pueden realizarse un domingo, después de levantarse a las seis de la mañana para oír misa en la estación del Norte. Pero también es curiosa la mención de Dios en el artículo, antes mencionado, "Los peligros de la profesión" en el que se habla sobre la libertad de la mujer: "Porque la libertad absoluta de una chica recta –yo hago lo que quiero, cuando quiero y como quiero, siempre que no ofenda a Dios- no existe... No hay en la tierra esa clase de libertad y menos para las mujeres, y menos

para las españolas" (García-Diego, 1962: 120). La autora es clara y realista, las mujeres españolas tenían sus libertades muy limitadas incluso aunque su comportamiento fuera como debía ser: recto y sin ofender a Dios.

Por último nos referiremos a la mujer y la cultura. Estos textos abren una puerta a la esperanza, porque su autora no deja en ningún momento de animar a las mujeres a formarse y a completar sus estudios. Sin embargo las mujeres que aparecen en sus textos hacen gala de su incultura e incluso de su falta de habilidad. Resultan incomprensibles ciertas frases puestas en la voz hipostasiada de la autora que suponen casi un atentado contra el feminismo, como avanzábamos en un apartado anterior "...Y como en cuanto pensamos demasiado sobre cosas complicadas, tales como la influencia del medio ambiente en la carrera de las personas y la importancia de las pequeñas causas para la realización de las grandes, nos duele la cabeza y nos ponemos nerviosísimas, vamos a lo nuestro..." (García-Diego, 1962: 25).

Las referencias a libros son escasísimas sabemos que la protagonista trasunto de la propia autora tiene siempre en su mesita de noche una novela policiaca y que es la única lectura que ella realiza. En cuanto a sus amigas y a las criadas, les gustan las novelas rosa especialmente las de la francesa François Sagan.

Sea cual sea la ocupación de la mujer a la que se refiere, hay siempre un intento de banalizar su intelectualidad, así lo vemos en "Nuestras chachas": "...Ya puede una chica dárselas de intelectual, escribir novelas de esas muy gordas y llenas de angustia, especializarse en filosofía japonesa, o entender más que nadie de las enfermedades del subconsciente; de verdad, de verdad, como lo pasa bien es criticando a las criadas..." (García-Diego, 1962: 81).

En cuanto a la filosofía ya sabemos de las aplicaciones prácticas que hace la protagonista de las afirmaciones de Ortega y Gasset. Sobre Freud, en "Merienda de niños" reconoce no saber nada y en "Si te quieres casar con los chicos de aquí" recomienda: "...Horas de estudio sobre psicología masculina es lo que necesitan la solteras en lugar de tanta crema nutritiva; más lectura de Freud y menos peluquería..." (García-Diego, 1962: 147)

La falta de inteligencia, de profundidad y el desconocimiento de la filosofía son puestos de relieve por los hombres; el marido de una de las protagonistas tras las que se esconde la autora llega a decirle en el texto "Merienda de niños": "-Pensar que me enamoré de ti en una conferencia sobre los grandes pensadores rusos y su influencia sobre la moderna civilización...; bien veo ahora que estabas allí única y exclusivamente para pescar novio..." (García-Diego, 1962: 89)

Sin embargo es posible pensar que esta ignorancia tal vez es fingida o pretendida. La propia autora lo deja entrever en el texto "Bellezas sin misterio", en el que se pregunta acerca de las jóvenes que toman el aperitivo en Serrano: "Charlan en la mesa de al lado, y yo pienso en si serán tan vacías porque así les gusta a la mayoría de los hombres españoles, o si es que los muchachos han evolucionado más que ellas." (García-Diego, 1962: 207). No en vano Marina Mayoral reflexionaba en un artículo titulado "Los hombres las prefieren tontas ¿tópico o realidad?" sobre los numerosos testimonios de autoras españolas acerca de que los hombres prefieren mujeres poco inteligentes y desde luego nunca cultas. Por tanto es posible mirar todas estas afirmaciones como un intento de ganarse el beneplácito de los hombres y de conseguir la identificación de las mujeres

con una imagen que se les viene imponiendo durante siglos.

4. CONCLUSIÓN

A través de los aspectos desarrollados hemos podido analizar la imagen de la mujer que nos presenta B. García-Diego en sus columnas de sociedad. Una imagen en la que podían reconocerse fácilmente las mujeres de la época, porque no difería de la representación que tradicionalmente se ha hecho desde una perspectiva masculina. Podemos reconocer un cierto avance y una cierta modernización en aspectos como la educación o el trabajo, sin embargo no es en absoluto una propuesta revolucionaria y no pretende introducir ningún cambio, en las ocasiones en las que se plantea qué sucedería si las mujeres limaran ciertos defectos y tuvieran el poder que detentan los hombres ella misma sesga ese pensamiento. Un buen ejemplo de esto es la afirmación: "Si fuésemos resistentes a la soledad, como los hombres sería nuestro el mundo. Y yo me pregunto: ¿qué haríamos con él? Bien están las cosas como están" (García-Diego, 1962: 24). Llegados a este punto debemos concluir que comprender la realidad no significa aceptarla y que las condiciones y situaciones que vivimos son mejorables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAQUERO GOYANES, M., *¿Qué es el cuento?*, Buenos Aires, Columba, 1967.
CHILLÓN, A., *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas,* Barcelona, Bellaterra, 1999.
GARCÍA-DIEGO, B., *Chicas solas*, Madrid, Prensa española, 1962.
GARCÍA-NIETO, M. C., "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista", en DUBY, G. y PERROT, M., *Historia de las mujeres.* 5. El siglo XX, Madrid, Taurus, 2000.
GUTIÉRREZ PALACIO, J., *Periodismo de opinión: redacción periodística, editorial, columna, artículo, crítica, selección de textos*, Madrid, Paraninfo, 1984.
LEÓN GROSS, T., *El artículo de opinión: introducción a la historia del periodismo español*, Barcelona, Ariel, 1996.
MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
MARTÍNEZ ALBERTOS, J. L., *Curso de redacción periodística*, Barcelona, Mitre, 1992.
MAYORAL, M., "Los hombres las prefieren tontas ¿tópico o realidad?" en AAVV, *Actas del Congreso Internacional en Homenaje a Zenobia*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001.
NUÑO GÓMEZ, L., *Mujeres: de lo privado a lo público*, Madrid, Tecnos, 1999.
PERINAT, A. y MARRADES, M. I., *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*, Madrid, Centro de investigaciones sociológicas, 1980.
SÁNCHEZ LEYVA, M. J., "La presentación de las mujeres en los medios de comunicación hacia la ruptura de la dicotomía público/privado" en NUÑO GÓMEZ, L. (coord.), *Mujeres: de lo privado a lo público*, Madrid, Tecnos, 1999.
UMBRAL, F., *Memorias de un hijo del siglo*, Madrid, Ed. El País, 1987.
WOOLF, V., *Un cuarto propio*, Madrid, Biblioteca Woolf. Alianza editorial, 2003.

Notas

[1] Albert Chillón (1999) en su libro *Literatura y periodismo* afirma que en el momento en el que un texto literario se incluye en un periódico se convierte en periodístico, porque tiene que adecuarse a determinadas exigencias y abunda en la imposibilidad del periodismo para reproducir la realidad, lo único que puede hacer es representarla. De modo que la no ficción no existe, lo que existen son modos de discurso que pretenden representar la realidad y se acercan a ella de manera imperfecta.

[2] Begoña García-Diego crea dos protagonistas que en realidad son un trasunto de ella misma una soltera y la otra casada y madre de tres hijos.

[3] Manuel Halcón fue director de *Semana* por lo que tuvo contacto directo con la autora.

[4] Virginia Woolf reflexiona sobre la falta de libertad de estas autoras:

Si algo sufrió Jane Austen por sus circunstancias fue por la estrechez de vida que le impusieron. Una mujer no podía salir sola. Nunca viajó; nunca anduvo en un ómnibus por Londres, ni almorzó sola en una tienda. Pero tal vez era natural en Jane Austen no necesitar lo que no tenía. Su talento y sus circunstancias armonizaban completamente. Pero dudo que eso sucediera con Charlotte Brontë, dije, abriendo *Jane Eyre* y poniéndolo junto a *Pride and Prejudice*. (Woolf, 2003: 76-77)

LA PRISONNIÈRE : EL HARÉN DE HASSAN II SEGÚN LA MIRADA DE MALIKA OUFKIR Y LA PLUMA DE MICHÈLE FITOUSSI

María Katjia Torres Calzada
Universidad de Sevilla

Is the story of Malika Oufkir, the daughter of a close aide to the King of Morocco who is forced to live eleven years in the king's harem and then two decades in prison for her father's treason. One of the first personal accounts by a an ex-prisoner of what Hassan II, King of Morocco. Malika, the eldest daughter of a Moroccan general, she was taken from her family and adopted by the King. Not only was the lifestyle outrageously lavish, it was also consisted of customs and traditions that are completely different from our own. Malika was allowed to return to her own family as a young teenager This book forced Hassan II in July 1999 (two weeks before his death) to express, reluctantly but publicly, his "regrets" over the way the Oufkir family was treated during the 20 years of their imprisonment for no other reason than being the wife and children of General Mohammed Oufkir, Hassan's strong man who tried to oust him from power in 1972. A must read for anyone concerned about human rights in Morocco.

> Al principio de la adolescencia, en la que el carácter no está completamente definido, yo pude haber sido atraída por la corte, los hermosos trajes, las joyas, las concubinas brillantes que no se preocupaban de otra cosa que de su cuerpo y de complacer a su Señor y Amo. Pero, esos momentos de gusto eran breves. Yo sabía que yo no estaba hecha para eso y que no lo estaría nunca. Cuanto más crecía más tenía la sensación de ser una prisionera. Yo pertenecía en cuerpo y alma al Palacio. Yo me ahogaba" (Oufkir y Fittoussi, 1999: 86).

La Prisonnière[1] es el sobrecogedor relato autobiográfico de Malika Oufkir. Es un documento histórico sobre la vida íntima de la familia Oufkir, muy vinculada a la familia real marroquí durante los reinados de Mohamed V y Hassan II (1956-1999), y del que únicamente se desea analizar un capítulo de la interesante vida de la protagonista por revelarnos los entresijos del harén del Palacio Alauí entre 1957 y 1968.

Este crudo relato de los sucesos sobrevenidos a la familia Oufkir, caída en desgracia a raíz del golpe de estado fallido contra Hassan II en el Palacio de Skhirat, Rabat, el 16 de agosto de 1971 y el intento de asesinato también fallido en 1972, está dividido en dos partes: la primera se centra en la etapa de infancia y adolescencia de Malika Oufkir en su casa paterna y en Palacio y la segunda en los veinte años de prisión y su posterior liberación.

De manera resumida Malika nos explica cómo entra a formar parte del harén de Mohamed V, que pasará a ser herencia de Hassan II, tras la muerte del primero y cómo se desarrolla su vida como una niña-adolescente ajena a la realidad del país en el recinto palaciego. Al abandonar el harén por voluntad propia, se ha de adaptar al seno de su familia biológica con la que no convive desde los 5 años de edad. Con sus

padres disfruta de una vida llena de lujos para la sociedad marroquí del momento y de una situación privilegiada que no la mantiene del todo ajena del pulso del país y de los terribles sucesos del que su padre sería protagonista y víctima mortal: dos intentos fallidos de asesinato contra el rey Hassan II que le costaría la vida a Mohamed Oufkir, padre de Malika, y la detención y los veinte años de encarcelamiento de ella, junto con su madre, Fatema Oufkir, y sus cinco hermanos, Soukaïna, Raouf, Miryam, Abdelatif y Mouna-Inan.

La repercusión de la obra al ver la luz fue tal que en la actualidad está todavía prohibida en Marruecos. Hassan II dos semanas antes de morir en julio de 1999, presentó sus disculpas a la familia del general Mohamed Oufkir por los años de cautiverio y sufrimiento padecidos.

A pesar de la evidente envergadura, seriedad y consistencia del contenido del relato, yo he querido centrar mi estudio en la primera parte, titulada *L´allée des Princesses*, muy reducida en comparación con la segunda "*Vingt ans de prison*" y debido a ello, invitamos a su lectura:

- Por ser una de las pocas obras que aporta detalles de la intimidad del Palacio de Mohamed V y de Hassan II, y muy en concreto, sobre el harén. Conoceremos a una parte de las mujeres residentes en el recinto palaciego encuadradas en las más diversas categorías jerárquicas, por la función desempeñada, por el grado de concubinato y por su vinculación con la familia real.

- Por ser una descripción de usos y costumbres así como de derechos y obligaciones de todos los habitantes de Palacio, que deben obediencia al monarca, única autoridad indiscutible dentro y fuera del mismo.

- Por ser, a su vez, un bosquejo de la naturaleza del concepto de poder y de la autoridad a escala reducida de lo que es la figura del monarca como Jefe del Estado marroquí y de la idiosincrasia de la dinastía alauí.

- Y, por último, por ser una más que elocuente muestra de la opresión de la mujer por un hombre.

1. ANTECEDENTES

La Prisonnière se gestó a raíz de un encuentro fortuito en una reunión en la que fueron invitadas Malika Oufkir y Michèle Fitoussi para celebrar el año nuevo iraní, en marzo de 1997, en París, según palabras de la propia Michèle, escritora judía de origen tunecino. Malika residía en París tras su salida de prisión en el año 1991, y al encontrarla y conocerla personalmente le nació la idea de contar su historia. El encuentro con Malika fue un flechazo mutuo. Ésta acepta por su propia necesidad narrar y transmitir su historia. Se firma el contrato con la editorial Grasset en mayo de 1997 y en enero de 1998 se producen los encuentros para trabajar de la manera más discreta posible en sendas casas. A raíz de entonces se consolida la amistad entre ambas y nace la obra que vio la luz en 1999.

