



Benilde

Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres

Eva María Moreno Laño (coordinadora)

MUJERES Y MÁRGENES, MÁRGENES Y MUJERES

Eva María Moreno Lago (coordinadora)

Volumen 2. Colección Benilde mujeres,
cultura y escritura, directora Estela
González de Sande

BENILDE EDICIONES

<http://www.benilde.org>

Sevilla-España

Edición 2017

DISEÑO

Eva María Moreno Lago

ISBN 978-84-1639-27-4

IMAGEN DE PORTADA

Adriana Assini

www.adrianaassini.it

Comité científico internacional:

Anna Tylusinska-Kowalska (Universidad de Varsovia, Polonia); María Dolores Valencia Mirón (Universidad de Granada); Socorro Suárez Lafuente (Universidad de Oviedo); Antonella Capra (Universidad de Toulouse, Francia); Sarah Zappulla Muscarà (Universidad de Catania); Dora Marchese (Università di Catania); Maria Reyes Ferrer (Universidad de Murcia); Marwa Fawzy (Universidad del Cairo); Caterina Benelli (università di Messina); Malgorzata Godlewska (Universidad Ateneum, Gdansk, Polonia)

MUJERES Y MÁRGENES, MÁRGENES Y MUJERES

Eva María Moreno Lago (coordinadora)

ÍNDICE

<i>ALIANZAS IDENTITARIAS EN EL TESTIMONIO DE LAS MUJERES CREANDO</i>	9
Carmen Díez Salvatierra Universidad Pablo Olavide-Universidad de Sevilla	
<i>SONRISAS LITERARIAS. LAS ESCRITORAS EN EL TERRENO DEL HUMOR</i>	18
Isabel Franc en l'Escola d'Esctipura de l'Ateneu Barcelonés	
<i>MUJERES OBJETO-RAS: REBELDÍA Y ESPERANZA EN LAS POETAS ESPAÑOLAS DE LOS 20: CARMEN CONDE Y ÁNGELA FIGUERA</i>	27
Núria Lorente Queralt Universidad de Valencia	
<i>AI MARGINI DELLO SPAZIO NELL'OPERA LETTERARIA DI IGIABA SCEGO: IL VALORE ESTETICO E GLI SPAZI ETEROTOPICI</i>	39
Nikica Mihaljević Università di Spalato	
<i>CITLALMINA: LA MUJER AZTECA</i>	51
Francisco Moya Ávila Universidad de Sevilla	
<i>ITHELL COLQUHOUN: A WRITER ON THE OUTSIDE</i>	61
Verónica Pacheco Costa Universidad Pablo de Olavide de Sevilla	
<i>MUJERES OLVIDADAS: LA CORRESPONDENCIAS INÉDITAS DEL SIGLO XVI</i>	67
Eva Pich-Ponce Universidad de Sevilla	
<i>RITA LEVI-MONTALCINI: LA DOPPIA IMPERFEZIONE DEL NOBEL</i>	76
Stefano Redaelli Università di Varsavia	
<i>LA PENSÉE DE FANNY DE BEAUHARNAIS DANS SON ÉPÎTRE AUX DAMES</i>	85
Ángela Magdalena Romera Pintor Universidad Nacional de Educación a Distancia	
<i>MARGINI DELLA STORIA: SAGGI SUL POSIZIONAMENTO DI ELSA MORANTE, GABRIELLA GHERMANDI E ORNELA VORPSI</i>	95
Rossi Mario Università di Vienna	
<i>A PROPOSITO DI ACCABADORA DI MICHELA MURGIA: LEGGENDA, MITO, REALTÀ E STORIA</i>	108
Alessandra Sanna	
<i>PHOTOGRAPHICAL NARRATIVE DEVICES RELATED TO IDENTITY AND MEMORY IN LOVING CHE BY ANA MENÉNDEZ</i>	114
Raisa Serrano Muñoz Universidad de Córdoba	
<i>AMPARO LÓPEZ, ESPIRITISMO Y POESÍA EN ESPAÑA</i>	121
M.ª Jesús Soler Arteaga Universidad de Sevilla	

“ <i>LA CAPACIDAD ESCONDIDA, LA INTELIGENCIA SOTERRADA</i> ”. <i>LAS MUJERES EN LOS MÁRGENES</i>	134
M.S. Suárez Lafuente Universidad de Oviedo	
<i>BONA SFORZA A VENEZIA: L’ORAZIONE DI CASSANDRA FEDELE E LE LODI DI UNA REGINA</i>	142
Sebastiano Valerio Università degli Studi di Foggia	
<i>MERCÈ RODOREDA E LE SUE PERSONAGGE</i>	151
Laura Veglia Scuola Secondaria di I grado Nievo-Matteotti, Torino	
« <i>SU HISTORIA ES LA QUE ESCRIBO Y EN MI VIENTRE SE INICIA</i> ». <i>LA LIBERTAD FEMENINA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX.</i>	158
Nieves Muriel García Instituto universitario de Investigación de Estudios de la mujer y de género. Universidad de Granada	

ALIANZAS IDENTITARIAS EN EL TESTIMONIO DE LAS MUJERES CREANDO

Carmen Díez Salvatierra
Universidad Pablo Olavide-Universidad de Sevilla

En este artículo me propongo analizar la relevancia de la experiencia identitaria en la obra colectiva *La virgen de los deseos*, escrita por varias integrantes del colectivo feminista boliviano Mujeres Creando. Asimismo, valoro la inclusión de la obra en el género testimonial, creando conexiones entre dicho género y la identidad desde un punto de vista feminista y poscolonial. Esta inclusión en el género testimonial no pretende aislar estos textos de sus conexiones, estrechas y evidentes, con otros géneros literarios y otros discursos culturales. La escritura de *La virgen de los deseos* se perfila como la elaboración de un archivo vivo que permita dotar al colectivo y las voces que de él se crean tanto de autonomía como de heterogeneidad. Junto con la confluencia de identidades diferenciadas, dan lugar a una propuesta identitaria original e interseccional que ellas denominan “alianza insólita de rebeldes”.

Los testimonios se recogen de forma fragmentaria y discontinua en esta obra coeditada por Mujeres Creando y el Colectivo Situaciones de Argentina. Narran la genealogía del movimiento y su relación con otros movimientos e instituciones bolivianas, latinoamericanas y europeas en un contexto de profundo cambio político. Bolivia ha atravesado una crisis de representación política y una crisis de sus instituciones que han derivado en continuas manifestaciones en favor de la gestión colectiva de los recursos naturales. La situación desembocó en la elección de Evo Morales como primer presidente indígena del país. Desde entonces, el Movimiento al Socialismo ha llevado a cabo una política identitaria desde una perspectiva limitada, colonialista y patriarcal, a la que se opone desde el principio tanto la naturaleza como las propuestas de las Mujeres Creando.

Intento mostrar la vigencia y la actualidad del género testimonial en la posmodernidad, y qué posibilidades brinda como espacio para construir y recuperar la palabra de las mujeres subalternas, para auto-afirmar sus identidades heterogéneas y para conformar un lenguaje que supere, entre otras, las dicotomías entre arriba y abajo, dentro y fuera, así como lo personal y lo colectivo, lo público y lo privado, lo culto y lo popular, el norte y el sur, y lo masculino y lo femenino. El testimonio, como género de denuncia y de interpelación directa al poder, se ha convertido en una posibilidad de enunciación para los nuevos movimientos autónomos de mujeres.

1. IDENTIDAD Y TESTIMONIO: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA

Desde los años ochenta¹ no han dejado de aparecer grupos de estudios de género,

.....
¹ En 1978, Carlos Rincón ya señalaba El cambio en la noción de literatura, abogando por una “ruptura con la concepción immanentista de la literatura” (Becerra, 2012: 44).

poscoloniales y subalternos en América Latina. Estos grupos han realizado un proceso de relectura y renovación del canon latinoamericano, tratando de despojarlo de sus raíces colonialistas y patriarcales. Gracias a las relecturas y revisiones que dieron lugar al cambio de paradigma, de inmanente a trascendente, en el seno de la tradición literaria, el testimonio fue elevado a la categoría de literario y se canonizaron algunas de las obras más exitosas. Para el canon literario occidental sigue resultando complicado que textos de carácter híbrido y/o con alto valor historiográfico, como el testimonio, sean considerados literarios. Por esta razón, la crítica literaria latinoamericana se ocupó de cartografiar el género testimonial como un fenómeno específico².

Al mismo tiempo, la crítica literaria feminista se afanaba, en sus distintas fases, en llevar a cabo tanto el análisis de la producción de las mujeres como sujetos dentro de un contexto discursivo particular -en el caso que nos ocupa, el testimonio-, como el análisis de la representación de las mujeres en la literatura escrita tanto por hombres como por mujeres, y el ejercicio de lecturas alternativas que valoren a las mujeres en la tradición literaria más allá de los arquetipos. La metodología no era específicamente feminista pero implicaba la asunción de algunas líneas enumeradas por María Mines (1999: 71-77) y resumidas por Martínez (2003: 53-54), entre ellas la parcialidad consciente, la visión desde abajo, la participación en acciones, movimientos y luchas de emancipación de la mujer, la integración de esas participaciones en las investigaciones, la investigación como proceso de concienciación, el estudio de la historia social e individual de las mujeres, y la colectivización de sus experiencias.

Asimismo, los estudios culturales dieron mucha importancia a los procesos culturales que están transformando nuestras sociedades. Martín-Barbero habla de dos en concreto: la revitalización de las identidades y la revolución de las tecnicidades (368:2003). El saber y el conocimiento ya no se generan ni circulan únicamente en el ámbito académico: se difunden, se descentralizan gracias a los avances tecnológicos y muy concretamente Internet. Al mismo tiempo, y debido a la crisis de la modernidad, nuestra noción de identidad se ha tambaleado. La identidad, que era antes raigambre y apego al territorio, se define hoy, en muchos casos, a través de fenómenos y nociones como el movimiento, las migraciones o el desanclaje. Quizá el término inglés *moving roots*³ sea el más completo, al condensar las tres nociones.

Como la identidad, el testimonio escapa a definiciones esencialistas. Su definición incluye *per se* una apertura de la literatura tal y como es concebida en la tradición occidental. Hibridación, fragmentación, interdisciplinariedad e intergenericidad son algunas de las características que viene mostrando esta literatura y que, sin duda, dificultan un análisis filológico al uso, que privilegie la concepción inmanentista. De la misma

2 Ver "Hacia una definición holística de testimonio" a partir de la página 17, donde resumo esas cartografías, basándome en la famosa monografía *Testimonio y literatura* (1986), así como en publicaciones posteriores.

3 Definición de algunos antropólogos para explicar cómo se conforman las identidades en la actualidad. En traducción de Martín-Barbero (374:2003), "raíces en movimiento".

manera que ocurre con la propuesta identitaria de Mujeres Creando, la “alianza insólita de rebeldes” en la que el sujeto mujer no se ve reducido a su procedencia, su raza, su clase o su sexualidad. Existe esa misma hibridación y ese mismo mestizaje en el texto y en la propuesta identitaria que de él se deriva.

2. EL TESTIMONIO COMO ESPACIO DE PROBLEMATIZACIÓN DE LAS IDENTIDADES DE LAS MUJERES

El testimonio posee un valor no solo literario, sino historiográfico y antropológico. Sirve para elaborar una microhistoria y/o una historia personal que puede complementar pero también ofrecer un relato completamente enfrentado con la macrohistoria y/o la historia oficial. La historia se utiliza para fabricar las identidades, en este caso identidades que están inherentemente enfrentadas con el poder hegemónico, así como ocurre con la versión de la historia que ofrecen.

La identidad de las mujeres y el testimonio han estado ligados desde que aparecieron los primeros textos de este género en el siglo XIX. Pocos de estos testimonios trascendieron a la historia literaria. No será hasta el último tercio del siglo XX cuando la literatura testimonial escrita por mujeres se vuelva un fenómeno editorial, dando lugar a numerosas obras que denunciaban las opresiones sexuales, laborales, etc. de las mujeres. Ejemplos paradigmáticos son *Si me permiten hablar...* (1977) de Domitila Barrios y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), de Rigoberta Menchú.