2. QUIÉN ES MALIKA OUFKIR

Malika Oufkir es la primogénita del matrimonio conformado por el que fue el segundo hombre del Estado marroquí bajo el reinado de Hassan II, Mohamed Oufkir[2], y su esposa Fatéma Chenna[3]. Ambos se casaron en el año 1952, matrimonio del que

nacieron otros cinco hijos más: Miryam, Raouf , Mouna-Inan, Soukaïna y Abdelatif.

1. Fuente "*As:-S:ah:îfa*" (26.10-1.11.2001), portada

2. Fuente: B. López García, *Marruecos en trance*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, 163.

Los padres de Malika eran los únicos "forasteros" de Palacio autorizados a entrar y salir libremente, porque Mohamed Oufkir por aquel entonces, a finales de los años 50, era jefe de campo del rey Mohamed V. Fatéma Channa conocía al soberano desde la infancia. Antes del segundo matrimonio del padre de ella, Fatéma había vivido en Meknés, en casa de una de las hermanas del rey Mohamed V quien se fijó en su belleza, a pesar de que era una niña de ocho años. Fatéma Chenna era íntima de dos esposas del rey que estaban enclaustradas en el harén: Lalla Aabla y Lalla Bahia. La madre de Malika era el contacto de estas mujeres con el exterior.

3. POR QUÉ ENTRÓ MALIKA EN EL HARÉN DE MOHAMED V

Malika Oufkir fue adoptada con 5 años de edad para ser educada junto con la princesa Lalla Amina, que será llamada Lalla Mina. Muerto Mohamed V, pasa a ser responsabilidad de Hassan II, así como todo el harén. Malika pasará once años en Palacio (1958-1969) en los cuales será educada como una princesa, en la *Vila Yasmina*, ubicada en la Route de Zaërs, residencia donde vivía con Lalla Mina y la gobernanta alsaciana Rieffel:

"En tiempos de Mohamed V

El rey no quería que su hija preferida fuese educada en la atmósfera confinada de Palacio. Hizo acondicionar la Vila Yasmina para ella. Era un paraíso para los niños buenos, preservado de la brutalidad del mundo, un dominio de cuento,... de lujo, calma ...

...La gran casa blanca, de proporciones agradables, estaba situada a 10 minutos de Palacio, en la Route de Zaërs, ... teníamos nuestra pequeña escuela primaria. La directora se llamaba Madame Hugon y nuestra institutriz Mademoiselle Capel, de la que guardo un emocionado recuerdo.

...Nuestro horario era inamovible y así permanecería durante el reinado de Mohamed V como en el de Hassan II. Todas las mañanas, a las seis y media de la mañana, el rey venía a despertarnos. Pasaba primero a la habitación de Lalla Mina, después al mío. Me destapaba y me tiraba de los pies, a modo de juego.

Desde el comienzo, nunca hizo diferencias entre su hija y yo.

...Su presencia era constante y regular. Él desayunaba con nosotras y se quedaba con nosotras hasta que entrábamos a clase. Regresaba hacia las once de la mañana, asistía a la clase de árabe y se iba de nuevo.

...Mohamed V era un rey austero. Entendía que las costumbres de Palacio lo debían ser también. Él era muy piadoso y venerado como ídolo por su pueblo....

...Sin embargo, las distracciones eran muy pocas en su reinado.

...Mohamed V murió brutalmente a los 52 años (26.02.1961) en el transcurso de una banal operación quirúrgica....Yo tenía 8 años.....Ellas [las esclavas] celebraron la entronización de Hassan II (nacido el 9.07.1929, es el 35º descendiente del Profeta y el 17º monarca alauí. Fue entronizado el 3.3.1961). Subió al trono con 32 años...Siendo todavía príncipe heredero prometió tratar a Lalla Mina como a su hija. A la muerte de

Mohamed V, el Palacio estaba expectante: ¿mantendría su promesa? La mantuvo.

La princesa no cambió su estatus y la vida continuó para nosotras, casi igual". (Oufkir-Fitoussi, 1999:37-43)[4].

Para Malika fue una experiencia traumática de la que guardará un amargo y detallado recuerdo. Estaba de visita con su madre en el Palacio real porque las dos esposas del rey querían conocer a la niña. En esa visita Malika conoce a la hija preferida del monarca, Lalla Mina, nacida de Lalla Bahia. El encuentro entre ambas fue de lo más nefasto, terminaron por pegarse y morderse mutuamente. Ante la preocupación de la concurrencia, el rey pidió a Malika que le contase lo sucedido a Malika, quien le explicó que la princesa había injuriado a su padre y que ella había hecho lo mismo. La decisión arbitral del rey fue adoptar a Malika:

> "...Al final del almuerzo, Mohamed V se acercó a mi madre:
>
> - `Fatéma, quiero pedirte una cosa que no podrás negarme´, -le dijo-. `No puedo encontrar mejor compañía como hermana de Lalla Mina que tu hija. Te prometo que podrás venir a verla siempre que quieras´.
>
> ... Lo que sucedió a continuación quedó confuso en mi memoria, como si yo hubiese sido la víctima de un secuestro. Recuerdo que mi madre partió precipitadamente, que cogieron y que me metieron en un coche que me conducía a la *Vila Yasmina*, donde vivía Lalla Mina y su gobernanta Jeanne Rieffel.
>
> Arrancarme de mi madre era arrancarme de la vida. Yo lloré, grité, pataleé. La gobernanta me instaló a la fuerza en la habitación de invitados y me encerró a doble llave. Yo sollocé toda la noche.
>
> Mis padres nunca me hablaron de este periodo. Si ha habido explicaciones, las he olvidado" (*Ibid*em: 32-34).

4. LA SITUACIÓN DE MALIKA DENTRO DEL HARÉN

Desde el primer momento en el que pone el pie en Palacio ya no pudo salir de él. A pesar de su juventud, fue inmersa en el espacio de las concubinas. Entró en ese mundo del harén[5] (recinto prohibido) en el que el único amo y señor es *Sidi* o El Señor. Una vez dentro, pasa a desempeñar la función que Mohamed V le asignó, compañía de la princesa Mina.

"La adopción era cosa común en Palacio. Las concubinas sin hijos adoptaban a los huérfanos, a los pequeños desheredados, a las víctimas de terremotos. Otras veces, las chiquillas, llegaban a la adolescencia para convertirse en señoritas de compañía. Pero era raro que un niño adoptado por un soberano llegase a ser, como yo, casi como una princesa.

Debo, sin duda, los lazos privilegiados casi filiales que he tenido con Mohamed V y posteriormente con Hassan II, a mi carácter y a mi voluntad. Durante todos estos años pasados en Palacio, hice por ganarme su cariño, de integrarse en su vida, de hacerme indispensable. Yo no quería bajo ningún concepto permanecer en el anonimato".(*Ibidem*, 34)

Como se trataba de dos niñas, el monarca decide sacarlas del entorno sobrio y restringido de Palacio, para trasladarlas a la *Vila Yasmina*, igualmente cerrado, pero más acorde para dos niñas de su edad. Ambas, serán escolarizadas con otras ocho niñas, de

las cuales seis fueron escogidas entre las mejores de cada provincia, en el instituto que se encontraba dentro del recinto palaciego. Los mejores maestros eran reclutados en todo el país. Estudiaban en tres idiomas: francés, árabe e inglés. Las niñas estudiaban en época de Mohamed V hasta el bachillerato.

En esta etapa de su infancia, las referencias al harén y la vida de las concubinas son muy escasas. Únicamente señala la omnipresencia de éstas en torno al rey en cualquier acto cotidiano, como pudiera ser el hecho de desayunar, comer, ver una película, recibir visitas, etc. Conforme se va a haciendo mayor, es cuando el relato se hace más detallado al respecto, gracias a que ya podía contactar con más facilidad con ellas y entrar en sus recintos.

"...El Palacio era nuestro dominio, nuestro terreno de juego favorito....Se penetraba en el dominio real por un recinto amurallado[6] atravesado por una carretera trasversal de punta a punta. Dentro de este recinto, se encuentra la mezquita con su pequeño mausoleo, el barrio de los esclavos casados, el edificio del protocolo, el de la guardia real y un poco más lejos el garaje, uno de mis lugares preferidos, donde se alineaba la colección de coches del rey. Un gran portal se abría sobre Palacio, que era tan grande como una ciudad, con su clínica, su golf, su *hammam,* su instituto, sus zocos, sus terrenos de deporte, su gran zoo donde las princesas y yo íbamos muy a menudo. Los edificios habitados estaban divididos en varios edificios gigantescos, ricamente decorados, se comunicaban entre sí por pasillos... interminables: el palacio de Hassan II, quien se movía sin cesar de un lado a otro según su fantasía, el de Mohamed V, demasiado grande y sombrío para nuestro gusto, los de las concubinas en los que cada una tenía su apartamento, los de Oum Sidi y Lalla Bahia, construidos por el difunto Mohamed V... O bien recorríamos galopando los pasillos interminables que llevaban a las casas de las concubinas, o donde estaban los esclavos, *aabid*, viven en el Palacio de Rabat desde generaciones; son descendientes de los esclavos negros comprados a los negreros de África..." *Ibidem*: 53-55)

5. LA JERARQUÍA DE LAS CONCUBINAS

Conforme va adquiriendo edad, Malika realiza incursiones por Palacio que le desvelan los secretos de la vida diaria de las concubinas, las distintas jerarquías sociales y laborales, así como los diversos orígenes de los habitantes del recinto:

"Cuando llegué al Palacio, había sido adoptada por el harem de Mohamed V. A su muerte, había llegado al de Hassan II. Yo conocía bien a todas sus mujeres, yo fui admitida en su intimidad, yo compartí sus confidencias. Las de Mohamed V vivían en un entorno maravilloso que el rey Hassan II había hecho construir especialmente para ellas, un pequeño pueblo de casas blancas, rodeadas de jardines, situado frente a nuestro instituto. Ellas tenían sus piscinas, sus zocos, sus *hammm*, su clínica, su sala de cine. Ellas seguían sirviendo al nuevo soberano, aconsejándole, rodeándole y jugando un papel importante, como quien dice. Las concubinas de Hassan II eran chicas muy jóvenes elegidas por su belleza, provenientes de todas las regiones del país. Las mayores no llegaban a los 17 años. Eran torpes, inseguras, no se sabían ni tenerse. Se las instaló en los antiguos apartamentos de las concubinas de Mohamed V.

En seguida fueron puestas en manos de las veteranas, que les enseñaban la vida de Palacio, el protocolo, las tradiciones, las costumbres. Les preparaban para sus vidas

de mujer ya que la sexualidad de una concubina no es la del común de los mortales. Secretos celosamente guardados se transmiten de harén en harén. Les cambiaban sus nombres de pila. Las Fatiha y Khadija, se convertían en Noor Sbah "luz del alba" o Shems Ddoha "sol poniente". Tras su formación, se las casaba de tres en tres o de cuatro en cuatro con el rey, en su palacio de Fez, en el curso de las ceremonias suntuosas en las que yo no era la última en bailar y cantar. El rey estaba feliz. Era un heredero lleno de esperanza que las fracturas políticas no habían todavía agriado". (*Ibidem*: 57)

La estructura del harén es jerárquica y piramidal. En su vértice superior se ubica *Sidi* o el Señor: el monarca. La responsabilidad del monarca para con su harén, como herencia recibida, pasaba desde darles una formación acorde con la función a la que él mismo las predestinaba:

"Durante su formación, las concubinas llevaban, como las esclavas, un caftán de seda verde botella, gris o marrón decorado de una pasamanería de seda tono sobre tono. Ellas remangándose hasta el codo con la ayuda de grandes elásticos. En torno a su talle otro tejido, el *tehmila*, una especie de delantal. Convertidas en concubinas confirmadas, ellas podían lucir caftanes de todos los colores.

La tradición exige que estén siempre vestidas de caftán en el interior de Palacio. En el exterior, en la playa, en el golf, en el tenis, a caballo, llevaban trajes europeos a la última. Se hacían traer los tejidos de Italia o de Europa y el rey escogía también.

Para montar en los coches, grandes limusinas con vidrios disimulados por las cortinas y se desplazaban de palacio en palacio y aún para viajar, las concubinas llevaban chilabas particulares negras o azul marino que parecían abrigos con capucha redonda. Sus rostros eran graciosamente velados de fulares de muselina sombreada...

...Era casi imposible a las mujeres desplazarse sin el rey, salvo en raras ocasiones.

El rey se metía en los más pequeños detalles de sus trajes. Él decidía los modelos de los caftanes de ceremonia, los colores, los materiales, los cinturones. Era un espectáculo magnífico para ver evolucionar en el Palacio, revestidas de los trajes coloreados. Todos los matices estaban permitidos, desde los tonos más vivos a los pasteles más delicados. Ellas tenían una manera graciosa de moverse, de llevar sus vestidos tan pesados, de remangar las mangas y los bajos. Se diría que ellas bailaban.

La tradición exige que estén siempre vestidas de caftán en el interior de Palacio. En el exterior, en la playa, en el golf, en el tenis, a caballo, llevaban trajes europeos a la última. Se hacían traer los tejidos de Italia o de Europa y el rey escogía también" (Ibidem: 61).

Como bregar con las intrigas y envidias entre ellas:

"Hassan II tuvo nuevas concubinas hasta comienzos de los años 70. Cuarenta en total a las que se añaden las 40 mujeres de su padre. Ellas le seguían a todas partes en Palacio, al baño, al *hammam*, a la peluquería, a los cursos de gimnasia. Ellas se reagrupaban en clanes: las veteranas, las cómplices, las provocadoras, las alegres, las cerdas... Su objetivo era llamar su atención, ser sus favoritas del momento. Cuando ellas lo conseguían, era la gloria. Hasta que otro clan ganara sus favores y el primero fuese rechazado como si estuviese pasado de moda" (*Ibidem*: 58).

O distraerlas y recompensarlas por algún esfuerzo que el monarca estimase digno de ser reconocido, como fue el caso de Lalla Mina, cuando consiguió adelgazar cuatro

kilos para perder las curvas que había desarrollado y que al rey tanto le disgustaban. Como recompensa, le preparó la celebración llamada *hatefa*, que se desarrolló tal y como nos narra su protagonista:

"El cogió sitio en el balcón situado encima de un gran patio. A su lado dos concubinas esclavas llevaban dos cajas llenas de grandes piezas de cobre, de un uso poco corriente que valían entre diez y cincuenta francos. Oum Sidi, Lalla Bahia, Latéfa y las concubinas estaban concentradas abajo y nosotras dos en medio de ellas, en espera que nos tiraran las piezas a modo de lluvia. Él reía hasta saltársele las lágrimas de vernos recoger el dinero a cuatro patas. La mayor parte de las concubinas rivalizaban con piedrecillas para llamar su atención. Yo guardaba silencio. Yo recogía y amontonaba. Cuando el volvió a descender, él vino a informarse del número de las piezas recuperado. Las concubinas me señalaron.

-`Es ella la que más tiene, medio denunciando.

Él me pidió que le mostrase mi botín. Yo abrí mi falda cuyo bajo había recogido para coger el dinero. Había una enorme cantidad de monedas.

-´` Tú has trabajado bien, ´-me dice-. `Pero, ¿a quién vas a dárselas?´

-`Se las voy a dar a mi madre´.

Esta respuesta le ofendió un poco. Él no soportaba que la olvidase en mi reparto. Desgraciadamente, Rieffel me confiscó las monedas.

-`Tú eres demasiado joven, me dice ella, para manejar tanto dinero´" (*Ibidem*: 70-71).

E incluso aplicarles castigos físicos y psíquicos:

"En Casablanca, yo había localizado una sala donde, como en todos los palacios reales, se apilaba una montaña de regalos todavía embalados. El rey no tenía nunca el tiempo de abrirlos. Yo me moría de ganas por coger al menos uno, no tanto por poseerlo, sino por curiosidad. Era la hora de la siesta. Toda la casa dormía. En pleno hurto, tiré varios paquetes que resonaron en el suelo de mármol. La desgracia quiso que la habitación en la que dormía el rey estuviese cerca de la sala de los regalos. Él tuvo esa tosecita característica que yo reconocería entre mil. Yo me quedé inmóvil.

-`¿Dónde está ese diablo?´ –preguntó, evidentemente despierto.

Él ya sabía de antemano la respuesta. El "diablo" no podía ser otro que yo.

Yo buscaba por todas partes un lugar en el que esconderme y terminé por deslizarme en el interior del montacargas. Pero, era imposible escapar. Por azar él se puso delante y exigió a las esclavas, después a sus mujeres, que me buscasen por todas partes. Eso se convirtió en un juego. Disimuladamente en mi reducto, yo estaba petrificada, mis piernas se hundían y él no se despegaba del lugar. Su gente volvía balbuciendo. Él tuvo entonces la idea de mirar en mi escondite y me ordenó salir, lo que me hizo temblar. Esta vez, el incidente terminó en risas. Pero el rey podía mostrarse terriblemente severo. A la edad de ocho años, en Temara, fui sometida a un castigo particular llamado *falaja*, por yo no sé qué tontería que Lalla Mina y yo habíamos cometido. Dos esclavos del fuego nos cogieron sobre sus espaldas, la cabeza y las piernas de cada lado de sus hombros y el rey nos pegó en la planta de los pies desnudos a golpe de nervio de vaca" (*Ibidem*: 76-77).

"Cuando cumplí quince años, yo recibí mi primer verdadero castigo. Fue el día de la entrega de las notas y yo las puse en su mesa antes de ponerse en su sitio entre

sus concubinas que se burlaban de mi. Ellas sabían que mis notas no eran brillantes y que me arriesgaba a que me pegara. Yo fingí reír con ellas, pero yo no me sentía muy valiente. Mi corazón latía con violencia. Yo me esforzaba sin embargo por mirar valientemente al rey. Él tendió las manos para que le entregasen las notas. Hojeó las de Lalla Mina, tras su silencio pesado, él cogió las mías y las miró con una atención que me pareció durase horas. Levantó la cabeza y pidió que llamasen a los esclavos del fuego. Sus palabras congelaron a los presentes. Todas las miradas se centraron en mí, llenas de piedad ante el castigo que se me avecinaba. El rey me indicó que me aproximase. Me cogió por la oreja, me sermoneó, después hizo entrar a los esclavos del fuego, encargados de los castigos corporales. Me tumbaron delante de él, sobre la alfombra. Tres hombres me tenían cogida por las muñecas y otros tres por los tobillos. La esclava principal cogió su nervio de vaca y esperó las órdenes del rey. Era, en efecto, el rey quien decidía el número de golpes. Dentro de mi desgracia tuve suerte. El rey sólo ordenó una treintena, pero no dejó a nadie que se tomase la molestia de corregirme. Le acercaron a un pequeño taburete donde se sentó para ponerse a mi altura. En la sala se oía el vuelo de las moscas. Todo el mundo contenía el aliento, nadie se atrevía ni a hablar ni moverse. El rey había igualmente prohibido a Latéfa, *Oum Sidi* y Lalla Bahia que interviniesen en mi favor.

En un silencio total, él comenzó a pegar. Un golpe, después el segundo, a continuación el tercero. Yo lancé un pequeño grito, después otro muy débil. El tercero le intrigó: él pegó tan fuerte que debí haber gritado. Paró, se inclinó hacia mi, apoyó sus manos sobre mi culo. Sintió un triple espesor de ropa que formaba como un relleno... A sabiendas de que yo no iba a sentir dolor alguno, yo había previsto los golpes y me puse pañales y prendas de lana alrededor de mi trasero. Yo llevaba una falda amplia que disimulaba todo ese espesor. El rey lanzó un grito de rabia. En la sala todo el mundo empezó a reír y él al final se dejó ganar por la hilaridad general. Yo me lancé entonces a sus pies:

-`Os juro que no lo volveré a hacer´.

En Palacio todo el mundo comentaba mi osadía. Desde las concubinas hasta las esclavas, no había nadie que no estuviese al corriente. La semana siguiente mis notas eran idénticas. Quizás, peores, si cabía. El rey no dijo nada en el momento, pero me pidió que le acompañara un poco más tarde. Debía salir de Palacio. Su requerimiento no tenía nada de especial, a veces teníamos que seguirle en sus carreras, por lo tanto yo no desconfiaba de nada. El coche nos condujo a *Allée des Princesses*, la vila donde residía antes de ser entronizado.

A mi me gustaba mucho esa vila. Me sentí en mi casa...esta visión me puso de buen humor. Estaba tan tranquila que no comprendí en el momento por qué el rey me pedía que me desnudase. Me hizo pasar a una pequeña sala donde las esclavas me volvieron a vestir con una fina chilaba. Yo recibí un castigo sangrante que me causó dolor durante semanas. Conservo todavía hoy las marcas en mis nalgas. Mis padres jamás me hubiesen tratado así. Yo lamenté amargamente su ausencia. (*Ibidem*: 77-79)

5. 1. Oum Sidi

Inmediatamente debajo de el *Sidi* o Señor se encuentra *Oum Sidi*, la concubina elegida para ser la madre del heredero. Es una categoría que sólo disfrutará una única concubina del harén. Sólo la mujer del rey le da los herederos. A pesar de este privilegio,

con Hassan II, también sufría los caprichos y el control del rey en los aspectos que afectaban a todas: educación, alimentación, vestuario y salidas y entradas de Palacio.

Latéfa, una adolescente, perteneciente a una de las más poderosas familias beréberes del país, a la que Hassan II la convirtió en su *Oum* Sidi[7], padeció, como Malika y todas las mujeres de la familia directa del rey, la maniática obsesión de éste porque fuesen delgadas y no cogieran sobrepeso desde la infancia. En el caso de *Oum Sidi* también estaba la preocupación por evitar un envenenamiento. Cuenta Malika cómo durante el embarazo de Latéfa, le pide que le haga traer unos dulces llamados "*coiffes du caïd*", unos dulces de muy laboriosa preparación. En esa época, 1963, Malika ya había salido de Palacio, y le hace el encargo, a través de una cocinera de su casa. Al verla las concubinas le llamaron la atención:

"-`No le lleves esos crepes a Latéfa. Podrían estar manipulados, cualquiera podría envenenarlos sin que tú te dieras cuenta y tú te buscarías un montón de problemas´.

Sus palabras me hicieron comprender una realidad de Palacio que yo quería ignorar. Allí creíamos en los filtros, las brujerías, los malos sortilegios la magia negra. Un año más tarde, se acusó a una cortesana celosa de haber querido envenenar a Latéfa" (*Ibidem*: 66).

5.2. Las Lallas o princesas

Esta categoría la disfrutan las mujeres de la familia consanguínea del rey, aunque Malika menciona básicamente a las hijas y hermanas de Hassan II. Esta distinción la reciben desde su nacimiento. Su función, como las demás concubinas es la de acompañar al monarca donde éste vaya y en el momento que él lo disponga. Debían estar bien maquilladas y bien vestidas a la manera tradicional dentro del recinto palaciego y en el exterior a la manera occidental, tanto en actos públicos como en los privados. Las que destacan por alguna habilidad o don intelectual, principalmente, suelen desempeñar el papel de embajadoras de la Casa Real:

"Con Mohamed V se asumió la tradición de educar a sus hijas hasta el bachillerato. A una de sus hijas, la princesa Lalla Aïcha, al ser tan brillante como su hermano, la nombró embajadora en Londres y en Roma" (*Ibidem*: 44).

A continuación venían las mujeres del interior encargadas de dirigir correctamente la intendencia de Palacio o de hacer perdurar las tradiciones de las que el rey era respetuoso.

5.3. Las Moulat Nuba

Inmediatamente por debajo de *Oum Sidi* y a las mujeres que son familia por vía directa (hermanas, tías, abuelas y primas), había concubinas que gozaban de un *status* de mejor consideración que era el de ser esposas sin hijos, puesto que ellas no tenían en principio el derecho de procrear. Son unas concubinas que gozan del privilegio de estar en torno al rey, tal y como su nombre indica, en las tareas domésticas, especialmente en las horas de las comidas. Se comportan con distinción y han de tener una presencia y aspectos impecables, aunque a veces no podían ocultar su origen:

"En cuanto a aquellas que se habían beneficiado la víspera de los favores reales, demostraban un aire desdeñoso y de plena satisfacción, estallando ruidosamente la goma arábiga". (*Ibidem*: 31-32)

5.4. Las concubinas ancianas

Tenían una cierta ascendencia sobre el monarca en asuntos de su vida privada,

aconsejándole y participando en las intrigas palaciegas.

"Las antiguas concubinas querían orientar al monarca hacia Fatéma, más maleable, más fácil de manipular. Ellas intentaron forzar la naturaleza para que ella se quedase embarazada en seguida.

El nacimiento de un heredero oficializaría el matrimonio. Pero eso no se produciría con ella. Latéfa tomó un día la palabra y se dirigió al rey. (*Ibidem*:64)

Las concubinas, sobre todo las ancianas, eran mujeres muy piadosas, cinco veces al día, por los cinco salat, ellas hacían las genuflexiones en sus alfombras de seda que una esclava les llevaba y ellas rezaban en dirección a la Meca. Permanecía mucho tiempo en devoción tras la oración, leyendo, recitando suras del Corán".(*Ibidem*:66-67)

5.5. Los Aabid

Constituyen el último peldaño dentro del escalafón jerárquico del harén. Viven en el Palacio de Rabat. Son descendientes de los esclavos negros comprados a los negreros de África. Pertenecen a Palacio, pero son libres de casarse fuera y abandonarlo, pero en la práctica, no lo hacen nunca. Los hijos nacidos de esclavos no perdían esa condición. Los esclavos eran intercambiables, maleables y pagados con un salario mísero. No tenían funciones precisas, algunos dependían de las esposas del rey, otros de las concubinas o directamente del rey, sólo los "esclavos del fuego", los encargados de infringir castigos corporales, la tenían.

"..La costumbre exigía que cuando un matrimonio principesco se celebraba dentro de Palacio, se casaba también a 40 parejas de esclavos que vivían junto al recinto, en pequeñas casas construidas expresamente para ellos. Sus hijos eran esclavos. .. formaban un ejército de servidores, ...Las mujeres trabajaban en la cocina, en el hogar, eran niñeras, costureras, planchadoras o también concubinas de tercera categoría. Los hombres se ocupaban del garaje, servían en la mesa, o eran vigilantes, cual estatuas de piedra, cada esquina del Palacio, o en los nichos de los numerosísimos pasillos.