Si examinamos la problematización de la identidad del sujeto testimonial y de su intencionalidad o no de representar al colectivo en el nombre del cual habla nos daremos cuenta de cómo, de alguna manera, la identidad que se construye a través del testimonio es irreductible y única. Evidentemente, puede dar cuenta de una serie de hechos históricos, pero estos siempre estarán tamizados por la voz de una o varias narradoras cuyo posicionamiento político es bastante evidente.

3. LA ENCRUCIJADA IDENTITARIA EN BOLIVIA Y EL PAPEL DE LAS MUJERES CREANDO: TRANSFORMANDO IDENTIDADES A TRAVÉS DEL TESTIMONIO.

Mujeres Creando es un colectivo feminista que surge concretamente en 1992. Ellas hacen hincapié en “las otras” del feminismo latinoamericano: las mujeres afroamericanas, las indígenas, las lesbianas, las campesinas y las putas, y propugnan la alianza de todas ellas, para evitar así la fragmentación de las luchas.

Es apenas unos meses antes de la llegada de Evo Morales al poder que se publica *La virgen de los deseos*. Su llegada al poder supuso no solo que los indígenas se erigieran como sujetos políticos sino de poder, provocando una homogeneización y un estatismo en las identidades llamadas “originarias”. Esta concepción de la identidad y sus consecuencias ha sido duramente criticada por ciertos sectores bolivianos, en particular las Mujeres

Creando. Ellas responden con una frase muy conocida: “Pachamama, tú y yo sabemos que aquí la única originaria es la papa”. En este proceso, poco importaban las mujeres salvo que sirvan como guardianas de esa pureza originaria de la nación desde el punto de vista patriarcal.

Desde el comienzo, las Mujeres Creando se definieron como un movimiento heterogéneo compuesto por mujeres de todas las franjas de edad y de diferentes etnias, religiones, sexualidad o clases sociales, que generan prácticas y reflexiones tanto en el espacio público como en el privado, en la casa que actualmente comparten, llamada precisamente “La virgen de los deseos” y ubicada en La Paz. Así es como ellas se definen:

Locas, agitadoras, rebeldes, desobedientes, subversivas, brujas, callejeras, grafiteras, anarquistas, feministas. Lesbianas y heterosexuales; casadas y solteras; estudiantes y oficinistas; indias, chotas, cholos, birlochas y señoritas; viejas y jóvenes; blancas y morenas, somos un tejido de solidaridades; de identidades, de compromisos, somos mujeres (*Mujeres Creando*, 2005: 35).

En los países anteriormente colonizados, se dio un proceso de asimilación de la identidad vista desde fuera, desde el colonizador, hacia dentro del colonizado, que no podía verse a sí mismo desde sí mismo, sino desde los ojos del poder colonial. Con la independencia y la creación de los nuevos Estados-nación, el mestizo se erigió en la identidad característica de Latinoamérica, con el objeto de reconciliar ambas culturas y neutralizar todo conflicto derivado de dichas identidades. Sin embargo, la exaltación del mestizo provocó un sentimiento de culpa y/o vergüenza por ser indio “originario”. Las bolivianas y los bolivianos tuvieron que vivir un proceso de cambio para pasar de esa “vergüenza” de ser indio a elegir a uno de ellos como su presidente. En ese sentido, la reivindicación del indio originario no puede ser otra cosa que justa, pero también fácilmente utilizada por el neoliberalismo actual, donde las diferencias y las autenticidades comportan jugosos beneficios que atraen al capital, como bien señala Harvey (1989: 296). Ocurre, también, que el propio gobierno defiende una concepción inmovilista, colonialista y patriarcal de lo indígena. A esta visión estática se opone la escritura polifónica es también una forma de defender la heterogeneidad y la organicidad de las identidades en el seno de la sociedad boliviana:

Instaurar un sujeto donde confluyen diferentes identidades y espacios de interacción es un reto cotidiano, cada mujer nueva aporta toda una carga de conocimientos, de saberes, de cuestionamientos, que nos enriquecen como movimiento. Por eso retorno a nuestra historia no simplemente para completar un relato o hacer un recuento de los hechos sino como forma de hacer memoria y acumular saberes (*Mujeres Creando*, 2005: 98-99).

En línea con el pensamiento de Ochy Curiel, las Mujeres Creando intentan “romper con la diferencia epistémica colonial entre el sujeto cognoscente [occidental] y los sujetos a ser conocidos [no occidentales]” (57: 2014) erigiéndose en sujetos cognoscentes al tiempo que en sujetos a ser conocidos -a través de sus acciones pero también de sus escrituras. Ellas mismas se dan la legitimidad para hablar, para ocupar los espacios y para generar sus propios saberes. Paralelamente, su testimonio sirve para textualizar la memoria y las identidades que conforman el movimiento.

3.1. La propuesta identitaria de Mujeres Creando: una “alianza insólita de rebeldes”

La propuesta identitaria que se deduce de los testimonios de Helen Álvarez y de Julieta Ojeda es recurrente en toda la obra. Las Mujeres Creando insisten mucho en esa “alianza insólita de rebeldes” de la que *La virgen de los deseos* es un ejemplo. El proceso de construcción de la identidad de Mujeres Creando forma parte del testimonio de Helen:

Nuestra identidad se fue construyendo de forma ecléctica, no dogmática y de una manera honesta. Cuidando de no anular las dudas ni las contradicciones que aportábamos cada una de nosotras. A diferencia del estilo patriarcal, Mujeres Creando no resolvió las contradicciones de sus vertientes enfrascándose en una pelea por la verdad, porque eso nunca sedujo al grupo; esas discordancias se asumieron más bien como una veta mas [sic] que enriquecía al movimiento (Mujeres Creando, 2005: 39).

El testimonio se convierte no solo en un incitador de memoria (Aguiluz, 1992: 213) a través del testimonio de la genealogía del movimiento, sino también en una práctica literaria, política y social que genera identidades. Los testimonios de estas mujeres se inscriben en un complejo proceso de descolonización y despatriarcalización, son la historización no solo de dichos procesos sino de su autonomía, tomando como protagonistas las experiencias que han atravesado como individuales y como movimiento.

Otro de los elementos constitutivos de la identidad de Mujeres Creando en el testimonio de *La virgen de los deseos* es el espacio, tanto público como privado. Desde el comienzo del relato se hace hincapié en el factor espacio-temporal y no solo en lo ético o lo ideológico de la propuesta identitaria, que necesita de espacios concretos donde gestarse. De esta manera, la genealogía de las identidades que conforman al movimiento se produce y se reproduce en diferentes espacios desde 1992 a la actualidad. En el año 1992, María Galindo y Julieta Paredes⁴ comenzaron a construir la casa Las Delicias con la ayuda de otras mujeres. No se trataba pues de una casa privada sino pública, con un marcado interés social. De hecho, en el relato de Helen Álvarez se afirma que el nacimiento de las Mujeres Creando estuvo muy influenciado por la necesidad de recuperar no solo el espacio privado de las mujeres sino también el espacio social, es decir, el espacio público, entendido como lugar de encuentro con la alteridad. Esos encuentros se hicieron con las mujeres trabajadoras del hogar, las migrantes y las prostitutas, con las que se trabajó en horizontalidad y se llevaron a cabo propuestas que dieron lugar a esas alianzas insólitas que constituyen la identidad de Mujeres Creando. En aquel momento había un interés por lo que Helen Álvarez llama “cultura de identidad como base metodológica” (2005: 38) y que sería el germen de esa alianza insólita de rebeldes de la que más tarde habla María Galindo.

Como hemos anotado anteriormente, el análisis interseccional forma parte de dicha propuesta identitaria, que reclama una alianza de identidades aparentemente contrapuestas (solteras y casadas, heterosexuales y homosexuales, jóvenes y adultas, etc.) y va más allá

.....
4 Julieta Paredes fue una de las fundadoras de Mujeres Creando y pareja de María Galindo. Según cuenta Helen Álvarez en su testimonio, ella decidió irse del grupo cuando rompió su relación con María. En la actualidad es la cabeza visible del movimiento Mujeres Creando Comunidad, más preocupado en el feminismo comunitario de inspiración indígena.

de la teoría, instalándose en la práctica cotidiana. En la historia de Mujeres Creando que relatan Helen Álvarez y Julieta Ojeda se escribe una genealogía de sus identidades a través de los elementos que las conforman, como son la historia, la raza, el nivel de estudios, la situación social, la sexualidad, la edad... Es necesario un espacio que sirva a la construcción del movimiento y de las identidades que alberga. Existe entonces una analogía clara entre la necesidad de un espacio propio que fuese también un espacio social (2005: 41) y la necesidad de testimoniar la historia del grupo. A partir de 2005, año de publicación de *La virgen de los deseos*, las Mujeres Creando abren las puertas de una casa homónima, un espacio social autogestionado que actualmente funciona como restaurante, biblioteca, hotel, etc, “donde confluyen organizaciones de mujeres, trabajadoras del hogar, mujeres en situación de prostitución, mujeres indígenas, estudiantes, chicas jóvenes, profesionales, etc.” (2005: 149). Esta será la sede del movimiento desde el 2005 hasta la actualidad.

Igualmente, las Mujeres Creando se interesan por reconceptualizar el concepto de *movimiento*, teniendo en cuenta su estrecha relación con la identidad. Desde una óptica feminista, María Galindo critica a los movimientos sociales tradicionales por haber constituido “formas de identidad egocéntricas (...) las campesinas se han sentado a trabajar con campesinas, los obreros solo hablan a los obreros” (2005: 66). Es decir, existe una segmentación de las identidades y sobre esa fragmentación se sostienen y trabajan los movimientos, especializándose en las demandas como si de una empresa se tratara. Según ellas, esa parcelación reduce el ámbito de actuación y de agenciamiento de los movimientos -y, por ende, de las identidades- acotando, también, el ámbito de análisis que se ejerce para fundamentar la acción reivindicativa. Frente a la “crisis de los movimientos sociales”, elaboran un nuevo concepto de movimiento donde la identidad y la autonomía son centrales. El movimiento ha de conformarse en torno a un tejido amplio de solidaridades, lo que significa esforzarse por dialogar, trabajar y apoyar a otros grupos conformados en torno a otras identidades (en el caso de las Mujeres Creando, mujeres en situación de prostitución o deudoras de los microcréditos concedidos por las ONGs); ha de tener una voz pública, es decir, una presencia visible y diferenciada tanto en la calle como en los diferentes medios de comunicación; el afecto y lo comunitario han de ser ejes transversales en el trabajo diario del movimiento y, por último, relacionado con este punto, ha de trabajarse la identidad fundamentada en el feminismo. Los ámbitos de actuación de Mujeres Creando son también los mismos sobre los que testimonian: “trabajamos sobre lo concreto, sobre lo inmediato, lo urgente” (2005:168), afirman.

De esta manera, la compleja identidad femenina sirve de sustento teórico-práctico a este movimiento social, en el que los problemas personales de cada una son tratados como problemas colectivos, en su mayoría consecuencias negativas de un sistema patriarcal y neoliberal. Esta cuestión, en absoluto trivial, se relaciona con la cuestión de la representatividad en los movimientos, blanco también de muchas críticas. Julieta Ojeda

señala, en este sentido, que “hablar por el otro o por la otra resulta absurdo” (2005: 181). Por eso es importante que las identidades, en el seno de los movimientos, desarrollen una práctica y un discurso propios: “En los diez años de trabajo nos hemos encontrado con muchos problemas en el grupo (...) la generación de un discurso propio, personal, porque somos diferentes identidades (...) y eso implica una responsabilidad política de cada una de cara al grupo, lo que lleva al permanente cuestionamiento de la práctica y el discurso” (2005: 181), afirma de nuevo Julieta.

La heterogeneidad, de carácter fundacional en *Mujeres Creando*, instala una revisión constante de los prejuicios relacionados con la identidad. También de las problemáticas relacionadas no solo con la cuestión de la representatividad sino de la responsabilidad del grupo con cada integrante y viceversa.

4. CONCLUSIONES

El testimonio es una vía para narrar la experiencia. No es neutral, sino que parte de un posicionamiento que se exhibe como fundamento, en este caso, de las identidades generadas en el seno de un movimiento social autónomo de mujeres bolivianas. Fiel a sus propósitos, el género testimonial continúa ejerciendo un efecto de lo real para trasladarnos experiencias muy ideologizadas que pretenden servir como agenciamiento a las mujeres, sujetos a los que se les ha negado la palabra históricamente. La creatividad al servicio de un mundo más habitable toma forma en el testimonio de las *Mujeres Creando*.