Las solteras y las viudas permanecían en el interior de Palacio, en un barrio especial. Ellas vivían solas o de dos en dos en pequeñas alcobas cerradas por persianas que se sucedían de parte a parte de una avenida a cielo abierto. Cocinaban en bombonas de butano los mejores platos de Palacio. A pesar de sus escasos medios, sus *kubas* brillaban y ellas mismas estaban impecables. Todo el día, las esclavas escuchaban música oriental en sus transistores puestos al máximo. Estaban todas conectadas a la misma emisora, lo que daba un efecto estéreo penetrante cuando se llegaba a sus lugares. De sus *kubas* se escapaban deliciosos olores de alimentos. Para atraernos, nos llamaban jugando con nuestro punto débil: la glotonería... Delante de las puertas de las concubinas se apilaban montañas de zapatos de mujeres, porque en Palacio se andaba descalzo sobre las alfombras y en las *kubas.* Se tiraban los zapatos antes de caminar y los recuperaba en seguida. Esa tarea me ha parecido siempre cómica.". (*Ibidem*:55-56)

Dentro de la categoría de los *aabid*, descubrimos una serie de concubinas con algunas funciones concretas de manera temporal o aleatoria, instauradas con Mohamed V y consolidadas como tradición con Hassan II:

5.5.1. La concubina de los días de fiesta

"Mohamed V tenía una concubina que, los días de fiesta, la hacía vestirse con su traje de gala, una chilaba blanca y un pantalón del mismo color. A su muerte, ella continuó con Hassan II. Esta ceremonia particular tuvo lugar en una sala de Palacio,

compuesta de un gran patio de mármol blanco, en cuyo centro borboteaba una fuente. La pieza estaba rodeada por tres lados de las alcobas cubiertas de zócalos de colores vivos, llenas de tapices de seda, cojines y telas preciosas, brocados y terciopelos. Estas alcobas estaban aisladas del patio por una persiana o cortinas de tafetán o terciopelo. Este principio arquitectónico se repetía en todo el palacio de Rabat, así como en los otros del rey" (*Ibidem*: 59).

5.5.2. La concubina de los inciensos

"Los días que Hassan II iba a la mezquita entraba en su alcoba seguido se la concubina que llevaba la ropa. Aquellas mujeres que los deseasen podían acompañarle. Cuando él estaba vestido, la concubina encargada de los inciensos quemaba pequeñas varillas olorosas. Otra llevaba un maravilloso cofre de marquetería dispuesto sobre un cojín de terciopelo verde esmeralda, el color de Palacio. En el cofre estaban alineados pequeños frascos de esencias, ámbar, almizcle, sándalo, jazmín, provenientes de Meca. El rey vertía algunas gotas de la esencia elegida sobre un trozo de algodón y lo pasaba por detrás de las orejas. Después lo tiraba al suelo. Era la señal de la carrera (estampida). Todas las concubinas se disputaban el trozo de algodón y lo pasaban de mano en mano para recoger el precioso olor mezclado con el de su señor y maestro. Yo intentaba ser la primera en recogerlo para me satisfacerme antes que ellas de su perfume"(*Idem*).

5.5.3. La concubina del baño

"Todas las noches, antes de la cena, la concubina del baño lavaba al rey según un ritual bien preciso de perfumes y jabones. Otra concubina estaba encargada de la ceremonia del sándalo que tenía lugar en todas las fiestas, celebraciones religiosas y los duelos y entierros. El sándalo venido de La Meca se quemaba permanentemente en un recipiente de plata de tallada, llena de carbón de leña incandescente.

La concubina presentaba al rey pequeños trozos de sándalo que tiraba en esta copa. Se pasaba por todas las piezas para purificarlos. El olor a sándalo impregnaba todo el Palacio. Se metía el polvo del sándalo en los aspiradores, se quemaba leña de sándalo en los incienseros que hacían circular los esclavos. Los apartamentos, los coches y hasta los habitantes de Palacio estaban embebidos de ese olor" (*Ibidem*: 60)

5.5. 4. Naïma, la concubina de las llaves

Ésta es una de las pocas concubinas de las que nos llega su nombre y que parece tener función fija asignada:

"Naïma, la concubina de las llaves del exterior, era una chica joven muy viva, la única entre todas las mujeres para tener un contrato con las "gentes de fuera", y sobre todo con los hombres, ya fuesen jardineros, decoradores, guardas o *cabinards*. Ella era también responsable de la prensa que traía todos los días al rey". (*Ibidem*: 60)

Independientemente del papel desarrollado por las mujeres esclavas, los esclavos en general, eran los garantes del mantenimiento, conservación y transmisión de las tradiciones paganas y religiosas más arraigadas del pueblo en Marruecos. A pesar de estar aislados en un barrio particular dentro del recinto palaciego, el contacto de la familia real con ellos se producía, pero sin mezclarse, con motivo de las celebraciones religiosas y los fastos nacionales. En esas fiestas participaba el barrio al completo, incluidos los esclavos enfermos. Era la ocasión para liberarse y entrar en trance para expulsar los *djinns* o malos espíritus. Estas celebraciones tuvieron su origen en el harén del Palacio de Meknés, en época Mohamed V. Hassan II decidió trasladar los esclavos a Rabat para

controlar de cerca estas exaltaciones que terminaban con heridos y muertos debido al éxtasis alcanzado que les llevaba, en caso extremos, a abrirse el cráneo a hachazos.

5.6. Las concubinas repudiadas

"En Palacio, yo estaba protegida. Esta pequeña comunidad retirada del siglo me preservaba de los peligros de un mundo que no podía ser más que mediocre. Pero, en los más profundo de mi, yo era una europea. Asombrada a veces por lo que pasaba dentro del recinto, por la crueldad y la intensidad de las sentencias punitivas. Las concubinas eran golpeadas, repudiadas, desterradas, desaparecían para siempre en las profundidades de las prisiones de Palacio como era el caso del Palacio de Meknés. Eran despojadas de sus riquezas y vivían allí como espectros. Hajar y Qmar, dos concubinas turcas que habían pertenecido al sultán Youssef ben-Youssef, padre de Mohamed V, habían sido relegadas a la muerte de su dueño. El príncipe Moulay Abdallah tuvo piedad de ellas. Él las había recogido en su casa, en Rabat, para que pudieran envejecer en paz. Cuando yo me reencuentro con estos dos ancestros, rosadas, de piel blanca y de ojos azules, hablando un árabe extraño, comprendo hasta qué punto esta vida era medieval y que las prácticas eran bárbaras. Sentía que yo me dirigía hacia un mundo desconocido, subterráneo que no era el mío, pero que existía en la sombra. Buscaba saber las razones de los castigos, saber qué les hacía ser culpables". (*Ibidem*: 87-88)

5.7. Las institutrices, gobernantas, niñeras y profesoras.

Existía un reducido grupo de mujeres europeas de las que no se nos dan indicios de que residan en Palacio, pero posiblemente así fuera. Era el caso de la peluquera y la manicura, ambas francesas, como las dos profesoras de gimnasia que daban curso a las concubinas en la explanada de Palacio.

"En la *Vila Yasmina*, teníamos nuestra pequeña escuela primaria. La directora se llamaba Madame Hugon y nuestra institutriz Mademoiselle Capel, de la que guardo un emocionado recuerdo" (*Ibidem*: 38)

De todas ellas destaca Jeanne Rieffel, la gobernanta alsaciana, que vivía exclusivamente para la educación de las princesas. Estaba alojada dentro de Palacio y Malika hace un retrato elocuente de su personalidad:

Jeanne Rieffel fue el primer contacto de Malika en su entrada forzada en la *Vila Yasmina*. Era casi omnipresente y marcaba todas las pautas de comportamiento de las niñas. Como las demás mujeres, estaba al servicio de Hassan II. Era una mujer dura e intransigente encargada de hacer de las hijas del rey jóvenes educadas según su estatus y hacer de ellas unas europeas que dominasen, además, el alemán desde su más tierna infancia. No parece, por el relato de Malika, que ella se relacionase mucho con el resto del personal docente de la escuela, como tampoco con el harén:

"En la mesa, la gobernanta acaparaba a mi madre, le impedía que me hablara a mi. Yo no comía, la contemplaba, bebía sus palabras, seguía los movimientos de sus labios. Grababa los más pequeños detalles que podía cada noche recordar una y otra vez antes de dormirme, en la soledad de mi dormitorio" (*Ibidem*: 35)

"Comíamos en la casa bajo la dirección de Jeanne Rieffel, la gobernanta alsaciana recomendada al rey por el conde de París, después de haber educado a los hijos de éste. Rieffel era una vieja niña autoritaria que debía haber sido muy hermosa: todavía tenía unos enormes ojos de azul intenso, y una cabellera de color ceniza, y una buena prestancia. Yo la temía y la detestaba. No era mala, pero no sabía nada de

pedagogía y mucho menos de psicología. Ella nos manejaba a golpe de vara y no dejaba de castigarnos y humillar para educarnos mejor, pensaba ella.

-`Una persona pasa por su educación y no por su cultura´.

Esta frase sibilina que nos repetía constantemente con su acento teutón, me resuena todavía en los oídos" (*Ibidem*: 39).

"Yo detestaba la comida insípida que nos servían en la vila con el pretexto de seguir la dieta. Yo soñaba con tagines, sopas, albóndigas, crepes marroquíes, pasteles rebosantes de miel. La reuina madre y Lalla Bahia, que conocían mi pecadillo, nos hacían llegar una vez por semana toda clase de platos suculentos, pero Rieffel no nos permitía jamás probarlos. Ella forzaba el sadismo hasta el punto de que nos los presentaba a la mesa para ordenar que los retiraran" (*Ibidem*: 46).

"Los sábados por la noche eran mi momento preferido, porque nos proyectaban películas antiguas. Pero yo prefería por encima de todo el cine de Palacio. Podíamos ver todas las películas recientes que queríamos, sin que fuesen censuradas por Rieffel. Los sábados de ramadán, las cocinas nos preparaban comidas maravillosas que degustábamos con el rey y sus concubinas visionando películas hasta el amanecer. Inútil precisar el domingo, todos nos levantábamos tardísimo" (*Ibidem*: 50).

6. LA SALIDA DE MALIKA DEL HARÉN

La salida de Malika del harén fue igual de traumática que su entrada once años atrás. Contaba con 16 años de edad y sus deseos de abandonarlo se debieron a un cúmulo de circunstancias que la desbordaron. El primer desencadenante fueron los rumores del divorcio de sus padres motivado éste al hartazgo de su madre de las continuas infidelidades de su marido, que la llevaron a querer recuperar el tiempo perdido y mantener un romance con un joven oficial del que cayó perdidamente enamorada. Ya divorciados, Mohamed Oufkir se casó en segundas nupcias bajo los auspicios del rey, quien le organizó un matrimonio fastuoso, al mismo tiempo que Fatéma Oufkir pasaba al olvido: recuperaba su apellido de soltera y, como mujer divorciada, se le cerraban todas las puertas[8].

La segunda causa fue el hastío que le producía el seguir siendo la dama de compañía de Lalla Mina durante tantos años. Cayó en una crisis de nervios y explotó:

"-`Tengo una familia´-dije- `y estoy destrozada de no verla´.

Yo añadí que Lalla Mina era una ingrata y que yo la había siempre comprendido, y me había entregado a fondo, desde siempre, por complacerla.

Para mi sorpresa el rey asintió:

`No te quito la razón, -me respondió- la ingratitud es propia de los Alauíes". (*Ibidem*: 91)

La tercera y última causa fue que el rey Hassan II había organizado el matrimonio de Malika con el hijo de un general que a ella ni le gustaba, pretendiendo dar al traste con los planes que ella tenía: "No podía llevar la vida que yo quería hacer: largos estudios, viajar, hacerme actriz o directora de cine" (*Ibidem*: 92).

En los últimos meses de su estancia en Palacio, antes de marcharse definitivamente, quiso abrirle los ojos a la concubinas ante su triste suerte. Esta iniciativa de su parte la puso en una tesitura delicada, al experimentar y sentir el rencor que había suscitado, especialmente, entre las más ancianas, que le repetían constantemente que no debía

abandonar a Lalla Mina: "Me sentía a disgusto, culpabilizada, pero también aliviada y feliz" (*Idem*).

Pocos meses después esa felicidad fue frustrada con su detención el 20 de agosto de 1972.

4. Fuente : Portada :M. Oufkir y M. Fittoussi, *La prisonnière*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1999.

7. CONCLUSIÓN

En el Maruecos monárquico, constitucional y parlamentario existe el harén privado del monarca. El harén es una tradición pre-colonial proveniente de la época de los sultanatos que precedieron a la actual monarquía, vigente desde hace 50 años.

Documentalmente hablando, desconozco si Mohamed VI ha mantenido la herencia del harén, pero cabe pensar que lógicamente sí lo haya hecho. La prueba más evidente de ello es la todavía existencia de los *aabid* negros apostados en cada una de las esquinas y a caballo a las puertas del Mausoleo de Mohamed V a la vista de cualquier visitante. Es gracias a Malika Oufkir, que todavía se puede hacer un seguimiento documental a esta institución medieval, que ha evolucionado un poco en las formas y aspectos superficiales por la imposición del paso del tiempo y del desarrollo social del país en el que se ubica, pero que no lo ha hecho en su esencia y naturaleza. No deja de ser una esclavitud y una sumisión de la mujer al hombre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LÓPEZ GARCÍA, Bernabé, *Marruecos en trance*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

OFKIR, M. y FITOUSSI, M., *La prisonnière*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1999.

s.a. [*Ëarîm*], *E.I.*[2], III (1965), Leiden, E. J. Brill, 214b-215a.

Notas

[1] Obra editada por Éditions Grasset & Fasquelle en 1999, dentro de la colección Livre de Poche. Las co-autoras son Malika Oufkir y Michèle Fitoussi.