Cada uno de los sujetos que testimonian son producidos en la práctica discursiva, siendo esta generadora de subjetividades específicas. En el momento en que las subjetividades específicas entran en contacto con las otras aparece una nueva apuesta identitaria. Si entendemos, con Avtar Brah (2004: 131), que la identidad es “ese mismo proceso por el cual la multiplicidad, contradicción e inestabilidad de la subjetividad se significa como dotado de coherencia, continuidad, estabilidad; como dotado de un núcleo -un núcleo en transformación constante, pero núcleo al fin y al cabo-” podemos concluir que la apuesta de *Mujeres Creando*, esa “alianza insólita de rebeldes” responde a esta definición de la diferencia. Una apuesta que intenta no someterse, ni museizarse, ni mucho menos exotizarse.

La propuesta de la alianza insólita de identidades es el eje vertebrador del testimonio, mediante el cual se aprecian no solo la genealogía y las relaciones entre las mujeres que participan en el movimiento sino la genealogía y las relaciones entre estas y aquellas con las que participan, se solidarizan, se comprometen o simplemente discuten. Una construcción de las identidades realizada como proceso vital en continuo cambio, desde dentro hacia afuera y desde afuera hacia dentro.

La escritura testimonial tiene, para las mujeres, posibilidades de emancipación en varios sentidos: contribuye a (re)construir y recuperar espacios de compromiso entre el yo

y las otras, a afirmar identidades contra-hegemónicas generadas con la mayor autonomía discursiva posible, y a conformar un lenguaje propio que sea reflejo de esa alianza de identidades. Tal y como sostiene María Galindo (2005: 214) en la obra, “cobra sentido más allá de sí misma la propia historia cuando la vivimos como una zona de dolor y de ese dolor hacemos memoria viva”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

VV.AA: *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1986.

Capítulos de libros

Becerra, Eduardo: “Estudios culturales versus literarios”, Bologneses, C.; Bustamante, F. y Zabalgoitia, M.: *Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, Barcelona, Icaria, 2012, pp. 43-56.

Benstock, Shari; Ferriss, Suzanne; Woods, Susanne: “Feminist Literary Criticism and Theory”, *A Handbook of Literary Feminisms*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 153-160; 174-178.

Brah, Avtar: “Diferencia, diversidad y diferenciación”, *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Editorial Traficantes de Sueños, 2004, pp. 107-136.

Curiel, Ochy: “Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial”, *Otras formas de (re) conocer: reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, Donostia-San Sebastián, Hegoa, 2014, pp. 45-60.

Falconí, Diego: “Julieta Paredes y la entrevista testimoniada: dar cuenta de la voz, la escritura y la vulnerabilidad del cuerpo de las mujeres aymaras en los Andes”, *Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, Barcelona, Icaria, 2012, pp. 147-166.

Lavrin, Asunción: “La literatura testimonial en Latinoamérica como experiencia de mujeres”, *Actas del 51º Congreso Internacional de Americanistas, “Repensando las Américas del siglo XXI”*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2003, pp. 89-104.

Moi, Toril: “Feminist, Female, Feminine”, *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, New York, Basil Blackwell, 1989, pp. 117-132.

Sabó, M^a José: “Crítica y revisión del canon de la literatura Latinoamericana: apuntes de una discusión abierta”, *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”*, Rosario (Argentina), Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario, 2009, pp. 1-12.

Vargas, Virginia: “Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio”,

Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder, comp. Daniel Mato, Venezuela, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2002.

Revistas

- Aguiluz, Maya: “Las voces del silencio. El testimonio como representación popular”, *Mester*, vol. 21, n° 2 (1992), pp. 209-219.
- Beverly, John: “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII, n° 25 (1987), pp. 7-16.
- Beverly, John: “Subalternidad y testimonio”, *Nueva Sociedad*, n° 238 (2012), pp. 102-113.
- Espinosa, Yuderkys: “Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional”, *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, vol. 14, n° 33 (2009), pp. 37-54.
- Gargallo, Francesca: “Feminismo latinoamericano”, *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, vol. 12, n° 28 (2007).
- González, Ximo: “Mujeres Creando. Sobre grafitis, pucheros y tablas de planchar”, *Ecléctica*, *Revista de Estudios Culturales*, n° 2 (2013), pp. 133-149.
- Lienhard, Martín: “Voces marginadas y poder discursivo en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVI, n° 193 (2000), pp. 785-798.
- Martín-Barbero, Jesús: “Identidad, tecnicidad, alteridad. Apuntes para re-trazar el mapa nocturno de nuestras culturas”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, n° 203 (2003), pp. 367-387.
- Moraña, Mabel: “Estudios culturales, acción intelectual y recuperación de lo político”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, n° 203 (2003), pp. 425-430.
- Mujeres Creando y Losa, M^a Laura: “En la piel de la ciudad” y “Un feminismo de impuras”, *Carta. Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, n° 1 (2010), pp. 9-12.
- Restrepo, Alejandra: “Feminismos y discurso de género: reflexiones preliminares para un estudio sobre feminismo latinoamericano”, *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, vol. 3, n° 9 (2004).

Internet

- Martínez, Adelaida: “Feminismo y literatura en Latinoamérica”, 2003. Internet. 15/10/2016. <www2.ups.edu/faculty/velez/Span_301/html/supple/femlitlat.DOC>
- Mujeres Creando: *La virgen de los deseos*, Buenos Aires, Ediciones Tinta Limón, 2005. Internet. 15/10/2016. <<http://mujerescreando.org/pag/publicaciones/libros/LA-VIRGEN-DE-LOS-DESEOS--Mujeres-Creando.pdf>>

SONRISAS LITERARIAS. LAS ESCRITORAS EN EL TERRENO DEL HUMOR

*Isabel Franc
en l'Escola d'Espectura de l'Ateneu Barcelonés*

En un congreso de humoristas entra una extraterrestre muy ilustrada. Se recalca su alto nivel académico a fin de entender que su pregunta no proviene de la ignorancia, sino de la falta de “ese” concepto en su cultura de origen. ¿Humor? —dice— ¿Qué es el humor? Los asistentes cruzan miradas.

Pues ¿qué va a ser?, algo para hacer reír.

No, es una forma ingeniosa de sobrellevar la vida

No simplifiquéis, Freud dijo que es “la manifestación más alta de los mecanismos de adaptación del individuo”

El que manda es el diccionario y dice que es un “modo de presentar, enjuiciar y comentar la realidad”.

Memeces, es ver lo ridículo y lo absurdo de la vida y saber darle la vuelta.

¡Tú qué sabrás!

Así seguirán los humoristas discutiendo entre ellos, mientras la asombrada extraterrestre intentará dilucidar qué es exactamente tan controvertido asunto. Debo aclarar que cuando digo “los” y “ellos”, no estoy usando un genérico inclusivo; humoristas mujeres, al menos en este congreso, no hay ni una.

Dice Pirandello que el humor “posee tal infinita variedad y tantas características que, cuando queremos describirlo de una manera general, se corre el riesgo de olvidar siempre algo (...) de modo que, al final, se obtendrán tantas definiciones del humorismo como características se han encontrado” (Pirandello, 2007:57). Pero, sí hay algo en lo que todo el mundo (eso que llamamos todo el mundo y que se refiere a quienes lo han estudiado) se pone de acuerdo: es difícilísimo definirlo. Aun así, finalmente, nuestra ET particular deduce el significado de la palabra humor y asegura que en su planeta gozan de algo similar. Era de esperar puesto que parece inteligente y el humor requiere y es, al mismo tiempo, signo de inteligencia. Y se pone a estudiar, como una loca, el fenómeno y su representación. Con la celeridad que se supone siempre a los métodos siderales, en pocos segundos encuentra la definición: Capacidad humana, no animal, que funciona a dos niveles, a) compartir alegrías y establecer lazos afectivos; b) combatir el drama social. Usada exclusivamente por hombres.

¡No, no —le replican—, las mujeres también!

La alienígena consulta sus circuitos de información extraplanetaria y afirma contundente: No aparecen.

En su somera y rápida revisión de los ensayos más prestigiosos sobre el tema, nuestra amiga se ha topado con frases del tipo: “Muchos (filósofos) han definido al hombre como “un animal que ríe” (Bergson, 2003:13). Aunque, de entrada, ya vemos que es espabilada, si en su planeta impera el sentido común, le va a costar entender que, en nuestro territorio,

donde dice “hombre” dice, unas veces hombre; otras, hombre y mujer; otras toda la humanidad; y eso hay que deducirlo según el contexto.

Por otra parte, como es bastante leída, del vasto escaparate cultural humano ha elegido la literatura para hacerse una idea de cómo afronta la población terrícola la producción humorística, ha revisado las antologías y... de ahí su deducción.

Nuestra amiga sideral ha dado en el clavo al distinguir entre lo puramente cómico, destinado a hacer reír; y lo humorístico, esa forma de ver, interpretar, entender y reproducir la realidad con todo el drama que hay en ella. Pero se ha despistado un poco, y con razón, cuando la ha entendido como una capacidad exclusiva del género masculino y no del género humano. Las mujeres hemos usado ese mecanismo desde siempre, pero, al contrario que ellos y por razones diversas, nos hemos quedado en el ámbito de lo privado. Tendremos que explicarle que, en cierto sentido, el humor puede equipararse a la alta cocina: los grandes chefs suelen ser hombres, pero las que hacen a diario la comida y la cena en casa son ellas.

En cuanto a las recopilaciones, tendría que preguntarle a sus creadores (sigo sin usar el genérico masculino) por qué en la *Antología de la ¿Mejor? Literatura de ¿Humor? de todos los tiempos* (3 tomos, 43 autores) han elegido solo a Silvina Ocampo con un relato más bien macabro; en *El mejor humor inglés* no aparece ni una, en *La Mona Risa. Los mejores relatos de humor*, ¡bingo!, han puesto a tres: Maruja Torres, Elvira Lindo y Miriam Alonso... y así sucesivamente. Va a ser ardua, cansina y penosa tarea explicarle que el trabajo de las mujeres ha sido silenciado, menospreciado, ninguneado... No, no vamos a seguir por ahí. No queremos provocarle una depresión ni, muchísimo menos, mostrar victimismo, así que, ensayaremos con ella lo que sería una de tantas posibles antologías de la mejor literatura de humor escrita por mujeres.

Empezaremos por explicarle que las mujeres han usado el humor para desafiar al patriarcado, al despotismo ideológico; para denunciar códigos de comportamiento y estereotipos, para desmontar tabúes, mostrar lo ridículo de las convenciones sociales; lo usan y han usado para establecer o reforzar lazos grupales, como mecanismo de defensa y de transgresión, como arma arrojadiza y como escudo contra el dolor, el menosprecio y los abusos “institucionalizados” de esa mitad de la población que es la clase dominante.

A continuación, le dejaremos claro que hablamos de humor, esa forma de ver y transmitir la realidad, no de comicidad. Si no lo hacemos, tal vez no entienda por qué incluiríamos a una autora como Dorothy Parker (1893-1967) aunque su cuento más famoso, *La gran rubia (Big Blonde)* fuera seleccionado por Augusto Monterroso para su *Antología del cuento triste*. Parker supo reflejar con caustico ingenio y notable sarcasmo el lado oscuro de la sociedad en la que vivió. Pocas autoras han hecho gala de un tono más burlón a la hora de satirizar, tanto la vida de su ciudad, Nueva York, como la suya propia. Bromeó incluso con su poco acierto a la hora de intentar morir y su epitafio lo dice todo: *Excuse My Dust!* “¡Disculpen por el polvo!”. Para provocarle una sonrisa a nuestra amiga

alienígena le soltaremos alguna de sus frases más memorables, por ejemplo: “Cualquier mujer que aspire a comportarse como un hombre, carece de ambición”

Le explicaremos también que las mujeres han tenido que salvar muchos obstáculos para poder escribir, ser publicadas y reconocidas. Han tenido que crear sus propios referentes versus los establecidos e impuestos desde una mirada masculina. Se quedará (como se dice vulgarmente) alucinada cuando le hablemos de la carga ideológica de los cuentos infantiles en los que la mujer asume el papel de débil, sumisa, pasiva, obediente, tierna, cuidadosa, hacendosa, pelín estúpida y, eso sí, guapa como la princesa que aspira a ser. Porque la belleza resulta aquí don y virtud al mismo tiempo, en contraposición a la fealdad propia de brujas, madrastras y malas pécoras. Las protagonistas de los cuentos infantiles se sitúan en el espacio doméstico, mientras que los espacios abiertos a la aventura son para el aguerrido caballero cuya misión será salvar a la damisela, que necesita de un guerrero o un familiar o, al menos, un hada madrina para resolver sus problemas; ella solita no puede.

Uf, se lamenta la pobre marciana, pues con ese panorama...

La consolaremos citando a Dolores Juliano: “Los cuentos maravillosos contados por madres y abuelas daban una imagen de la mujer mucho mejor que los estereotipos sociales al respecto” (Juliano, 1992: 120-121). El mágico mundo de los cuentos nos ha llegado distorsionado. De nuevo, la mirada masculina ha hecho desaparecer muchos relatos por su “feminismo” y un humor considerado “obsceno”. Y para su comprobación científica le mostraremos la introducción al *Euskalerraren Yakintza* de Resurrección María Azkue, que aunque esté en Eusquera, con sus avanzados métodos, nuestra extraterrestre podrá entender. Para redondear el empoderamiento literario, le diremos que un día, se nos hincharon las narices y nos pusimos a reconstruir tan nefastos referentes literarios y creamos historias *A favor de las niñas*, que hablan de *Mujeres que bailan con los lobos*, *Caperucitas*, *cenicientas* y *otras marisabidillas* que se negaron a *comer perdices*, incluso *Cuentos y fábulas* en las que el partenaire del príncipe es un chulazo y la princesa es pretendida por una dama inteligente¹.

1. PROPUESTA HISTÓRICA

Si proponemos una antología siguiendo un recorrido histórico, además de recuperar muchos nombres, podremos mostrarle las dificultades que las mujeres han tenido para acceder a la escritura, en general y al humor escrito, en particular; así como las distintas

.....
¹ Las referencias literarias son: *Mujeres que corren con los lobos* de Clarissa Pinkola Estés (1972), recopilación de relatos populares que recrean el mito de la Mujer Salvaje; *A favor de las niñas (Dalla parte delle bambine)* de Adela Turín y Nella Bosnia, colección italiana que entre 1975 i 1980 publico más de veinte títulos; *Caperucitas, Cenicientas y otras marisabidillas (The Virago Book of Rairy Tales)* de Angela Carter (1990), recopilación de cuentos tradicionales de todas las culturas donde las mujeres son protagonistas; *La Cenicienta que no quería comer perdices*, de Nunila López Salamero con ilustraciones de Miriam Cameros Sierra; y *Cuentos y Fábulas de Lola Van Guardia* de Isabel Franc, reversión de la narrativa popular en clave lésbica

estrategias que, siglo a siglo, han desarrollado para contar las historias que querían contar. Empezaremos calmándola, que no se deprima ni se enfurezca al saber que las mujeres fueron excluidas de la educación y que el convento era la única salida si querían huir del matrimonio y tener acceso al conocimiento, exceptuando algunas mujeres de las clases más altas o de la corte, que sí gozaron del privilegio de la cultura. Iremos, pues, al convento y a la corte para encontrarlas.

La creencia general es que las escritoras conventuales redactaron textos muy sesudos, algo taciturnos y sin sentido del humor. Para desmentir esa leyenda popular nos remitiremos a Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Reconocido es su humor intencionado, que usaba como mecanismo de denuncia “como escudo o muralla defensiva, escondiendo tras su risa las lágrimas o el temor e incluso pensamientos teológicos y filosóficos que era mejor ocultar” (Egan, 2011: 311). Avanzada a su época, tuvo que maquillar, con buenas dosis de humor, pensamientos inconvenientes en aquel momento. A modo de ilustración, no podremos resistirnos a recitarle *Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón...*, poniendo especial énfasis en aquellos versos:

¿Qué humor puede ser más raro
que el que, falto de consejo,
él mismo empaña el espejo
y siente que no esté claro?

Su sonrisa nos ayudará a seguir para afrontar una de las autoras más injustamente silenciadas, Hrosivitha de Gandersheim (935-1002). Sí, anterior a Sor Juana, pero hemos empezado por ella para evitarle el desánimo ya que, al menos, se cita en los libros de texto. Ahora hablamos de la primera persona que escribió teatro en la Europa medieval, “la primera mujer que expresó su conciencia de identidad femenina separada, reflejándola en la acción de sus obras” (Rivera Garreta, 1990: 81); otra intelectual avanzada a su época cuyas obras, llenas de ironía y un particular sentido del humor, presentaban, con frecuencia, conflictos entre hombres y mujeres en los que ellas solían ser las vencedoras; y cuyo talento literario se nutría, en exclusiva, de los libros que tenía en el convento. La abadía de Gandersheim era famosa por su labor educativa y contaba con una gran biblioteca de autores clásicos y medievales. Hrostvitha, igual que otras mujeres de su época de las que no nos ha llegado ni el nombre, paradójicamente, buscaron en la vida monacal la libertad para tener su *habitación propia*, y no ser esclavas del matrimonio.

Y ¿cómo es posible que, siendo tan importante, apenas se conozca? Se asombrará *Little Alien*. Pues, ya ves..., le diremos acompañando un sufrido encogimiento de hombros. Pero ha sido reseñada, con la profundidad y la justicia que merece, por María Milagros Rivera y en 2005 la Universidad de Huelva publicó las *Obras completas de Rosvita de Gandersheim*, con traducción crítica realizada por Rosario Moreno y Juan Martos. Démosles gracias.

Lo de los conventos tiene su miga. Aunque en la actualidad está asumido que fueron

espacios para la educación, el conocimiento y la escritura, más allá del estudio, el recogimiento y la oración, las hermanas encontraban momentos para divertirse. Trabajos recientes demuestran la existencia de un teatro conventual en clave de humor hecho, ex profeso, para el divertimento de las monjas. Ellas eran las que creaban los libretos y las que interpretaban las obras. Un par de ejemplos referidos en *Teatro breve de mujeres* serían: sor Francisca de Santa Teresa y sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega, ambas en el convento de las Trinitarias de Madrid s. XVII.

Nuestra ET, que ya empieza a pillarle el tranquillo al asunto, bromea: Pues, igual el gran Lope alguna buena idea se llevaba de las conversaciones con su hija.

Si hablamos de la corte, tendremos que citar a Aphra Behm (1640-1689) autora de poesía, teatro y novela admirada y reivindicada por Virginia Woolf. Su *Oroonoko* de 1688 está considerada una de las primeras novelas en lengua inglesa. Y su vida daría para una película de aventuras. Hizo de espía para el rey Carlos II, que tardaba en pagarle y, por eso, se llenó de deudas; acabó en la cárcel primero y en el exilio después. Pero, lejos de caer en el victimismo, aprovechó su experiencia para la escritura. En la antología poética *Las fábulas del deseo* hay varios poemas humorísticos suyos (dicen que alguno de elloslésbico) y uno muy destacable sobre un gatillazo, titulado *La decepción*, que corre libre por Internet.

Habría que citar también a Jane Austen, aunque pocos la incluirían en una antología sobre el humor. Y sin embargo, ahí está *Emma*, una obra calificada sin tapujos de novela cómica en la que su protagonista se empeña en hacer de Celestina de sus amistades provocando toda suerte de enredos; o *La abadía de Northanger*, una singular parodia de las novelas góticas; y la más desconocida: *Lady Susan*. La última y desafortunada edición es de Nórdica, según refiere Josune Muñoz, “una edición ilustrada para adultos en la que Lady Susan aparece fea y brujesca de la manera más estereotipada posible, cuando el texto subraya, una y otra vez, su impresionante belleza y como esa belleza desarma y conquista a los tontos de los hombres, haciendo de ella alguien tan poderoso y manipulador”. Y añade: “Es una novela corta que escribió siendo muy joven, pero que ya refleja toda la maestría de su autora y se lee con una gran sonrisa”². En todos sus escritos Austen usó la ironía para denunciar la situación de las mujeres en un mundo en el que la supremacía masculina las confinaba a las cuatro paredes de sus casas. Sus *Cartas* tampoco tienen desperdicio, están llenas de comentarios jocosos. Ella pudo estudiar y leer gracias a la biblioteca de su padre; y escribir, aunque sus novelas se publicaran, de entrada, de forma anónima.

Las escritoras del s. XIX vivían bajo esa imposición de abnegación, sumisión y silencio que acompaña al “ángel del hogar”, lo que les cerraba muchas puertas a la escritura, pero sobre todo, a la edición de materiales considerados “no decentes”; reírse de las

.....
2 Ambas citas aparecen en el libro: *Las HumoristAs. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*, coordinado por Isabel Franc, cuya publicación en Icaria editorial está prevista para enero 2017

convenciones o hacer reír les podía salir muy caro. Y, aun así, encontraron la manera de hacerlo: se convirtieron en auténticas maestras de la ironía. Como ejemplo, citaremos dos obras de George Eliot (Mary Anne Evans, 1819-1880) una de tantas que usó el pseudónimo masculino, tema en el que no entraremos para no agobiar a la amiga *Alien* y, sobre todo, para no extendernos. *El hermano Jacob*, afinada y divertida crítica social en la que se aprecia su manejo del humor a través de situaciones ridículas y *Las novelas tontas de ciertas damas novelistas*; en ambas demuestra un gran dominio de la ironía y del sarcasmo. Y en la misma línea tenemos *Xingú* de Edith Wharton, donde también se hace uso del humor para criticar a las mujeres literatas y sus excesos. No eran buenos tiempos para tomar “en serio” las empresas literarias de las mujeres, pero, desgraciadamente, tampoco “en broma”.

Entrado el s. XX encontramos más nombres. Son, a menudo, autoras que retratan de forma irónica la sociedad de su tiempo, como ocurre con Nancy Mitford. En pleno auge del fascismo publicó *Trifulca a la vista*, en la que hace una sátira del nazismo británico. A raíz de su publicación, se rompió la relación entre ella y una de sus seis pintorescas hermanas, Diana, esposa de un líder del partido nazi inglés. Mitford se mofaba de una aristocracia anclada en el pasado y lo hacía a través de extravagantes personajes. En sus novelas muestra el mundo elitista de una alta sociedad en decadencia que conocía muy bien. Su capacidad para el humor se reflejó también tanto en la columna que escribía para el *London Sunday Times* como en su correspondencia. Y para animar a nuestra alienígena, le contaremos esta anécdota: uno de esos restaurantes clandestinos que se han puesto tan de moda en ciudades como París o Londres, en los que se entra bajo contraseña, se desconoce el menú, los comensales e, incluso, el lugar (suelen ser casas particulares) rinde homenaje a las hermanas Mitford con un menú basado en las recetas del libro de cocina que publicó Deborah, la menor de ellas y duquesa de Devonshire, para más datos.

Le explicaremos que las vanguardias siempre han propiciado nuevas vías de creación. En la inglesa, en particular, encontramos muchos ejemplos de que cuando las mujeres andan en libertad, eligen el camino del humor. Para darle una de cal y una de arena, añadiremos que, por desgracia, cuando finalizan esos aires vanguardistas, las aportaciones y las maneras de las mujeres se las lleva el viento por muy famosas y premiadas que llegaran a ser. Y, en algunos casos, tiene que pasar casi un siglo para que una autora sea redescubierta como ocurre con Stella Gibbons (1902-1989), que en 1932 publicó *La hija de Robert Poste*, considerada “la novela cómica más perfecta de la literatura del s. XX” y, a pesar de ello, no está entre los libros de obligada lectura ni del género humorístico ni de la literatura en general ni de la literatura inglesa en particular.