[2] Mohamed Oufkir nació en Tafilalelt, en el Alto Atlas marroquí. Fue nombrado jefe de protocolo en la residencia general de Francia en abril de 1953. En el mes de agosto de 1953, Mohamed V fue destituido y exiliado con la familia real a Córcega y después a Madagascar. Oufkir tuvo una participación activa en la destitución de Ben Arafa y en el regreso del rey en 1955. Abandonó entonces el Ejército Francés con el grado de comandante, jefe de batallón y fue nombrado jefe de las ayudas de campo del rey. A la muerte de Mohamed V, en febrero de 1961, era jefe de la policía desde hacía 6 meses. Desde 1964 ostentaba el cargo de Ministro del Interior. A raíz del asesinato de Mehdi Ben Barka (29.10.1965),quien fuera el antiguo profesor de matemáticas de Hassan II y jefe de la oposición marroquí (fundador del la UNFP) y portavoz del Tercer Mundo, Mohamed Oufkir fue condenado por contumacia a prisión perpetua por Francia. En Marruecos, recibirá un homenaje del rey por su apego indefectible a su persona. El 10 de julio de 1971 dos promociones de la escuela militar atentan contra la vida de Hassan II en el Palacio de Skhirat durante la fiesta de cumpleaños del mismo. El alma de esta primera conjura fue el general Medbouh. Oufkir será sospechoso de haber participado, pero no se pudo probar dicha implicación. Desde esa fecha data la "ruptura" entre él y Hassan II. Sin embargo, Oufkir será nombrado pro el rey Ministro de la Defensa y Jefe del Estado Mayor y de las Fuerzas Aéreas (F.A.R)- Él controlaba el Ejército, la Policía y el Interior. El 16 de agosto de 1972, el avión real que regresaba de París será atacado por

varios F5 del ejército marroquí, pilotados por el coronel Amokrane y el comandante Kouera. Los aviones salieron de la base militar de Kenitra. El avión real consiguió aterrizar en el aeropuerto de Rabat-Salé. Oufkir será delatado por Amokrane. La tesis oficial concluye con el suicidio de Oufkir.

[3] Hija de Abdelkader Chenna, un oficial del Ejército Francés y de una mujer del Medio Atlas marroquí perteneciente a una familia beréber muy acaudalada. Se quedó huérfana de madre a los cuatro años y su padre, que tenía que trasladarse a Siria la deja al cargo de unas monjas cristianas.

[4] Traducción de la autora de la edición original en francés.

[5] *H:arîm*: Designa las partes de una casa cuyo acceso está prohibido, en donde se ubican especialmente los aposentos de las mujeres. La disposición del Corán XXXIII, 53-39 sobre el velo y la reclusión de las mujeres se desarrollaron y agravaron por los juristas y los exegetas.

[6] Este recinto amurallado era igualmente de antiguo que la ciudad de Rabat. Eran, en su origen, los muros de antiguas caballerizas donde se ataban a los caballos. El nombre de Rabat significa "atado".

[7] Latéfa tuvo además 4 hijos: Sidi Mohamed, el príncipe heredero, nacido en 1964, Lalla Hasna, nacida en 1965 , Lalla Asmaa, nacida en 1967 y Muley Rachid, nacido en 1970.

[8] Esta separación duró poco tiempo, ya que se volvieron a casar y en 1969 nació Abdellatif.

ALESSANDRA GILIANI, ¿UN FALSO AUTOR?

Sabrina Veneziani
Seminario di Storia della Scienza - Università degli Studi di Bari
(Traducción: Ángeles Cruzado Rodríguez)

"Reputado uno de migluri medixi del mondo"[1], Mondino de' Liuzzi, boloñés y guibelino, enseñó medicina a los estudiantes del Ateneo de Bolonia en una casa de su propiedad, cercana a su propia vivienda. Leía a Avicena, declamaba a Galeno, recitaba a Aristóteles y practicaba la anatomía en su más radical acepción etimológica: diseccionaba el cuerpo humano.

Cerradas las puertas de la Escuela Alejandrina, tras una importante cesura institucional de casi quince siglos, Mondino de' Liuzzi volvió a realizar secciones anatómicas a principios del XIV con un fin didáctico y, así, volvió a inflamar el esplendor de las luces de la investigación forense y del conocimiento empírico. Sus experiencias en la disección lo llevaron a componer en 1316 la *Anothomia*, opera prima de las cambiantes exigencias de aprendizaje de una Europa sedienta de saber, dedicada a escribir tratados sobre la naturaleza, la estructura y la forma del cuerpo del hombre (Mondino dei Liucci, 1316). Manual universitario por excelencia, la celebérrima *Anotomia* se distinguió por la amplia descripción en lengua latina de la anatomía humana normal, tratada por primera vez según distritos topográficos, de la fisiología y de la técnica de la disección. Constituyó el texto fundamental en la materia hasta el Renacimiento. La herencia cultural dejada por el médico boloñés es inconmensurable: el estudio y la transmisión de los conocimientos anatómicos sufrieron una evolución tal que modificaron de manera radical la estructura de la investigación académica y de la enseñanza, "con ese método de sofisticados argumentos para hacer más hincapié en la experiencia que en la doctrina demostrativa".

Fino conocedor de los despojos humanos, Mondino realizaba personalmente las necroscopias en la casa de Porta Stiera, y confiaba parte de los jirones corpóreos a las técnicas de preparación y conservación puestas a punto por él mismo, como la maceración en agua y la desecación al aire. Como su ayudante en la mesa de disección, las fuentes más recientes coinciden en señalar a una joven de Persiceto: Alessandra Giliani (Ziliani o Giuliani), que "despreciadas las costumbres femeninas y adoptada una vestimenta viril se hizo discípula de Mondino, el célebre anatómico boloñés" (Forni, 1921: 136).

Además, el carácter de la obra de Mondino lo revela también su escuela. Se dice, en efecto, que una tal Alessandra Giuliani de Persiceto, su alumna, solía inyectar en los vasos del cadáver líquidos de distintos colores, para hacerlos destacar mejor (Pazzini, 1947: p. 456).

1. Construcción del mito

Ninguna época de la historia de Italia puede jactarse de un número tan

conspicuo de médicas como los siglos del XIII al XV; ninguna universidad excluía por ordenamiento a las mujeres de los estudios superiores. Mientras las Constituciones de Federico II admitían sólo implícitamente a las mujeres en las Universidades de Salerno y Nápoles, un edicto del rey Juan de Francia, de 1352, que se refiere al Estudio de París, concedía todas las facilidades para que "quam plurimi, utriusque sexus, mulieresque aliquae et vetulae, venientes ad villam Parisiensem, gratia praticandi" encontraran todo lo necesario para su sustento (du Boulay, 1665-1673, tomo IV: 672). Las leyes de Eduardo de Inglaterra, que se remontan a la misma época, admitían también del modo más explícito que "possint et vir et foemina medici esse". (Westfal, 1754)

A pesar de esta igualdad legal, sólo excepcionalmente se dio el caso de que una mujer frecuentase regularmente la Universidad. No existían escuelas públicas en las que las muchachas fuesen admitidas. La única posibilidad para ellas de formarse la cultura necesaria para obtener el acceso a las Universidades consistía en el estudio privado o en la herencia de un bagaje cultural de tradición familiar, legado del padre o del marido. Los distintos ordenamientos y capitulados médicos del Medioevo demuestran claramente que el ejercicio del arte sanitario se concedía a cualquiera que hubiese superado con éxito el examen ante una comisión apropiada, presidida por el prior del colegio, si éste existía. Sólo con una mayor difusión de las escuelas médicas, que se dio a partir del 1300, el ejercicio de la profesión médica, al menos en su forma oficial, pasaba a depender, si no de la licenciatura, al menos de la posesión de una licencia. Cualquiera podía ejercer, siempre que se sometiese al examen de licencia ante la comisión propuesta.

Sólo a partir del siglo XV las mujeres desaparecen de nuevo del panorama sanitario; por un lado, las facultades de medicina se multiplican con perjuicio del estudio privado y, por otro, las dificultades sociales de asistir a las escuelas públicas siguen siendo las mismas. Sin sombra de duda, el campo que permaneció como un dominio indiscutible del saber femenino fue la obstetricia. Las convenciones sociales y morales prohibían a los hombres efectuar visitas ginecológicas; por tanto, la investigación y la subsiguiente producción literaria sobre el tema estaban marcadas por el conocimiento de los clásicos y la especulación puramente teórica, y contrastaba con la experiencia puramente práctica de las comadronas.

En un panorama tan duro para la afirmación de una mujer en un ámbito de claro predominio masculino, la figura de Alessandra Giliani, personaje de una modernidad sin par, fomentaría el entusiasmo de cualquier investigador: una joven mujer de la Edad Media, una estudiosa de anatomía que se hizo célebre por haber ideado una técnica para obtener los calcos en cera de vasos grandes y pequeños, con casi dos siglos de antelación respecto a las aplicaciones de Leonardo da Vinci, nos deja como poco electrizados. El Diccionario Biográfico de los Científicos y de los Técnicos la sitúa entre los médicos:

> 1307 – Bolonia 23/03/1326 MÉDICO. Alumna y habilísima ayudante de Mondino, preparaba a los cadáveres para las demostraciones y las clases de su maestro. Se le atribuye una técnica para vaciar las venas y las arterias de sangre y para rellenarlas de fluidos de colores que, al solidificarse, permitían un estudio exacto y detallado del sistema circulatorio. Muerta muy joven, sus cenizas fueron sepultadas en la iglesia de San Pedro y San Marcelino del Hospital de Santa Maria di Mareto en Florencia. (Bergia, Dragoni y Gottardi, 1999)

El frontispicio de la primera edición no italiana de la *Anatomia Mundini*, impresa

en Lipsia en 1493, ha suscitado algunas perplejidades sobre la determinación del sexo del joven asistente en la mesa de disección, y sirve de justificación de la existencia y de la competencia real de los Giliani. La escena se desarrolla al aire libre; en un paisaje de colinas, un joven *lector* vestido con toga y birrete está sentado en la cátedra y, mientras sostiene con la mano izquierda un texto, con el índice de la mano derecha señala las vísceras que el *sector* extrae del vientre de un hirsuto cadáver, estirado sobre la mesa de demostración de madera. El personaje que ha creado un cierto barullo entre los estudiosos es precisamente el experto diseccionador que, aunque llevaba, según la moda masculina de la época, jubón y calzones con medias, a causa de la espesa cabellera, de los rasgos vagamente femeninos y del tórax pronunciado permite al espectador hacerse la ilusión de que puede tratarse de una mujer, y específicamente de Alessandra Giliani.

En el umbral de las primeras investigaciones históricas y biográficas parece que todos los indicios concuerdan y permiten profundizar en un rasgo de una personalidad poco estudiado. La literatura de género y la historia de la medicina han acogido con ímpetu dogmático a un personaje tan insólito entre las filas de las estudiosas italianas dignas de consideración y refieren las pocas noticias transmitidas, aunque con particulares cada vez diferentes. Por tanto, al hundir los dedos en la investigación cada vez más a fondo, se descubren las primeras incongruencias alarmantes.

En 1316, en Bolonia, Mondino dei Luzzi publicó su guía para la disección. Quien preparaba los cuerpos para sus demostraciones era Alessandra Giliani, su ayudante, quien desarrolló un método para vaciar las arterias y las venas y rellenarlas con un fluido de color que, al solidificarse, permitía estudiar con detalle el sistema circulatorio. Otto Agenius, otro ayudante de Mondino y probablemente el prometido de Alessandra, erigió en su memoria una lápida en la iglesia de San Pedro y San Marcelino en la que se lee: "Encerradas en esta urna esperan la resurrección las cenizas de Alessandra Giliani, niña de Periceto (*el error del topónimo está en el texto de Alic*), dotada de un leve toque en las demostraciones anatómicas y discípula igualada por pocos, del más conocido médico Mondino di Luzzi. Vivió diecinueve años y murió consumida por el trabajo el 26 de marzo del año de gracia de 1326. Otto Agenius Lustrulanus, privado de su mejor parte por la pérdida de ella, a su excelente compañera que merecía lo mejor le dedicó". (Alic, 1989: 80)

Este pasaje esboza el icono tridimensional de una joven mujer de carrera, con habilidades sin precedentes, ayudante del más conocido de los anatomistas de su tiempo y prometida a un colega, por desgracia arrancada a sus seres queridos en la flor de la vida por causas de servicio "consumida por el trabajo". Es una imagen sorprendentemente bien construida, pero la alusión a la inscripción sepulcral colocada en la Iglesia de San Pedro y San Marcelino, no especifica la ubicación real, lo que permite deducir que se trata de una iglesia boloñesa y ya no florentina. Una biografía posterior de Giliani coloca su última demora en la iglesia de San Pedro y San Marcelino en Persiceto (Lollini y Pelagatti, 2003: 68-69). La cita contenida en el fragmento reproducido más arriba está extraída del texto escrito en el siglo XIX por Michele Medici sobre la Escuela de Anatomía de Bolonia, que refiere con autoridad que Giliani se convirtió en una colaboradora más válida para Mondino, merced a las habilidades que había refinado al vaciar venas y arterias, sin lacerar y sin separar las ramificaciones de los grandes vasos; al prepararlas para las demostraciones, las había llenado con diferentes líquidos de

colores que, una vez endurecidos, habían marcado su decurso sin destruirlas. Además, había descrito las imágenes de estos mismos vasos hasta en sus ramificaciones más imperceptibles, de un modo tan perfecto y con colores tan naturales que, añadidas a las magníficas exposiciones didácticas del maestro, le reportaron gran fama y crédito. (Medici, 1857: 30; Walsh, 1920: 164-165)

Para delinear con tanto cuidado de los detalles las habilidades de la genial emiliana, Michele Medici parece remitirse a la "Cronaca Persicetana", como sostiene en la bibliografía. En realidad, en el estado actual de la investigación, es posible afirmar que la "Cronaca Persicetana" es de difícil localización. Al menos aparentemente, por el momento ni siquiera el Archivo Histórico de la pequeña ciudad de San Giovanni in Persiceto posee rastros de ella. Entonces, ¿de dónde provienen todas estas informaciones? Parece que quien comenzó esta anticientífica cadena de San Antonio fue un poco fiable abogado boloñés que responde al nombre rimbombante de Alessandro Macchiavelli.