Aunque nacida en Nueva Zelanda, hablando de anglosajonas, le citaremos a Elizabeth Von Armin (1866-1941) nunca reconocida y traducida como merece. Utiliza la ironía para hacer una demoledora crítica del “ángel del hogar” en *Elisabeth y su jardín alemán*, todo un súper ventas en su época; y en *El señor Skeffinton* satiriza la exigencia de eterna

belleza y juventud femeninas. Temas de rabiosa actualidad, querida extraterrestre, pero el libro que te va a encantar es *Todos los perros de mi vida*, imprescindible autobiografía en la que refiere sus memorias a través de los perros que ha tenido.

Como a estas alturas la tendremos ya anonadada con tanto nombre, le dejaremos caer inopinadamente, como quien no quiere la cosa, que ni las más grandes se han resistido al humor: Fíjate que la mismísima Virginia Woolf tiene un afilado relato humorístico titulado *La Sociedad* y nos dejó comentarios irónicos del tipo: “Las mujeres han vivido todos estos siglos como esposas, con el poder mágico y delicioso de reflejar la figura del hombre, el doble de su tamaño natural” (Woolf, 1992: 51)

Viendo la sonrisa de nuestra amiga, seguiremos con otra superventas de la época, D.E. Stevenson, especialista en retratar la vida social de la campiña inglesa en clave de humor. Le recomendaremos *El libro de la Señora Buncler*. Y ya que le van los viajes, la invitaremos también a leer *Las torres de Trebisonda* de Rose Macaulay o *Dos damas muy serias* de Jane Bowles. En fin, un no parar, porque, de ahí, pasaremos a Muriel Spark, autora que supo sacar partido literario de sus propias penurias con grandes dosis de ironía. Así lo demuestra en *Las señoritas de escasos medios*, quizás su novela más conocida. Y aclararemos, “quizás” porque muy poco conocida es esta escritora para la gran producción y los múltiples galardones que cosechó a lo largo de su carrera. Otros títulos destacables son *La plenitud de la señorita Brodie o Memento mori*, calificada por Graham Green como un libro “divertido y macabro” en el que se cuentan, con notable humor negro, las vicisitudes de una residencia de ancianos. Biógrafa de Mary Shelley y de Emily Brontë, su propia biografía tampoco desmerece. Vivió en Zimbabue (antigua Rodesia), ocupó un puesto en la oficina de contraespionaje antinazi y acabó sus días en Florencia a donde se trasladó para compartir vida y placeres con la pintora y escultora Penelope Jardine.

Tal vez, al oír este último comentario, se interese por la literatura que habla de amor entre mujeres y cómo de humorística es. Todo un *temazo*, le advertiremos. Porque desde Safo hasta finales del s. XIX apenas hay producción y, cuando empieza a haberla la tónica general son los finales trágicos. Las protagonistas mueren o enferman o se suicidan o acaban en manicomios. Una forma de decirte que ese amor acabará mal sí o sí. La única excepción (ojalá me equivoque y haya más) es la elegantísima *Carol* de Patricia Highsmith que hace poco ha llegado a la gran pantalla. Fíjate que el primer título al respecto es *El pozo de la soledad* (Radclyffe Hall, 1928). Eso ya indica que no empezamos bien. El humor no se consideraba digno de tal aberración amorosa. Solo Djuna Barnes se atrevió a reflejar en forma de parodia el mundo alocado, transgresor, innovador y tremendamente divertido de las mujeres de la Rive Gauche en su *Ladies Almanach*, una joyita de 1928 que tuvo que esperar mucho tiempo para compartir esa irreverente tendencia a reírse de una misma.

A continuación, con algo de timidez y mucho de falsa modestia, nos autocitaremos

nombrando a Lola Van Guardia, pseudónimo de esta humilde cómica de la pluma, quien, según dicen, fue la primera en hacer reír a carcajadas a las lesbianas del Estado Español.

Y así seguiríamos hasta las autoras actuales recordándole que, por el camino, nos hemos dejado muchos nombres Dorothy L. Sayers, Barbara Pym, E.M. Delafield, Elisabeth Gaskell... o la mismísima Mercè Rodoreda, que tampoco se quedó corta. Y si nos ponemos con las de las últimas décadas, más que una antología, parecerá que le estamos recitando el listín telefónico. Claro que no podremos resistirnos a recomendarle a Margaret Atwood, por ejemplo, o Amèlie Nothomb y su jugosa literatura autobiográfica; a Ana M^a Shua si lo que quiere es la esencia del microrelato tragicómico, a Gabriela Acher si busca autoparodia; las notas de humor agridulce de Nora Ephron, la sátira de Fay Weldon... en fin, no acabaríamos. Y, en este punto, no es difícil imaginar que *Little Alien* pregunte apesadumbrada por qué todas estas autoras han sido anuladas, invisibilizadas, infravaloradas, menospreciadas e, incluso, aborrecidas. Bueno, la consolaremos dándole una palmadita en el hombro, lo suyo es que no las sigan olvidando, tal vez si son capaces de leerlas con el debido interés y sin prejuicios ni cegueras, a partir de ahora las incluyan en las antologías. Es que, mira..., daremos un apunte final, el humor como género literario funciona un poco como el terror, depende de que el texto produzca el efecto buscado, la risa o la sonrisa en un caso, el miedo en el otro. A lo mejor (o a lo peor), “esos” antólogos no se han reído ni han sonreído ni le han visto la chispa a ninguna de estas autoras. Eso, querida amiga, lo explicaría todo.

Nota final:

No es una amiga extraterrestre sino bilbaína, Josune Muñoz (Skolastika), la que ha colaborado conmigo en este estudio. *En Las Humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*, mantenemos un apasionado diálogo sobre el tema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Austen, J., *Cartas*, Oviedo Depoca, Morcín, 2014.
- Austen, J., *Emma.*, Madrid, Alianza 2007.
- Austen, J., *La abadía de Northanger.* Barcelona, Debolsillo, 2009.
- Austen, J., *Lady Susan.* Madrid, El Mundo y La Revista, Unidad editorial, S.A., 1998.
- Austen, J.; Olivares Conde, J. *Lady Susan*, Madrid, Nórdica, 2014.
- Azkue, R.M., *Euskalerrriaren Yakintza* (4 vol). Euskaltzaindia, 1989, pp.
- Barnes, J., *El almanaque de las mujeres*, Barcelona, Egales 2008.
- Behn, A., *Las fábulas del deseo*, Madrid, Sial, 2004.
- Behn, A., *Oroonoko.* Málaga, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad, de Málaga, 2000.
- Bergson, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada 2003, pp. 13.

- Bowles, J., *Dos damas muy serias*, Barcelona, Anagrama 1997.
- Carter, A. *Caperucitas, Cenicientas y otras marisabidillas*. Barcelona, Edhasa, 1992.
- Doménech Rico, F. *Teatro breve de mujeres (siglos XVII-XX)*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Escena de España. Nº 41, 1996.
- Egan, Linda, “Juana Inés: bajo “la perfección del arte”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Internet 2011. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/juana-ins---bajo-la-perfeccion-del-arte-0/html/471c4580-d5d9-43bf-9bba-19c5836acadb_2.html>
- Eliot, G., *El hermano Jacob*, Barcelona, Alba 2004,.
- Eliot, G., *Las novelas tontas de ciertas damas novelistas*, Madrid Impedimenta, 2012.
- FNAC, *Antología de la ¿MEJOR? literatura de ¿HUMOR? de todos los tiempos*. (3 vol.) FNAC, 2004.
- Franc, I. *Cuentos y fábulas de Lola Van guardia*. Barcelona-Madrid, Egales, 2008.
- Franc, I. (coord.) *Las Humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres i humor*. En prensa.
- Gibbons, E., *La hija de Robert Poste*. Madrid, Impedimenta, 2010.
- Herralde, J. *El mejor humor inglés*. Barcelona, Anagrama, 2009.
- Highsmith, P., *Carol*, Barcelona, Anagrama 2015.
- Juliano, D., *El juego de las astucias*, Madrid, Horas y Horas. Cuadernos inacabados 11, pp. 120-121.
- López Salamero, N; Cameros Sierra, M. *La Cenicienta que no quería comer perdices*. Barcelona, Planeta, 2009.
- Macaulay, R., *Las torres de Trebisonda*, Barcelona, Minúscula 2008.
- Mitford, N., *Trifulca a la vista*, Barcelona, Libros del Asteroide 2011.
- Pinkola Estés, C. *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona, Ediciones B, 1972.
- Pirandello, L., *L'umorismo. El humorismo*, San Lorenzo del Escorial, Langre 2007.
- Rivera Garreta, M.M., *Textos y espacios de mujeres*. Barcelona, Icaria,1990.
- Spark, M., *La plenitud de la señorita Brodie*, Valencia, Pre-textos 2006.
- Spark, M., *Las señoritas de escasos medios*, Madrid, Impedimenta 2011.
- Spark, M., *Memento Mori*, Barcelona, Plataforma 2010.
- Stevenson, D.D., *El libro de la Señora Buncler*, Barcelona, Alba 2012.
- Von Armin, E. *El señor Skeffinton*. Barcelona, Lumen 2008.
- Von Armin, E. *Elisabeth y el jardín alemán*, Barcelona, Lumen 2008.
- Von Armin, E., *Todos los perros de mi vida*. Barcelona, Lumen 2008.
- Wharton, E., *Xingú*, Zaragoza, Contraseña 2012.
- Woolf, V., *La sociedad*, Madrid, Valdemar 1999.
- Woolf, V., *Una habitación propia*, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo 1992.

**MUJERES OBJETO-RAS: REBELDÍA Y ESPERANZA EN LAS POETAS
ESPAÑOLAS DE LOS 20: CARMEN CONDE Y ÁNGELA FIGUERA**

Núria Lorente Queralt
Universidad de Valencia

Nunca en la historia de España hubo un diálogo tan estrecho y tan renovador entre mujer y poesía como en este tiempo de violencia, censura y penurias que significó la posguerra española. Los años 50 en España se convirtieron en el escenario idóneo para que el yo poético femenino comenzase a desasirse del imaginario tradicional que la historia de la literatura asignaba a la mujer y empezase a erigirse como sujeto activo en el ejercicio de configurar su propia imagen literaria, social e histórica.

1. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA AUTOREPRESENTACIÓN: LA IMAGEN DE LA FIGURA FEMENINA

Yo soy mi poesía
y todas las mujeres que en ella caben
(Maria Beneyto)

Es un hecho de Perogrullo que la historia de la mujer, desde tiempos inmemoriales, ha sido la de la lucha a contracorriente por construirse y realizarse en plenitud en mitad de una larga carrera de obstáculos que se lo imposibilitaba.

En el campo artístico, especialmente, en el terreno literario se puede observar cómo la representación de la mujer, primero por parte de quiénes la describen, después describiéndose ella misma, da cuenta de todo un imaginario cultural heterogéneo de figuras y contrafiguras con las que se la encumbra o se la castiga. En un primer momento, ellos, demiurgos absolutos, se sirvieron de la figura femenina en su imagen prototípica, la de musa inspiradora que, bien elevada, bien difamada, debía servir como eje desencadenante de cualquier hilo argumental. De manera que, desde sus orígenes bíblicos, la mujer, en su papel de Eva o María, ha polarizado el imaginario artístico hasta bien entrado el siglo XIX. En su perfil angelical o en su contrario, el demoniaco la figura femenina ha conformado la mentalidad occidental en sus múltiples adjetivaciones; tanto las supuestamente positivas: ángel, pura, santa, madre, esclava y doméstica; y, por supuesto, las negativas: mujer fatal, dañina, perversa, lasciva y pecaminosa.

Con el transcurso del tiempo estos dos modelos femeninos, dominantes en la Edad Media y el Renacimiento, han ido adquiriendo nuevos valores según los intereses sociales del momento. Al paradigma de Eva, esta mujer sacrificada, que escapa constantemente de su contrafigura y que carga con el peso de la tradición judeo-cristiana a costas, hay que añadirle ciertos matices una vez estallan en Europa las revoluciones liberales. Son estos siglos, el XVII, XVIII y XIX, los que presencian un nuevo patrón de mujer que, sin desarticular el imaginario tradicional, ni abandonar la representación iconográfica

de la mujer-objeto, esta ya no aparecerá configurada como un personaje sublimado, que conduce al hombre a la gloria o la perdición, sino más bien como un ser desvalido y enfermizo.