2. Deconstrucción del mito

Quel prurito di rendere maravigliosa, e antica l'origine, ed i principii della propria Patria, che rese la storia Romana per mezzo dei suoi scrittori piena di tante favole, invase ancora gli storici delle Città d'Italia ne secoli passati, onde non credevasi degna d'istoria di una città, se non traeva la sua origine da un figlio di Noè, e non potevano vantare i suoi cittadini una discendenza da primi Re d'Italia, ne erano bastantemente gloriosi, se i loro fasti non eguagliavano quelli degli eroi dell'Odissea.

Di questo indiscreto amore della Patria fu pur colto in istraordinario maniera il Nostro Avvocato Alessandro Macchiavelli.[2] (Fantuzzi, 1788: 95)

Hombre de habilidades imaginativas desacostumbradas, Alessandro Macchiaveli era conocido por sus contemporáneos debido a sus extraordinarios conocimientos de las "cosas patrias". Cultivador profundo de la historia local, "se fosse stato meno invaso dal pregiudicio di addotar tutto, vero o falso, che facesse al suo intento, o di supplirvi con delle invenzioni" (Fantuzzi, 1788: 96). A menudo y con visible fraude, el insigne abogado instrumentalizaba relatos y anécdotas locales, recurría a invenciones fantasiosas, se imaginaba autores y producía textos, exaltaba hechos nunca sucedidos y personajes jamás existidos con la intención totalmente noble de hacer más inspirador el relato, o con el fin menos aristocrático de obtener ventajas de sus clientes.

El historiador G. Forni, en su texto sobre la historia del Ayuntamiento de Persiceto, relata para el año 1326 la noticia de la muerte de A. Giliani, e introduce el contenido de la inscripción conmemorativa solicitada por el Abad Garelli. Se descubre una clara novedad: la discípula de Mondino en este caso se habría limitado a "dibujar con un pincel las partes anatómicas". Esto es, no se habla de sus habilidades de finísima ceroplástica, para sugerir que se limitó a ilustrar con tablas los textos de su maestro, competencia más apropiada para las amables manos de una muchacha.

El año siguiente los persicetanos lamentaron la muerte, sucedida el 13 de marzo de 1326, de su paisana Alessandra Zilliani, que, despreciados los trajes femeninos y adoptada una indumentaria viril, se hizo discípula de Mondino, el célebre anatomista boloñés; para ella el Abad Garelli, adscribiéndola entre sus boloñeses ilustres, dictó el siguiente epitafio:

Alessandra Zilliani
de Persiceto

DISCÍPULA DE MONDINO Y SU DISECCIONADORA
DIBUJÓ CON PINCEL LAS PARTES ANATÓMICAS CON
TANTA PERICIA
QUE AÑADIO VALOR A LAS OBRAS DEL MAESTRO
LA MUERTE PREMATURA LA ALCANZÓ EN EL MCCCXXVI
POR INFECCIÓN CONTRAÍDA DE LOS CADÁVERES.

Fue sepultada en la ahora suprimida Iglesia de San Pedro y San Marcelino en Bolonia. (Salvardi, 1836: 129-130)

Con visible conocimiento de causa sobre las peculiares características historiográficas del abogado boloñés al que hace referencia como fuente directa, Giovanni Forni prosigue advirtiendo:

las noticias sobre Ziliani fueron dadas por el boloñés Dr. Alessandro Macchiavelli que, como historiador, no gozó de mucho crédito entre sus contemporáneos y sus sucesores: éste afirma que las extrajo de los fragmentos históricos persicetanos de un tal Ranieri d'Arpinello della Foglia, desconocido para todos. (Forni, 1921: 136)

El fragmento que tantos equívocos ha suscitado entre los historiadores está contenido en un texto escrito por Macchiavelli en 1739, un almanaque de acontecimientos memorables, santos y fallecimientos excelentes sucedidos en el territorio de Bolonia entre el 1200 y el 1737: *Effemeridi sacro-civili perpetue bolognesi*, editado por la imprenta de Lorenzo Martelli en Bolonia. En la página 60 se lee:

> Alessandra Giliani da Persiceto, e per il molto suo sapere, e per la rarità dell'esempio non può non essere qui fra nostri letterati ramentata, come quella, che da giovinetta, anzi fanciullina, secondo che racconta Ranieri d'Arpinello dalla Foglia ne' suoi Frammenti Storici Persicetani, attese dì fattamente alle buone Arti, che mentito l'abito maschile, puote rendersi discepola prima in filosofia, poi anco negli ultimi anni, di Notomia, del celeberrimo Mondino dal Luzzo, con Ottone Seniore Ageni da Lustrola, ch'era pur suo scolaro, e Bravissimo Incisore de' Cadaveri, e allo stesso Mondino preparatore diligentissimo delle umane parti, per amministrare la Notomia. Anzi la Giliani riuscì al Mondino, e carissima, e vantaggiosissima, perché isquisitamente espurgava le vene anco più sottili, le arterie, e sì fatti tubi, e le loro ramificazioni senza lacerarle, o punto guastarle, e di più per conservarle, e poterle sempre far vedere, le riempiva di un liquore di vario addatato colore, che subito insuso s'induriva, e condensava senza mai corrompersi, e poi tutte le medesime con l'altre parti sì perfettamente miniava a proprio naturali colori, che accoppiate alla mirabile spiegazione e dicitura del Maestro, tanta lode, fama, e concetto da per tutto gli acquistorono, quanto perciò la sua Notomia con quelle figure era universalmente ricercata. Pianse ella amaramente la morte del Mondino, e perché tutta d'indi si dedicò al suo diletto gran compagno l'Ageni, per questo forse bene ella accellerò la morte, guastandosene la sanità, e per la molta applicazione, e per la sua gracilità, e per la troppa dimestichezza con gli Cadaveri di pessimo alito, e pestilenziali come questi certamente quelli furono, che non molto dapoi trassero pure al sepolcro lo stesso Ageni. Di soli 19 anni addunque della di lei età l'illustre Giliani se ne morì li 26 marzo 1326 venendo seppellita in S. Pietro, e Marcellino degli Spedalari di S. Maria di Miareto, o d'Ulmareto, avanti la Madonna detta delle

Lettere, e lasciando dogliosissimo lo inconsolabile presato Ageni, come egli ne protesta nel Titolo o Epigrafe, che per inscrizione fece incidere nella Lapide Sepulcrale, di questo seguente tenore:[3]

D.O.M.
Urceo contenti
Alexandrae Gilianae Puellae Persicetanae
Penicillo egregiae ad Anatomen exhibendam,
et insignissimi Medici Mundini Lucii
Paucis comparandae Discipulae Cineres
Carnis hic expectant Resurrectionem.
Vixit Ann. XIX. Obiit Studio adsumpta Die XXVI. Martii A.S. MCCCXXVI.
Otto Agenius Lustrulanus ob Eam demptam
Sui potiori parte spoliatus, Sodali eximiae
*Ac de se optimè meritae Inconsolabilis M.P. (*Macchiavelli, 1739: 60-62).

Fuentes, testigos y testimonios históricos anteriores a 1739 sobre la anatomista persicetana aún no han sido recuperados, si es que los hay. Un primer examen sobre la existencia de una familia Giliani (o Zilliani) en San Giovanni in Persiceto, censada en el primer "Estimo catastale dei fumanti" de 1315, desafortunadamente, ha tenido un resultado negativo (*Estimi catastali dei fumanti* del 1313 e 1475). El apellido Giliani o Ziliani parece igualmente difícil de encontrar en el territorio de Bolonia en ese periodo. Una excepción a esta ausencia la supone la presencia en la ciudad boloñesa del duodécimo General de la Religión Dominicana, B. Almerico Giliani da Piacenza, que allí murió en 1327 y fue sepultado en San Domenico (Masini, 1986: 278). Esta coincidencia quizás fuese conocida por Macchiavelli, que en 1735 había redactado la obra *de Origine S. Patris Dominici Ord. Predicatorum Institutionis, atq Bonon. Civis et Patroni a splendida Guzmanorum familia, ex solis Bononiensibus monumentorum adornata*, interpelado por los Bolandistas en calidad de erudito experto en "cosas patrias" para dirimir una controversia entre los mismos Padres Bolandistas y los Dominicanos acerca del origen de Santo Domingo.

El examen de las Décimas de la Ermita de los siglos XIII y XIV revela que en la Porta Stiera, en Bolonia, había una iglesia de San Pedro y San Marcelino, y existe aún en la ciudad una calle San Marcelino, que va de la calle C. Battisti a la calle De' Gombruti; sin embargo, no hay rastro de ella ni en Persiceto ni en Florencia (Mercati, Nasalli-Rocca y Sella, 1933, n. 2332).

Las empresas científicas de Alessandra, evidentemente demasiado refinadas para la época, se sobreponen de manera sorprendente a las de Anna Morandi-Manzoloni (1716-1774), que ocupó la cátedra de Anatomía de la Universidad de Bolonia y *animata da spirito virile e vincendo ogni femminea ripugnanza*, junto a su marido Giovanni Manzolini, recogió la tradición en uso de la ceroplástica y se entrenó particularmente en la elaboración de los órganos de los sentidos, del aparato urogenital y del sistema cardiovascular (Giorgi, 2003). La producción del matrimonio Manzolini está todavía visible en las cámaras anatómicas de la Academia de las Ciencias, en el Palacio Poggi de Bolonia (Ottani y Giuliani-Piccari, 1988: 81-93).

En lo que respecta a la iconografía del frontispicio de la edición de la *Anothomia*

Mundini, un análisis más atento sugiere que la ayudante en la mesa anatómica, cuya identidad sexual se pone en duda, probablemente adopte la costumbre medieval típicamente masculina de llevar los cabellos largos, mientras que los rasgos somáticos andróginos podrían aludir a la joven edad del sujeto y la redondez del tórax podría simplemente querer acentuar la posición extendida hacia la mesa.

Alessandro Machiavelli erige como hábil fabulador la arquitectura de un personaje, cuyos méritos innegables de incomparable ceroplástica y miniaturista han conferido méritos al propio maestro y a su texto, pero sobre todo han dado lustre a la ciudad de San Giovanni in Persiceto. Aparentemente el abogado Macchiavelli ha creado *ad hoc* el personaje de Alessandra Giliani, invocando para demostrar el carácter verídico de los argumentos sostenidos la ponderosidad de los dos personajes históricos de fama comprobada: Mondino de'Liuzzi y su experto diseccionador y alumno Ottone Agenio da Lustrola.

Las razones por las que se ha llevado a cabo una operación de ese tipo no están para nada claras; probablemente Macchiavelli nutría la esperanza de obtener favores del municipio de Persiceto:

No fue ni modesto ni honesto el noble boloñés abogado Alessandro Macchiavelli (1693-1766), quien, mientras se hospedaba en San Giovanni in Persiceto en el otoño de 1736 y al haber recibido el encargo "de sus gentilísimos Patricios" de escribir su historia, fue abundantemente "provisto" por Giulio Dansi y "informado", por parte de algunos Canónigos del Cabildo de San Giovanni, de "investigaciones y noticias apropiadas para tal propósito". Machiavelli parecía decidido a escribir "la insinuada Historia de Persiceto con el único objetivo de evidenciar los valores.... (Gandini, 1974: 30-31).

Afortunadamente, Macchiavelli no fue más allá del discurso introductorio y, como dice Forni, *dopo la prolusione l'avvocato Macchiavelli fece punto*. Como compensación de la historia que faltaba, donó a la Comunidad (29 de abril de 1737) las reliquias de San Pedro mártir, un trozo del velo que cubría su cabeza, con la condición de que el santo fuese incluido entre los protectores de la ciudad. Probablemente, junto a los presuntos restos sacros, Macchiavelli, aún en deuda con la comunidad de Persiceto, se sintió en el deber de 'donar' un antepasado ilustre a la ciudadanía, y lo plasmó en la conocida personalidad de una iluminada protagonista de la cultura boloñesa del periodo: Anna Morandi Manzolini; sin embargo, utilizó un patronímico que podía sonar alarmante para la orden de los Dominicanos, quizás con el fin tácito de no sufrir ataques tras la publicación de la controvertida obra sobre los orígenes de la Orden Dominicana, muy rica en detalles engañosos. A los Dominicanos sólo cuatro años antes Macchiavelli "les envió un puñado de cosas de su invención, que dijo haber extraído de nuestras crónicas, pero que él había introducido con su propia mano". (Fantuzzi, 1788: 99, nota 9)

Con la "providencial renuncia de un tal vendedor de trolas... y de reliquias" la construcción, tan bien articulada, de un personaje tan cautivador ha asombrado durante tres siglos a los estudiosos de historia de la medicina y de literatura de género, hasta convertirlo en real y transmisible, consistente y creíble. ¿Una mujer, una muchacha en la mesa anatómica con Mondino de' Liuzzi? Una hazaña como poco insólita, digna de profundización.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIC, M., *L' eredita di Ipazia : donne nella storia delle scienze dall'antichita all'Ottocento*, A cura di Daniela Minerva, Roma, Editori riuniti, 1989.