Me interesa remarcar este proceso de cambio, de mujer inalcanzable a mujer insatisfecha por su condición afectada y quimérica, puesto que, en cualquiera de los casos la figura femenina aparece representada por un agente externo como un ser desvalido al que hay que proteger en su homogeneidad, pero no entender en su heterogeneidad. De manera que, todo ello traduce un perfil femenino que continua siendo examinado como algo uniforme, pero en ningún caso en su imagen diversificada y compleja, como si irradiaba la representación del mundo masculino.

A ello se suma que curioso es, cuanto menos, que la mujer débil decimonónica, cuya actividad se sintetiza en exhalar contrariados suspiros por don juanes y su función en el mundo se debate entre las lecturas de Fray Luís y Santa Teresa o la de las tiradas de folletines semanales de Dumas o Balzac, coincida, justamente, con la incorporación de la mujer al ámbito creativo y la esfera artística. Es, justamente, digo, cuando la mujer comienza a reclamar públicamente su acceso a la esfera de la intelectualidad, cuando empieza a tornarse creadora y entrevé su insatisfacción por cómo ha sido creada, cuando se la intenta invalidar por su condición de histérica, nerviosa y perturbada.

Recordemos, muy acorde con la reflexión, el acertado óleo sobre lienzo del francés Pierre Andre Brouillet¹, en el que el pintor galo recoge la escena en la que Charcot, en una de sus sesiones clínicas de los martes, expone a una mujer en trance delante de sus alumnos. En ningún caso es gratuito el morfema flexivo masculino, puesto que esta mujer es objeto espectacularizado y denostado de la mirada de todos ellos. A su vez, tampoco lo es el que la palabra *histeria* provenga del griego *hystera*, útero, debido a que desde la antigüedad hasta principios del siglo XX se consideraba esta enfermedad como un mal procedente del útero y, por ende, una enfermedad eminentemente femenina. El tema da para mucho, pero me limitaré a apuntar que, efectivamente, no deja de llamar la atención pues, en esta breve digresión que me permito, la resonancia de un discurso de sesgo patriarcal que espectaculariza la imagen de la loca, estereotipándola y convirtiéndola en un prototipo identificador, como lo había sido anteriormente el de Eva o el de María.

Sin embargo, como iba diciendo muchas voces femeninas empiezan a conformar imágenes de insatisfacción y desdicha. Mediante epistolarios, novelas, poemas o distendidas tertulias, se quejan, en todas ellas, de su condición de pájaros enjaulados, en su afán por asediar esferas intelectuales que les permitiesen incorporarse al campo artístico “como actantes y sujetos y no como meros objetos figurantes” (Ayuso, 1998:52). Aún así, hay que esperar para que, estas pretensiones e intentos logren desarticular, pública y exitosamente, la representación tradicional polarizada de la mujer e inaugurar

.....
¹ *Lección clínica en la Salpêtrière* (1887). Óleo sobre lienzo 425x300cm, de Pierre Andre Brouillet. Musée d'Histoire de la Médecine.

la autorepresentación de autoría femenina, rompiendo con el cliché homogéneo que se le había otorgado a la configuración de la mujer y dando paso a adjetivaciones y modelos atípicos de representación femenina.

Sin duda, me interesaba remarcar, aunque de forma sucinta y lacónica, este itinerario de ausencias que la voz femenina ha tolerado hasta bien entrado el siglo XX, puesto que sin su conocimiento no se puede entender la importancia que va a tener el turno de palabra que inician las poetas de posguerra, concretamente Carmen Conde y Ángela Figuera, en quienes se centra este breve análisis. Ellas, en su asalto a la expresión pública, protagonizarán un acto revolucionario, recogiendo la estela de las ilustradas anteriores, al poner de relieve la necesidad de, mediante la palabra, mostrar una actitud crítica hacia todas aquellas estructuras sociales que habían marcado, desde hacía más de seis mil años, su función en el mundo.

Aún así, el hecho de que la mujer, progresivamente, acceda al espacio cultural como agente activo, ayudada por la publicidad, el cine y la industria de consumo de la que más tarde se convertirá en esclava, no invalida el hecho de que se vean obligadas a rebatir y denostar, en todo momento, todos los prejuicios y patrones de conducta con los que se las juzga. Pensemos que durante estos años de posguerra la actividad de la mujer, más allá de la esfera doméstica, era una excepción y rara vez honrosa. La legislación laboral impuesta por la ideología del régimen casaba a la perfección con un estado absolutamente patriarcal y autoritario, atento a hacer de la retórica idealizadora de la laboriosidad y la exaltación de la maternidad un discurso oficial y único para la educación femenina. A este forzoso y coercitivo silenciamiento y reclusión por ser mujeres hay que sumarle el arduo momento histórico que el país estaba atravesando.

Los años inmediatamente posteriores al conflicto bélico, que sirven como escenario de esta reflexión, corresponden al periodo de mayor aislamiento económico y cultural de España. De este modo, el peso de las circunstancias dificultaba, aún más, la posibilidad de que la mujer pudiese realizarse individualmente en medio de un entorno político y social reticente a que lo hiciese. Eso sí, cabe ir más allá y observar que si, efectivamente, las condiciones extremas de la posguerra obligaron a la mujer a subvenir a sus propias necesidades, también la incitaron a intervenir en la historia, estimulando su necesidad de expresarse.

Me interesa remarcar como frente a la mirada triunfalista que la propaganda oficial publicitaba de este modelo de mujer, la poesía, nacida de esta realidad cotidiana dramática, que venimos comentando, nos revela no pocas discrepancias e insatisfacciones con esos límites impuestos. Llama la atención pues, en relación con lo anterior, la actividad de la mujer en el campo literario durante estos años, que si bien no es numerosa si es notablemente creciente. A medida que las mujeres se vuelven más poetas que modelos el imaginario ligado a ellas se amplía progresivamente y va perfilándose, en su pluma, una mujer diversificada y compleja con preocupaciones otras y rebeldías e insumisiones

propias. Mediante el estudio de su actividad literaria se puede analizar cómo, para ellas, la poesía no solo significa un subrepticio al rol social asignado, sino también un modelo de autoafirmación colectiva y de construcción individual.

Por todo ello, me propongo analizar, en relación a la poesía española de posguerra, y concretamente focalizando mi interés en las poetisas de los 50, el hecho de que la mujer comience a tomar posesión de su propia imagen literaria. Para ello, será necesario contestar, aunque indirectamente, a ciertas generalidades evidentes: ¿Cómo toma, en esta época, la mujer culta conciencia de su propia identidad femenina?, ¿Qué mitos y estereotipos combate o prolonga la poeta al utilizar la palabra para inquirir en su propia condición femenina?, ¿Qué metáforas e imágenes inaugura al hacerlo? Y sobre todo, la pregunta que recorrerá esta reflexión: ¿Se puede hablar con todo ello de una voz femenina general y panorámica o, precisamente esta generalización es una forma de desestimar su poesía?

Hablar de la poeta de posguerra supone historiar y visibilizar la presencia de la mujer en esta época, en gran medida valorada de forma insuficiente, pero también atender a otros factores influyentes. Por ello, ha sido necesario empezar por la tradición cultural, pero convendría, a su vez, atender al papel que la crítica literaria ha desempeñado. En este sentido, no hay duda de que la irrupción de ciertas voces femeninas que dan voz y estructuran ciertas temáticas hasta entonces silenciadas y que, además, lo hacen con notable talento, han intimidado a un sector de la crítica literaria, cabrá preguntarse entonces, ¿por qué motivo ha sido así?

En resumidas cuentas, recuperar y reevaluar el patrimonio cultural de esta poesía escrita por mujeres implica también combatir con estas corrientes literarias que han intentado englobarlas como grupo, siendo sus diferencias, al contrario que las de sus compañeros, de menor consideración e interés. Por ello, centraré mi reflexión en dos poetisas, tan confrontables como comparables que han dejado una huella visible en la memoria literaria que guardamos de la época que nos ocupan: Carmen Conde y Ángela Figuera.

2. CARMEN CONDE (1907-1996): CONSCIENCIA Y DEFENSA DE LA VOCACIÓN INTELECTUAL.

Yo no era la que era, la que soy iba naciendo.
Carmen Conde

Nacida en Cartagena en 1907, esta murciana, que fue poeta, narradora, dramaturga y maestra, ha trascendido la memoria de su tiempo, no solo por los notables premios que ha recibido², sino por ser la primera académica en ocupar el sillón K al ingresar en la Real Academia de la Lengua en 1979, venciendo, al ser mujer, las reticencias de la institución. Desde muy pronto la combinación, llamativa en cualquier época, de capacidad crítica y

.....
² Entre los que se encuentran el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil o el Premio Nacional de Poesía

talento literario con la que la intelectual contaba no pasó desapercibida y la llevó a codearse con algunos de los autores decisivos del momento: Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Gabriela Mistral o Miguel Hernández fueron, entre otros, amigos que acrecentaron su vocación literaria e influyeron, notablemente, en su obra. Su frenética actividad intelectual no termina ahí, sino que, como escritora y periodista trabajó para la conocida editorial Alhambra y, además de ello, fue colaboradora y articulista de influyentes revistas del momento, *Espadaña* o *Tertulia*, en las que colaboró junto a su marido, el poeta Antonio Oliver, fueron fiel ejemplo de ello.

Me interesan estos datos biográficos, que apuntamos con brevedad, porque nos permiten insistir, en algo que no debemos olvidar: Hablamos, en todo momento, de mujeres cultas, formadas, asediadas por un entorno ilustrado, con un alto grado de implicación en la defensa de los derechos de la mujer intelectual. No cabe anotar que, obviamente, este ambiente instruido que aquí recreamos se nos ofrece como una realidad que salpica de forma intermitente y excepcional a la población femenina de la época.

En el caso de la autora que nos ocupa, y volviendo a su trayectoria particular, no llama únicamente la atención la atmósfera de intelectualidad en la que se mueve, sino la cuantiosa producción, que gracias a esta red de relaciones influyentes, pudo salir a la luz. Este dato, sin duda, es llamativo, no solo por el hecho de que nos indica que las mujeres dan a conocer sus obras públicamente, sino que, además estas obras tienen éxito y empiezan a ganar, con ellas, cierto renombre³.

Lo verdaderamente interesante de esta autora, y de ahí su espacio en este análisis, es que, desde el estudio de su trayectoria poética, se pueden observar las distintas luchas que la mujer lleva a cabo con la realidad circundante que la amenaza. Así pues, en su poesía se puede atisbar cómo, si en un primer momento la Carmen Conde vanguardista de *Brocal* (1929) o *Júbilos* (1934), preocupada por la sensualidad del lenguaje y sus infinitos juegos formales, goza de un acomodo vital que le permite compaginar su incansable militancia a favor de los derechos de la mujer con su carrera profesional como profesora, pronto se encontrará con un hecho histórico drástico: la Guerra Civil.

Sin duda, la suma de circunstancias históricas que se sucedieron aquellos penosos años en España, junto con las desgracias personales -la muerte de su primera y única hija, o la de su padre poco después- condicionaron definitivamente el rumbo literario de la autora. Enfrentada a sí misma escribe: “Por primera vez sola, libre, frente al silencio, la historia de mi país y mi propia existencia. El gran río de todas las poesías, desfilando mansamente; los afanes humanos propios, dimitidos; los ajenos distantes” (Conde, 1934:23).

El sujeto poético se explora en la intimidad de la palabra y anhela esa inocencia que la realidad histórica le ha arrebatado: “¡Tan segura que iba! ¿Por qué me he detenido súbitamente hoy para mirarme hostil en el espejo triste de la consciencia [...], tan mísera

.....
³ Entiéndase que, obviamente, en una escala muy inferior a la de sus compañeros, pero alcanzando puestos importantes en el terreno intelectual.

que carezco de un solo día plácido para cantarte, Vida?” (Conde, 1979:261). La poeta, abocada a la contemplación de un mundo hostil, percibe, a través de una poética realista e inquietante, el peligroso paso del tiempo. El eco existencialista y turbador es notable en un verso libre en el que prima, ahora sí, el mensaje sobre la estética, tan importante en sus primeros poemarios anteriores a la guerra.

Sin embargo, más allá del tono elegíaco y apesadumbrado que guía a algunos de sus versos hacía cauces hondamente existencialistas es interesante observar cómo la poeta se afirma en su existencia y combate el presente desolador con las ansias de vitalidad y júbilo. *Mi fin en el viento* o *Sea la luz*, ambos poemarios del 1947, son ejemplos de ese itinerario introspectivo que lleva a la poeta a entablar un diálogo con lo simbólico y espiritual. Esta propensión reflexiva mediante la que la poeta busca trascender su realidad inmediata configura una poesía basada en las equivalencias entre el colectivo femenino, la naturaleza o la religión. Es ahí, precisamente, donde me interesa llegar, puesto que, este enfoque introspectivo y, por supuesto, toda la representación simbólica del mundo femenino que la autora va configurando en sus primeros poemarios anteceden a *Mujer sin Edén* (1947). En este poemario, quizás el libro más influyente de la época y, sin duda, el hito literario más importante de su autora, es donde, ahora sí, se adivina, sin duda, la voz de una poeta madura y decidida que habla “con tan despreocupada castidad, con tan sobrecogedora belleza” (Alonso, 1969: 340).

2.1. *Mujer sin Edén* (1947): Eva entre el Mito y la Historia

Situémonos: A ocho años de dar por terminada la Guerra Civil, la dictadura militar se afianza, conducida por los vencedores, mediante la represión política y económica del bando de los vencidos. La autarquía, la escasez de recursos y la derrota del Eje durante la Segunda Guerra Mundial hacen que España sufra un aislamiento internacional y, por ende, que los primeros años del franquismo estén marcados por la hambruna, el involucionismo y las nefastas condiciones de vida de sus habitantes. En el plano cultural, los artistas e intelectuales no van a permanecer el margen de los sucesos que los circundan, más bien al contrario, y, en muchos casos, van a llevar a cabo una lectura histórica que traduce, mediante imágenes religiosas, símbolos y asociaciones mitológicas el miedo y el dolor padecido⁴.

Entre las analogías bíblicas más utilizadas, sin duda, la de la expulsión del paraíso es de las más fecundas, puesto que la nostalgia por el paraíso perdido y el desarraigo personal del sujeto poético por desaprovecharlo, van a ser una constante en las obras poéticas de esta época. Ahora bien, si la imagen bíblica de la expulsión del paraíso se convierte en firme materia poética para los autores, precisamente, por su carga dramática, pensemos en *Sombra del Paraíso* (1944) de Vicente Aleixandre o en las plagas descritas

4 No concierne a este estudio abordarlo, pero sí recordar que hubo, también, una importante y numerosa producción artística y cultural en el bando de los vencedores que defendió una estética acorde con la ideología nacional-católica y la épica triunfalista que pregonaba la Falange.

por Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* (1944), también devendrá estrategia literaria para las autoras, pero desde otra orientación. La reelaboración del mito de Eva se convertirá en una temática útil, siendo Carmen Conde la primera en *Mujer sin Edén* (1947), en reinterpretarlo.

Recordemos por qué pudo convertirse el exilio del Edén en motivo poético recurrente. La historia empieza así: como escenario el paraíso, un jardín bucólico de belleza inigualable. Pensemos ahora en sus habitantes: dos protagonistas, hechos a imagen y semejanza del Creador, él fiel y obediente, ella ferviente compañera, siempre un paso por detrás. Yavé, el Todopoderoso, pone solo una condición para la pareja: no comer la fruta prohibida ¿El inconveniente? La devoción de Eva por las manzanas y la habilidad innata de Satanás que, en su disfraz de serpiente y haciendo alarde de su maldad, convence a la ingenua protagonista para que dé un mordisco a la fruta vedada. Eva peca y hace pecar a Adán. Esta falta no solo supone la expulsión del paraíso, sino y, más grave todavía, la caída en desgracia de ambos. Con Dios disgustado, Eva cargada con el estigma de la culpa y Adán arrepentido de haber sucumbido a las tentativas de su compañera se inicia la historia del Génesis y, con ello, la de la Humanidad.

No son pocos los matices que atribuyen a la historia una importante carga misógina y patristica: La serpiente escoge a Eva porque sabe que es moralmente inferior que Adán, por consiguiente, es Eva quién peca primero, manifestando entonces un carácter perverso y caprichoso. Adán, por el contrario, ingenuo y fiel, es inducido a pecar por ella. A ello se suma, pese a que sea menos explícito, la promesa de la serpiente a Eva: convertirla en Diosa si come el fruto prohibido.

No es difícil entender qué lleva a Carmen Conde a relacionar el mito con su realidad más inmediata: Eva peca por querer ascender en medio de un contexto de sumisión y limitación que la juzga y la condena. Partiendo de esta base, *Mujer sin Edén* inaugura una reflexión acerca del papel de la mujer a través de la Historia y dispone un diálogo entre el discurso personal e íntimo de la autora y el patriarcal de las Sagradas Escrituras.

El sujeto poético va pues, en una itinerante experiencia reflexiva a través de cinco cantos, recorriendo distintos pasajes bíblicos. Más allá del drama y la épica personal, la voz de Eva condena la representación tradicional de la mujer, que venimos comentando, y, para ello, parte de la conocida polarización entre Ave/Eva, los dos modelos de mujer que el imaginario judeocristiano ha concretado. Sin embargo, lo interesante es que, a lo largo del discurso poético, estas particularidades que marcan sus caracteres opuestos acaban por establecer correlaciones entre una y otra mujer, hasta convertirse ambas en síntesis del colectivo femenino en su totalidad. Sendas, madres de la humanidad, sintetizan el círculo de cualidades, bien admiradas, bien denostadas, asignadas a la estirpe femenina y, a su vez, sobre ambas prevalece la tragedia, un *fatum* irrevocable que conduce su experiencia vital a una maternidad dramática: la de Jesús y la de Caín y Abel.

La transposición del arquetipo Eva y María como madres sufrientes entronca con la

obra de las escritoras de la época, siendo la maternidad un tema poético recurrente de posguerra como veremos en Ángela Figuera. Pero, la novedad no reside únicamente en la intensidad básica que la función biológica de la gestación da a la existencia de la mujer, sino en convertir la maternidad en un episodio que tematizada el odio a la guerra y la oposición a la realidad histórica contemporánea. Conde reivindica el papel activo de la mujer y reclama que esta sea el agente que gestione un futuro mejor para la humanidad, pues es quién la perpetua.

Con todo, en este breve repaso, *Mujer sin Edén* aglutina las secuelas recurrentes en la poética femenina de la época: la idea del mal y el bien sintetizadas en una misma figura: la de la mujer total o la exploración individual como pretexto para la reflexión social, entre otras muchas. Pero además, inaugura nuevas analogías que conectan diferentes esferas temáticas novedosas: la idea de la maternidad vinculada a la superioridad moral de la mujer; la idea de la sexualidad, no como algo nocivo y pecaminoso, sino como actividad mediante la que hombre y mujer pueden sentirse realizados o el alegato feminista y pacifista fundamentado en la función histórica de la mujer como madre de la humanidad. De este modo, la mujer alcanza, poéticamente, una posición decisiva, útil y positiva desde la que reclamar un nuevo orden social que la juzgue tan imprescindible, moral y socialmente, como al hombre.

3. ÁNGELA FIGUERA(1902-1984): LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD FEMENINA.

Hoy ya no puedo. He de salir.
Alzarme sobre mi dócil barro femenino.
Ya no es escudo el hijo entre los brazos
Ya no es sagrado el seno desbordante de generoso jugo,
Ni nos sirven los rizos de blasón,
Ni la condecoración de la sonrisa
(Ángela Figuera)

Bilbao 1902, nace en una familia humilde y republicana Ángela Figura. Al igual que la de Carmen Conde, su formación es asombrosa, rara excepción en el contexto en el que se mueve la autora. El bagaje cultural y la aguda sensibilidad con los que cuenta la convierten en filósofa y letrada de notable talento y, será esta irrevocable vocación por las humanidades la que conducirá su competencia hasta la docencia, ejerciendo primero en Huelva y más tarde en Madrid. Sin embargo, pronto su estabilidad vital y su éxito cambian: en el ámbito personal su vida se ve truncada por la muerte de su padre y, en la esfera profesional su carrera por el final de la Guerra Civil. La joven humanista es acusada de republicana y sus ideas tildadas de comprometidas y perjudiciales, por ello, es apartada de la enseñanza y su vida queda restringida al cuidado del hogar y a su oficio de lectora empedernida. Curiosamente, aún así, son años fructíferos en su producción y en

el reconocimiento de su talento⁵

No feminista, por pocos años, pero sí precursora de la ideología que lo precisará, utilizó su poesía para modelar la voz de una mujer segura, potente y ferviente conocedora de la situación que, desde tiempos inmemoriales, la mujer soportaba injustamente en su país. Desde el intimismo hasta el existencialismo, desde el análisis histórico hasta la lucha de género, su pluma irá apuntalando las grandes esferas temáticas que hemos ido comentando, pero abordadas desde un realismo evidente, casi palpable, que no deja de ser llamativo por ser tan diferente a los convencionalismos literarios imperantes. Su vocación se entiende pues, durante toda su trayectoria, como un gesto valiente y deliberado, y su poesía como un ejercicio de exhortación que le obliga a enfrentarse, de forma integral, con los aspectos más arduos de la vida.

Figuera, amante de la poética de Machado y Juan Ramón, fundamenta su primera poesía en el recreo de lo cotidiano y paisajístico, sin embargo es su lírica transformadora y comprometida con el ámbito social y femenino, la más interesante y novedosa. La palabra se alza, entonces, en la panorámica de una realidad que la poeta asume con disconformidad y, por supuesto, se resuelve como única forma de realización individual en una atmosfera de restricciones culturales. *Mujer de barro* (1948) define ya una estética fundamentada en una posición de enunciación determinada por su condición de mujer y madre y reivindica, desde ahí, la sensualidad y el deseo, la maternidad y la lucha y la inserción de la mujer en el compromiso histórico. La reflexión intimista, sustentada en la experiencia personal, trasciende lo propio y acaba convirtiéndose en una reflexión colectiva que verbaliza, mediante la construcción de este nuevo sujeto poético femenino, toda una serie de parámetros de comportamiento contrarios los tópicos clásicos.

Uno de estos nuevos ejes es el de la sensibilidad con la que Figuera aborda la exaltación de la maternidad, puesto que, lejos de asemejarse a la épica franquista, no es sublimadora, triunfalista, sino más bien de un sorprendente y real dramatismo cotidiano. Desde esta crudeza y sencillez que caracterizan sus reflexiones están escritos: *El grito inútil* (1952), *Vencida por el ángel* (1950) y *Vispera de la vida* (1953). Aglutinados los tres en un mismo volumen *Los días duros* (1953) donde la autora, mediante este realismo conmovedor y trágico, compara la actividad de la mujer en el mundo con la realidad social y cultural de su época, de manera que lo inmediato y personal, que fundamenta su poesía, se torna político y colectivo. La novedad no es, en ningún caso, que el centro de interés de su poética sea el tono de denuncia social, sino que esta sea llevada a cabo desde una perspectiva de género. Así pues, es la mujer, aquella que orienta, conduce, organiza, tolera y resiste la economía familiar adversa y la dureza de la vida cotidiana, quién protesta y denuncia:

Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros.
Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente.
A un barreño de ropa por lavar. A un marido con olor

.....
⁵ Gana el *Premio Verbo* en 1950, el *Premio Ifach* en 1952, incluso es galardonada con el *Premio Nueva España* en América Latina

a aguardiente y a sudor y a colilla.
Que mastica en silencio. Que blasfema y escupe.
Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,
sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia
de animal instintivo, les castigue la entraña
con el peso agobiante de otro mísero fruto.
Otro largo cansancio. (Figuera, 1986: 179)

El grito del colectivo femenino, subordinado a la maternidad y a la precaria domesticidad, no solo constata las dificultades a las que se enfrenta la mujer, sino que proclama una nueva feminidad fuerte que se opone a la idea del *sexo débil* y legitima la capacidad y superioridad moral, laboral, social e intelectual de esta.