BERGIA, S., Dragoni, G., Gottardi, G., *Dizionario biografico degli scienziati e dei tecnici,* Bologna, Zanichelli, 1999.

BONADONNA, G., *Donne in medicina*, Prefazione di Rita Levi-Montalcini, Milano, Rizzoli, 1991.

DU BOULAY, C. E., *Historia Universitatis Parisiensis*, Paris, F. Noel et P. de Bresche, 1665-1673, tomo IV, p. 672.

Estimi catastali dei fumanti del 1313 e 1475, Archivo Municipal de San Giovanni in Persiceto, consultados en la base de datos el 6/09/2003,

FANTUZZI, G., *Notizie degli scrittori bolognesi*, vol. VII-IX, Bologna, 1788.

FERRANTE, J.M., "The Education of Women in the Middle Ages in Theory, Fact, and Fantasy", in (LABALME, P., ed.) *Beyond Their Sex. Learned Women of the European Past*, New York and London, New York University Press, 1984, p. 9-42.

FORNI, G., *Persiceto e San Giovanni in Persiceto*, Cappelli Ed., 1921.

GANDINI, M., *La storia delle storie persicetane*. *Rassegna degli scritti di carattere generale dal XVII al XX secolo*, Strada Maestra, n.7, 1974.

GIORGI, P., *Il filo di seta*, Minerva E. & S., Brisbane (Australia), 2003.

HUGUES, M. J., *Womens Healers in Medieval Life and Literature,* New York, 1943, p. 74.

LOLLINI, P. y PELAGATTI, L., "Mondino de' Liuzzi", *Le Scienze*, n. 182, ottobre 1983. Republicado en *Le Scienze – Dossier: Il Medioevo – Scienza e magia nei secoli bui*, pp. 68-69, n. 16, verano 2003.

MACCHIAVELLI, A., *de Origine S. Patris Dominici Ord. Predicatorum Institutionis, atq Bonon. Civis et Patroni a splendida Guzmanorum familia, ex solis Bononiensibus monumentorum adornata etc*, Ferraria, 1735, tipografia Joseph Barberii.

MACCHIAVELLI, A., *Effemeridi sacro-civili perpetue bolognesi*, mese di marzo, tomo I, stamperia di Lorenzo Martelli, Bologna, pp. 60-62.

MASINI, A., *Bologna perlustrata,* 1666; introduzione di Mario Fanti, Sala Bolognese, A. Forni, 1986.

MEDICI, M., *Compendio storico della Scuola anatomica di Bologna: dal rinascimento delle scienze e delle lettere a tutto il secolo XVIII con un paragone fra la sua antichità e quella delle scuole di Salerno e di Padova*, Bologna, Tipografia Governativa Della Volpe e del Sassi, 1857.

MERCATI, A., NASALLI-ROCCA, E. y SELLA, P. (a cura di), *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV- AEMILIA*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1933, n. 2332.

MONDINO DEI LIUCCI, *Anothomia di Mondino de' Liuzzi da Bologna (XIV secolo)* ; a cura di Piero Giorgi e Gian Franco Pasini ; introduzione, ricerca anatomica, revisione del testo italiano, note critiche, biografia e bibliografia: Piero P. Giorgi; Bologna, l'Istituto per la storia dell'Università di Bologna, 1992.

OTTANI, V. y GIULIANI-PICCARI, G., *L'opera di Anna Morandi Manzolini nella ceroplastica bolognese*, in *Alma Mater Studiorum. La presenza femminile dal XVIII al XX secolo*. *Ricerche sul rapporto donna/cultura universitaria nell'Ateneo bolognese*, Bologna,

Clueb, 1988, p. 81-93.
PAZZINI, A., *Storia della Medicina*, Milano, Società Editrice Libraria, 1947, Vol. 1, p. 456.
SALVARDI, A., "Almanacco Storico Statistico", Bologna, 1836, pp. 129-130, en G. Forni, *Persiceto e San Giovanni in Persiceto*, Cappelli Ed., 1921, p. 136.
WALSH, J. J., *Medieval Medicine*, A.& C. Black, LTD, London, 1920.
WESTFAL, A., *De doctoratu mulierum*, Gryphisfaldiae, 1754.

Notas

[1] "Considerado uno de los mejores médicos del mundo".

[2] "Ese prurito de volver maravilloso y antiguo el origen y los principios de la Patria, que llenó la historia romana por medio de sus escritores de tantas fábulas e invadió incluso a los historiadores de las Ciudades de Italia en los siglos pasados, por lo que no se creía digna de historia de una ciudad, si no extraía su origen de un hijo de Noé, y no podían jactarse sus ciudadanos de ser descendientes de los primeros reyes de Italia, ni eran bastantes gloriosos, si sus fastos no igualaban a los de la Odisea. Por este indiscreto amor a la patria también fue atrapado de manera extraordinaria Nuestro Abogado Alessandro Macchiavelli".

[3] Alessandra Giliani de Persiceto, tanto por su gran saber como por la rareza del ejemplo, no puede no ser aquí recordada por nuestros literatos como aquélla, que desde jovencita, es más, desde niña, según lo que cuenta Ranieri d'Arpinello dalla Foglia en sus *Frammenti Storici Persicetani*, atendió a las buenas Artes; que con falsas ropas masculinas, pudo convertirse en discípula primero en filosofía y luego también, en los últimos años, en Anatomía, del celebérrimo Mondino dal Luzzo, con Ottone Seniore Ageni da Lustrola, que era su alumno, y Bravissimo Incisore de' Cadaveri, y el mismo Mondino, diligentísimo preparador de las partes humanas, para administrar la Anatomía. Es más, Giliani aprobó para Mondino, y era queridísima y aventajadísima, porque expurgaba de manera exquisita incluso las venas más finas, las arterias, y dichos tubos y sus ramificaciones sin lacerarlos o dañarlos, y es más, para conservarlos y poder siempre mostrarlos, los llenaba de un licor de distintos colores adecuados, que nada más entrar, se endurecía y se condensaba sin corromperse jamás, y luego, del mismo modo, todas estas partes y las otras las pintaba con colores naturales, y esto, unido a la admirable explicación y leyenda del Maestro, tantas alabanzas, fama y concepto en todas partes le proporcionaron, pues su *Anatomía* con aquellas figuras era universalmente solicitada. Ella lloró amargamente la muerte de Mondino y puesto que así se dedicó a su gran compañero predilecto Ageni, quizás por eso aceleró su propia muerte, arruinando su salud, por su mucha aplicación, por su debilidad, por su excesiva familiaridad con los cadáveres de pésimo aliento, y realmente tan pestilentes como éstos fueron aquéllos que, no mucho más tarde, también llevaron al sepulcro al mismo Ageni. A la edad de sólo 19 años la ilustre Giliani murió el 26 de marzo de 1326 y fue sepultada en San Pedro y San Marcelino de los Hospitalarios de Santa María de Miareto, o d'Ulmareto, ante la Virgen llamada de las Letras, y dejó muy dolorido al inconsolable Ageni, como él mismo declara en el Título o Epígrafe, que por inscripción hizo grabar en la Lápida Sepulcral, como sigue:"

EL UNIVERSO DE LO DOMÉSTICO: CRIADAS Y BRUJAS EN LA NARRATIVA DE JOSÉ DONOSO.

Beatriz Zaplana Bebia
Universidad de Murcia

Pocas son las mujeres que no son esencialmente perras o sirvientitas –entonces son hechiceras y hadas-.

La figura literaria de las viejas criadas se transfigura en la ficción narrativa como las brujas, las hechiceras medievales que curaban a sus amos con misteriosas hierbas y brebajes, acusadas y condenadas por el miedo a ese control sobre la vida y la muerte. En palabras de Jules Michelet de su estudio sobre la figura de la bruja:

> ¿Qué diremos de ese quid prodigioso de la hechicera, que no siendo ni aristócrata, ni joven, ni hermosa, sino pobre y quizá sierva y cubierta de sucios harapos, por su sola malicia, por no sé qué furia libertina, por una pérfida fascinación, embrutecía y degradaba hasta tal extremo los más graves personajes?(Michelet, 1984: 161).

La servidumbre ha sido relegada a un segundo plano, a una conciencia colectiva de miedo y cuentos infantiles. Se apoderan del alma de los débiles, de los que recurren a su ayuda en la desesperación de la enfermedad y de la muerte

> Las viejas fueron robándose algo integral de las personas de sus patrones al colocarse en su lugar para hacer algo que ellos se negaban a hacer... y la avidez de ellas crece al ir apoderándose de más cosas, y codician más humillaciones y más calcetines viejos regalados como dádivas, quieren apoderarse de todo (Donoso, 1999: 68).

Las criadas, en la ficción de la novela burguesa[1], son las aristas que nivelan un modelo de orden, la piedra de toque sobre la que se sostiene este delicado equilibrio de lo periférico, lo excluido, lo negado e incluso lo abyecto. Sombras, figurantes de la vida que han llegado a marcar los días y obra de José Donoso, que le dedica sus cuentos y gran parte de su imaginario literario a Teresa Vergara, la criada de la casa de sus padres que lo acompañó, cuidó, durante toda su infancia y adolescencia.

Teresa Vergara "no sabe leer", pero posiblemente Donoso se enriqueció y creó gran parte de sus personajes e historias desde la incultura de esta mujer, que pobló sus noches con miles de historias, supersticiones y hombres del saco. Cuentos que proceden del folklore popular, de antiguos sucesos retocados por el paso de los años y exagerados para su uso moralista: "Teresa Vergara era la criada de mis padres y fue quien me crió (...) es la madre de todas mis criadas, de todas mis viejas (...) es la Peta Ponce. Una mujer que no sabía leer en una familia culta, de abogados, es la presencia más misteriosa, más obsesiva, de mi vida y de mi obra..." (Moix, 1951: 17- 18).

En José Donoso el universo de las criadas y la vejez se encadenan constantemente

hasta quedar definitivamente unidos, en las últimas de sus obras, convirtiéndose en rasgos unívocos de la periferia doméstica. Las criadas-viejas están dotadas de una oscura "perversidad". Las sirvientas de su imaginario, desde el principio de la creación narrativa del chileno, surgirán como personajes jóvenes que irán envejeciendo en las posteriores novelas del chileno, como cómplices de sus dueños, entablando una relación de secretos compartidos y encubiertos[2]. Desde la atracción sensual y sexual de personajes como la Violeta hasta Peta Ponce, dueña de la abyección y el rechazo físico[3]: (...) "La Peta Ponce, que no muere jamás, llega hasta aquí como un eco nacido en la pesadilla inicial (...) en esta pordiosera sucia, de moño gris, de uñas resquebrajadas, con callos y juanetes, de manos verrugosas, de cabeza tembleque, que poco a poco va absorbiendo y anulando..." (Donoso, 1999: 161- 445).

Ya en su primera novela *Coronación* Lourdes y Rosario son las sirvientas de la casa de Elisa Grey de Ábalos. Son los estandartes inmemoriales de la casa señorial, ya que incluso el nieto no recuerda la casa de su abuela sin las criadas dentro de ella. Son personajes pertenecientes a la clase social inferior pero que circundan el centro del lugar rodeando a la clase más iluminada: conocen los secretos de la familia, de Andrés, y son parte ágil del ambiente interior. Lourdes es la parte más activa de estos personajes. En esta novela todos los protagonistas van en pareja: Lourdes-Rosario, Andrés-Abuela, Estela-Mario, René-Dora, Carlos Gros-Adriana: Son ellas las que introducen el elemento extraño en casa de Elisa Grey. Estela es el elemento que pondrá en contacto al resto de actantes de la narración y por esto provocará el desmoronamiento. Las sirvientas (como todo en la novela) también son perfiladas desde los ojos de la abuela, dando una imagen distorsionada de ellas. Una imagen que a lo largo de la narrativa de Donoso irá evolucionando hasta convertirlas en la Peta Ponce.

Lourdes y Rosario serán las que culminen la historia con la coronación de misiá Elisita. Las disputas entre ellas surgirán a raíz de las decisiones a tomar para ello, discutiendo de la misma manera que en la obra *Las criadas* de Genete. Ambas se disfrazarán con los objetos de la dueña de la casa, ambas reducirán a *cosa* a la abuela. En el momento culminante de la coronación, ese esperpento de generaciones respetables que representa la figura de Elisa Grey de Ábalos, se realiza con las criadas como sacerdotisas de un espectáculo reducido al absurdo:

> Ambas criadas, livianas como el aire, aladas e ingrávidas, comenzaron a danzar. Se pavoneaban, riéndose a carcajadas, dando pequeños brincos, haciéndose saludos mutuos, reverencias, genuflexiones, agitando los brazos, las manos, contoneando sus cuerpos como bayaderas, coreando infantilmente la melodía del fonógrafo, olvidaron a misiá Elisita, que, con la cabeza volcada hacia delante y la corona de plata chueca sobre el rostro pintarrajeado, parecía haber perdido el conocimiento (Donoso, 1999: 255).

El puente de unión entre las clases sociales que vertebran la novela viene de parte de Estela. Este personaje es el detonante de la nueva realidad de Andrés, es el impulso que le faltaba a Mario para adentrarse en un ambiente de delincuencia que le marca casi genéticamente. El *axis mundi* que representa la sirvienta, que recuerda en gran medida a Violeta en *Este domingo,* parte desde la zona de su cuerpo que provoca a Andrés a percibir una sensualidad que ya no cabía en su pensamiento: la cara oculta de las manos. El rubor de las manos[4] de la chica conduce a una atracción sexual irrefrenable

al personaje del nieto de misiá Elisita. Estela paga los pecados de las dos clases: los vicios de Andrés y los insultos de la abuela por un lado y la soberbia de escalar socialmente de Mario, que la abandona cuando se queda embarazada. La pureza con la Estela ingresa en el ambiente enrarecido de *Coronación* es corrompido, mimetizándose con el resto de habitantes que la circunda en su espacio.

En palabras de Ana María Moix, las criadas provocan en los protagonistas el descubrimiento del amor, la sexualidad, obsesiones enfermizas e incluso el odio y el desencanto más brutal. El submundo de las Teresa Vergara está dotado de un poder que conjuran con amuletos y rezos: "El poder acumulado por la quietud de las viejas, que llenan este vacío con la voluntad de sus amuletos (...) no se puede vivir siempre al borde del terror y por eso usted reza padrenuestros y salves y avemarías.." (Donoso, 1999: 80- 232).

La atracción[5] que subyuga a los personajes que rodean este decrépito universo, conduce del rechazo extremo a la fascinación más perversa. Son las dueñas de sótanos y pasadizos húmedos, mujeres devoradas por la decrepitud. Desde los primeros cuentos de Donoso hasta *El obsceno pájaro de la noche* las criadas han seguido su propio crecimiento en un espacio laberíntico, insondable y enclaustrado sin reglas fijas: "Esto es una prisión, llena de celdas, con barrotes en las ventanas, con un carcelero implacable a cargo de las llaves. Los patrones las mandan encerrar aquí cuando se dan cuenta de que les deben demasiado a esta viejas y sienten pavor porque estas miserables, un buen día pueden revelar su poder y destruirlos" (Donoso, 1999: 80- 232).

En las novelas de José Donoso las criadas se reparten en sus respectivos espacios. Ámbitos que sólo ocupan ellas:

Coronación

Rosario y Lourdes	en	La cocina y, posteriormente, en la habitación de la abuela (*ascienden* en su ubicación espacial)

El obsceno pájaro de la noche

Las viejas criadas	en	La Chimba

Casa de Campo

Mayordomos y Criados	en	Los sótanos de Marulanda

Este Domingo

Violeta	en	La cocina y en la habitación de Álvaro

Las viejas sirvientas pertenecen al ambiguo mundo de lo femenino que parte de varias figuras protípicas: *La madre*[6] se configura como el arquetipo común de este aspecto. La figura cuidadora y protectora, que desde tiempo atrás estructura religiones y pactos familiares. En palabras de Jules Michelet: "Así, para las religiones, la mujer

es madre, solícita nutriz y guardadora fiel". La mujer clausura, la cual fascina por su extraño deseo de recogimiento (tal vez no del todo espiritual), la negación de su rostro y su figura que oculta tras un velo, despertando la imaginación y la invención de historias que simulan su pasado marcado por un oculto dolor. *La prostituta* se vende a los hombres como su objeto erótico, su objeto de deseo y transgrede el límite de lo establecido como moral. *La joven*, el objeto de deseo que nace como un hada y exalta los sentidos. *La anciana* que infunde un respeto inmemorial y a la vez un rechazo ancestral; un temor. La ancianidad se contamina de valores negativos en la representación mitológica de la vieja-hechicera.

A este respecto, René Girard expone tal perversión conceptual en la imagen física de la mezcla de ambas figuras: "La figura casi mitológica de la vieja hechicera ilustra perfectamente la tendencia a la fusión de las monstruosidades morales y de las monstruosidades físicas (...). Es coja, es patituerta, tiene la cara constelada de verrugas y de diversas excrecencias que acentúan su fealdad".[7] El aspecto mágico que atrae a la ficción donosiana a esas brujas proyecta en los personajes una revelación íntima. Esas hechiceras pueden transformar el universo de los protagonistas en lo que ellos desean: algo que puede devenir infierno y pesadilla. En *La desesperanza* Mañungo Vera fantasea con la existencia de ese aspecto mágico en los mitos del Chiloé, algo que también trataremos en el estudio de la figura del Imbunche. El buque fantasma que transporta esa magia que el cantautor no encuentra en la cotidianidad de su regreso a Chile, transporta a esas brujas, esas figuras míticas presentes en toda su narrativa:

> Mañungo escudriñaba la cerrazón de neblina soñando con las luces del buque de arte que llamaban Caleuche, tripulado por brujos que se lo llevarían a otra parte para transformarlo en otro. Buque de arte: artista, brujo, vocablos equivalentes para los isleños que así designan a los que practican la seducción, la venganza y las transformaciones (Donoso, 1986: 113).

Las viejas que espían tras los muros de la ficción donosiana son figuras que recogen todos los temores reflejados en la gran variedad de personajes. Habitan las zonas más misteriosas de la casa. Lo subterráneo (aspecto analizado en el capítulo anterior) es el espacio de acción del poder ocultista de los más decrépitos habitantes. La ancianidad que puebla la literatura de José Donoso enriquece la ficción narrativa, debido a la pluralidad de matices que éstas ofrecen. El siguiente fragmento recoge las principales caracterizaciones que reciben las viejas que describe Donoso:

> Meica, alcahueta, bruja, comadrona, llorona, confidente, todos los oficios de las viejas, bordadora, tejedora, contadora de cuentos, preservadora de tradiciones y supersticiones, guardadora de cosas inservibles debajo de la cama, de deshechos de sus patrones, dueña de las dolencias, de la oscuridad, del miedo, del dolor, de las confidencias inconfesables, de las soledades y vergüenzas que otros no soportan (Donoso, 1999: 220).

Como se ha visto, las viejas sirvientas son lo opuesto al mundo simulado de los personajes novelísticos. Mientras dueños y amos habitan un espacio incorrupto con su continuado esfuerzo en ocultar todo lo "feo" de la vida, las ancianas que rodean tales artes se configuran como todo lo detestable y abyecto[8]. Así define el mismo Donoso su atracción por la contraposición sirvientas-dueñas, citamos *in extenso* esta reveladora cita:

> La sirviente es otra parte, otra encarnación, a otro nivel, de la patrona. Es la patrona, la dueña; la víctima y victimada. Es patrona, y es sirviente. Es decir, esa distancia que había entre patrona y sirviente, esa distancia, ya no existe. En la realidad, ya no existen los sirvientes. Sin embargo, a mí me apasionan como síntesis de esa complejidad humana dolorosa, dolorida, interior, involucrada, de raíces que se agarran, que no se sabe dónde empieza la raíz, dónde empieza el árbol, dónde empiezan las hojas, dónde empieza la tierra (…) Esta relación sirviente-patrona, señora-criada, fuera del hecho de que para mí constituye el núcleo de complicidad que domina al hombre, que escondida maneja la vida del hombre, esta belleza-fealdad femenina, la amada y la madre, la hermana y la abuela, entonces, está en el fondo de mi trastienda. Están simbolizados en esta relación, en esta unidad o desunidad: patrona-sirvienta, ambas tejen y destejen la vida de los hombres. Peta Ponce, Misiá Inés (Rodríguez, 1971: 526).

Pero no podemos pasar por alto alguna excepción que hace que la vejez no recaiga tan sólo en la imagen de las sirvientas. En *Coronación*, Elisa Grey de Ábalos es la anciana demente que enfrenta a los personajes que la rodean con la realidad reflejada por su locura. Algunos críticos, como Z. Nelly Martínez, ven en este personaje la posterior evolución de personajes como la ya citada Peta Ponce. La maldad de la abuela nos introduce en ese mundo de brujería que configurará uno de los lugares comunes en la narrativa de Donoso:

> Elisa Ábalos prefigura la hembra aterradora –la arquetípica Peta Ponce- que rige el mundo donosiano. Loca o bruja (para el caso es lo mismo), la vieja es portavoz del mundo recóndito que el espejo devuelve. Mundo al revés, caótico e indiferenciado; fluido y mutante, mundo perennemente "otro". La imagen de la anciana se identifica, además, con la de la bruja que, frente al fuego y a la olla, revuelve caldos mágicos cuyos vapores engendran seres monstruosos (Martínez, 1980: 61).

La niñez es otro de los ingredientes constantes en el imaginario donosiano. En contrapunto a éste[9], también la vejez[10] se equipara de un modo distorsionado pero efectivo a la hora de vislumbrar el efecto de continuidad entre principio y fin vital: ...la abyección es mundana, cuando no social: el doblez inmundo de la sociedad (Kristeva, 1988: 31).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARNERO, Guillermo, "El obsceno pájaro de la noche", *Cuadernos hispanoamericanos, 259*, 1972, p. 174.

DONOSO, José, *La desesperanza.* Barcelona: Seix Barral, 1986, p. 113.

DONOSO, José, *El obsceno pájaro de la noche*. Madrid: Alfaguara, 1999, p. 560, p. 68.

DURÁN, Gloria, "*El Obsceno pájaro de la noche*. La dialéctica del Chacal y el "Imbunche", *Revista_Iberoamericana*, v. 42, Nº 95, 1976. p. 256.

GENET, Jean, *Las criadas*. Madrid, Alianza, 1996, p. 85.

GIRARD, René, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1986p. 68.

HOLAS VÉLIZ, Sergio, *Racionalidad e imaginación. Transposiciones del cuerpo y de la mente en los cuentos de José Donoso*, Pliegos, Madrid, 2001, p. 58.

MARTÍNEZ, Z. Nelly, "*El obsceno pájaro de la noche*: la productividad del texto". *Revista Iberoamericana,* v.46 número 110-111, 1980, p. 61.
MICHELET, Jules, *La bruja,* Barcelona, Labor/Punto Omega, 1984, p. 161.
MOIX, Ana María, "Prólogo" a Donoso, José: *Cuentos*. Ed. Seix Barral, 1951, pp. 17, 18.
KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1989, p. 144.
QUINTEROS, Isis*, José Donoso: una insurrección contra la realidad,* Madrid, Hispanova, 1978, p. 97.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "José Donoso: La novela como "Happening". *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, Nº. 76-77, 1971, p. 526.

Notas

[1] "La burguesía chilena jerarquiza el universo dándole atributos negativos o positivos de acuerdo a la ideología que se le adscriba (...) las clases altas son cerebrales y, por el contrario, las clases bajas reciben el revestimiento semántico de emocionales...", según Holas Véliz, Sergio (2001: 58).

[2]"Todo lo que antes se decía al confesor, se le dice ahora a ella; y no ya sólo los pecados cometidos, sino también los que se quieren cometer. La hechicera los domina a todos y los tiene sujetos con el freno de sus vergonzosos secretos, por medio de la confesión de sus más culpables deseos. Se le confían a la vez los males físicos y los males morales o del alma, las ardientes concupiscencias de una sangre acre e inflamada, deseos inmoderados, rabiosos, agudísimas agujas que punzan sin cesar". *La bruja.* Edic. cit., p. 124.

[3]"Cuerpo putrefacto, sin vida, transformado completamente en deyección, elemento híbrido entre lo animado y lo inorgánico, hormigueo de transición, reverso inseparable de la humanidad cuya vida se confunde con lo simbólico..." (Kristeva, 1989: 144).

[4] "Él, dentro de un momento, iba a acariciar esas palmas húmedas, rosadas, muelles, y esas palmas lo iban a acariciar a él, revelándole todos los secretos, entregándole todo su poder. Él las necesitaba, determinadamente, a esas palmas". Madrid, Alfaguara, 1995, p. 263.

[5]"La subordinación social y económica de las viejas y Humberto está contrarrestada por otra dependencia, subterránea y mágica, de los amos hacia quienes les sirven (...) inversión del signo de la relación amos-criados...". (Carnero, 1972: 174).

[6] "El arquetipo de la vida ("Ánima") sigue aún después de la desaparición de todos los personajes (…). Entre los Aztecas este arquetipo se llamaba Coatlicue, la madre terrible, siempre representada con adornos de calaveras. En la mitología griega corresponde a la diosa Hécate, madre de tres caras, madre de brujería, diosa de las parturientas, de la locura (que se entendía como enfermedad de la luna) y cazadora salvaje acechando en la noche. La representaban casi siempre con perros y también recibía sacrificios de perros. Entre los egipcios se llamaba Isis, diosa que recogía los pedazos del cuerpo de Osiris con ayuda del chacal, Anubis. En este mito los perros y los chacales, los dos comedores nocturnos de carroña, ayudan en la reconstrucción del dios. De tal manera se ve que el perro, o chacal, es también madre en el sentido de que su actuación es un recoger, parecido a la función del útero" (Durán, 1976: 256).

[7] Se observa en esta cita la gran coincidencia de rasgos entre Peta Ponce y la figura prototípica de la vieja-hechicera.

[8]"Odio a los criados. Odio su casta odiosa y ruin. No pertenecen a la humanidad, se infiltran. Son una exhalación que se arrastra por nuestras habitaciones, por nuestros corredores, que nos cala, que nos entra por la boca, que nos corrompe. Sólo de verla me dan ganas de vomitar" (Genet, 1996: 85).

[9] Ya se está viendo que Donoso frecuentemente usa elementos dispares para contraponerlos a los

elementos ficcionales desposeyendo así a unos y a otros. La disparidad y su ritualidad paralelística, ofrecen una visión degradada del elemento y su contrario: Belleza luminosa / podredumbre y destrucción, cultura ilustrada / cultura popular, clase alta / clase baja (desposeídos), etc.

[10]"Un instintivo rechazo hacia la casta superior en el plano existencial hace imposible toda verdadera comunicación. Cuando la convivencia existencial es aceptada, como en el caso de las viejas sirvientas, éstas pierden su identidad y se mimetizan con el mundo desvitalizado de sus amos. El rechazo es la defensa del instinto libre, que se rebela a someterse, a ser usado para satisfacer la necesidad del otro" (Quinteros, 1978, p. 97).