A ello se suma la otra idea crucial en la poética de Figuera, y es que si la mujer es capaz de reivindicar y visibilizar ese esfuerzo anónimo y cotidiano, que realiza desde la sombra, también se arma de valor y reclama la posibilidad de escoger sus propias decisiones. No es baladí este reclamo, puesto que si una de las funciones que se le asigna a la mujer es la de ser madre, según la demanda de Figuera, aquella que versa que la mujer es capaz de decidir sobre su vida, ahora la maternidad volvería a ser, como en su origen, un hecho biológico, una posibilidad que se le ofrece a la mujer, pero en ningún caso un mandato. El hecho de que el embarazo se defina como derecho biológico y no como obligación desliga a la maternidad de toda la elaboración cultural en torno a la gestación como única forma de que la mujer alcance el sentido pleno de su vida. De manera que la plena liberación de la mujer se alcanzaría cuando la responsabilidad histórica de esta, la de ser madre y cuidadora, no se convierta en una asignación. Además de ello, la autora revitaliza el activismo político femenino y defiende que son las mismas madres quienes tienen en sus manos la posibilidad de alumbrar hijos para la paz y acabar con el absurdo de la guerra. Pese a que, obviamente, sea un planteamiento utópico, no deja de ser interesante el modelo de mujer que se deriva de su poesía: decidida, activa y con un importante papel histórico.

Con todo, en este breve estudio, Figuera disemina esta mitificación de la actividad femenina en una trayectoria poética que traza coherentemente un pensamiento compacto: el de subvertir maternal y domésticamente las estructuras patriarcales. Interesante es, en cualquier caso, su elección, puesto que su poesía supone un punto de inflexión importante, como hemos analizado, al asaltar la expresión pública desde una rebeldía moral que afirma, sin vacilaciones, la excepcionalidad de la mujer y su papel en la historia.

4. BREVE CONCLUSIÓN A MODO RESUMEN

La intención de este breve artículo ha sido la de visibilizar cómo, en medio de este contexto sociológico adverso que hemos definido y frente a la escasa repercusión que la historiografía literaria ha facilitado a muchas mujeres intelectuales, emergió un tipo

de poesía de autoría femenina que se opuso a los estereotipos sociales imperantes y a la materia poética misógina⁶. Muchas intentaron, mediante su poesía, edificar su identidad al margen de la *otredad* masculina y arropar sus discursos de un mensaje reaccionario y decisivo. El sujeto femenino asumió, con ello, la potestad de visibilizar el malestar y la injusticia, a la vez que declaró, con ello, su capacidad creativa y su notable calidad poética.

Las poetisas que asumieron esta toma de voz, aglutinadas por la crítica literaria en el *grupo de los 50* y, excepcionalmente, en corrientes posteriores, compusieron brillantes testimonios de una poesía que bascula entre lo existencialista y lo social, entre el desarraigo personal y la denuncia colectiva. Entre ellas, Ángela Figueras o Carmen Conde, trazaron una poesía transformadora y comprometida que tuvo que lidiar con el ideal de ángel del hogar, con la idea de la maternidad como motivo poético complaciente o con la política de sumisión y silencio como obligada labor existencial de la mujer. Es en sus versos donde avista un conflicto interior entre las funciones que cultural, ideológica y moralmente se le asignan a la mujer y su propia lectura sobre la tradición heredada y la realidad inmediata que viven.

Quizás es por esta obstinada necesidad de desasirse de la asfixiante condición de musas sublimadas u objetos denostados; quizás por el proyecto incansable de formar parte de la esfera cultural como sujeto activo o, tal vez por inaugurar una conciencia poética que revisaba los tópicos y los mitos heredados, quizás digo, fuese todo ello, en su conjunto, lo que hizo que la crítica literaria acallara, desprestigiara, censurara algunos de los versos más significativos de la rehusada, y poco conocida, poesía femenina del siglo XX. Nótese que el análisis y revisión de esta poesía no solo supone un atentado contra los tabús de la memoria histórica, sino también una diatriba a su invisibilidad y a la crítica que lo consiente.

Cabe preguntarse, entonces, por qué aún hoy, cuando nuevos potenciales ideológicos priman, nuevas esferas políticas emergen, otras crisis combaten la realidad y diferentes estudios críticos las diagnostican, sigue preocupando a cierto ámbito ilustrado que salga a la luz, se reinterprete y se elogie a esta poesía que incide en la realidad y la desgarrar y no la evade con metáforas diseminadoras. Si somos capaces de contestar a ello, reflexionemos entonces: ¿Cuántos años más tendremos que esperar para que la poesía escrita por mujeres obtenga el reconocimiento crítico que se merece y forme parte del patrimonio cultural en su infinita heterogeneidad y distinción, sin necesidad de someterse a la reduccionista etiqueta de poesía de autoría femenina?

.....
 6 Con una temática que orbitaba en torno a la sumisión amorosa, el cuidado de la casa, la maternidad, la infancia, fruto de la mística pasividad y la recatada sumisión que la propaganda franquista exigía a la educación femenina

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía general

- ABELLÁN, M.L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.
- ALONSO, D. “Pasión de Carmen Conde”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1969.
- AYUSO, J.P. *Antología de la poesía española del siglo XX, II, 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1998.
- CARREÑO, A. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982.
- HERNÁNDEZ, A. *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Madrid, Zero zyx, 1978.
- LÓPEZ, E. *La poesía escrita por mujeres y el canon*, Lanzarote, Cabildo Insular, 1999.
- PEYERAS GRAU, M. *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*, Madrid, Uned varia, 2003.
- RUIZ GUERRERO, C. (1996). *Panorama de escritoras españolas*. Vol. II. Cádiz: Universidad.

Bibliografía de las autoras

- BROCA, Madrid, La Lectura, 1929.
- CONDE, C. *Júbilos*, Murcia, Sudeste, 1934.
- CONDE, C. *Ansia de gracia*, Madrid, Adonais, 1945.
- CONDE, C. *Sea la luz*, Madrid, Mensaje, 1947.
- CONDE, C. *Mi fin el viento*, Madrid, Adonais, 1947.
- CONDE, C. *Mujer sin Edén*, Madrid, La autora, 1947.
- FIGUERA, Á. *Mujer de barro*, Madrid, Saeta, 1948.
- FIGUERA, Á. *Vencida por el ángel*, Alicante, Verbo, 1950.
- FIGUERA, Á. *El grito inútil*, Alicante, Col Ifach, 1952.
- FIGUERA, Á. *Los días duros*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1953.
- FIGUERA, Á. *Belleza cruel*, Barcelona, Lumen, 1953.

**AI MARGINI DELLO SPAZIO NELL'OPERA LETTERARIA DI IGIABA
SCEGO: IL VALORE ESTETICO E GLI SPAZI ETEROTOPICI**

Nikica Mihaljević
Università di Spalato

Nel presente intervento si individua ed esamina il valore estetico nel romanzo *Rhoda* della scrittrice italiana di origini somale Igiaba Scego. L'analisi parte dal presupposto che, nella rappresentazione letteraria del fenomeno dell'immigrazione e delle sue conseguenze, i temi più frequenti sono la sofferenza, la discriminazione e l'emarginazione, mentre rare volte viene prestata l'attenzione all'esperienza positiva che si acquisisce immigrando e che contribuisce alla trasformazione dei personaggi con gli esiti positivi. Con la presente analisi si vuole, invece, dimostrare che, attraverso l'uso di eterotopie, la bellezza può essere trovata anche in alcuni aspetti dell'apparente «bruttezza» e dell'alterità, che respingono e spaventano, e le quali sono degli elementi frequenti del processo di immigrazione e le quali i personaggi della Scego si trovano a dover affrontare nel paese di accoglienza. Per poter individuare questi eventuali aspetti positivi dell'immigrazione nel romanzo della Scego, nell'analisi ci serviamo del termine di eterotopia concepita come uno spazio diverso da altri, ma non necessariamente un non-luogo. In questo, non ci si serve del concetto delle atopie, come vengono definiti i non-luoghi da Marc Augé, dato che i luoghi diversi sui quali poniamo l'attenzione con la presente ricerca non sono posti in contrasto ai luoghi come i non-luoghi, ma creano una nuova categoria dello spazio, che si differenzia da altri spazi pubblici e privati in quanto, da una parte, temporaneamente sospende il tempo per i personaggi permettendo una riflessione e, dall'altra, sprona il loro cambiamento.

Come spesso avviene in altre opere di questa scrittrice contemporanea, anche nel romanzo *Rhoda* al centro della trama vi troviamo la vita di alcune donne somale immigrate in Italia. La nuova comunità che incontrano nel paese di accoglienza è vissuta dalla parte di tutti i membri della famiglia della protagonista del romanzo, Rhoda, come del tutto avversa ed ostica. Questi personaggi, esaminando la morte di Rhoda e i fatti che precedono questo avvenimento, si trovano a dover accettare la presenza e la differenza dell'Altro che, in un primo momento, non sanno come affrontare, il che li porta anche all'esamina di sé stessi. In questo processo la scrittrice ricorre all'uso di eterotopie, le quali nel romanzo hanno una duplice funzione: come primo, vengono utilizzate per ispezionare il passato e paragonarlo con il futuro nonché vengono utilizzate come spazi nei quali i personaggi affrontano l'abbandono del paese di origine e l'integrazione nella nuova società. Come secondo, grazie ai luoghi eterotopici, i personaggi esaminano la propria identità, sconvolta dalla lontananza dalle proprie radici e, contemporaneamente, costretta a trovare i modi per sopravvivere nella nuova comunità. Proprio i luoghi eterotopici porteranno i personaggi di questo romanzo non solo alla rinascita e all'arricchimento della loro identità, individuale ed etnica, ma anche alla riscoperta della bellezza nella differenza. Conseguentemente, non possono essere chiamati non-luoghi in quanto non

vengono contrapposti ai luoghi considerati ideali per una vita equilibrata dei personaggi. Questi spazi, quindi, compensano ai personaggi quanto sentono di aver perduto, durante lo spostamento da un paese all'altro, o quanto pensano di non aver ricevuto nel nuovo paese. Queste eterotopie riescono a bilanciare la vita dei personaggi, supplendo proprio con la loro particolarità, alle perdite avute nel passato e nel presente. A modo suo, ognuna delle tre protagoniste riesce ad ottenere il riscatto proprio attraverso le eterotopie, anche se, nel caso di Rhoda, la negazione dell'alterità comporta sia la crisi della fiducia nell'Altro sia la crisi dell'identità personale della protagonista. Tuttavia, proprio attraverso lo spazio eterotopico del cimitero, Rhoda riesce ad ottenere il suo riscatto. Dall'altra parte, uno dei primi personaggi a "salvarsi" e a vivere le eterotopie come le zone di passaggio dalle quali si esce cambiati positivamente è proprio la sorella di Rhoda, Aisha, colei che dall'inizio della narrazione cerca di trovare la bellezza nella città ospitante, in questo caso a Roma, cioè, la bellezza in una città del tutto diversa dalla città in cui è nata. Dall'inizio del romanzo la Scego ci fa intuire la diversa fine delle due protagoniste perché dall'inizio le due sorelle sono poste in antitesi, proprio per quanto riguarda l'apertura nei confronti dell'altro. Rhoda non riesce a trattenere l'odio nei confronti di questa città, che è la metafora della sua vita, ovvero del suo corpo che viene rifiutato lungo tutto il romanzo:

Roma l'avevo odiata dal primo momento. Ai miei occhi era arida, senza cuore, vecchia. Non era come me la immaginavo. C'era qualcosa in lei che mi risultava incomprensibile. Non sopportavo la falsa cordialità dei suoi abitanti, non sopportavo il traffico, non sopportavo la disorganizzazione. [...]

Invece inspiegabilmente – per me almeno – Aisha adorava quella città indigesta. Aisha vedeva bellezza, umanità, accoglienza, libertà. Le piaceva respirare l'aria sporca dei gas di scarico, le piacevano i romani e quel loro modo di ridere con la bocca aperta, le piaceva la Storia che sbucava come un folletto negli angoli più impensati della città, le piaceva persino il traffico. (Scego, 2004: 54-55)

Questo odio e rifiuto continuano e cancellano la possibilità entrare in un luogo eterotopico trasformandolo in luogo atopico. Ma, tuttavia, è importante rilevare che le eterotopie in quest'opera della Scego offrono la possibilità di riscatto per tutte e tre le protagoniste. E, nel caso del personaggio di Rhoda, il cimitero come luogo eterotopico ottiene proprio questa funzione.

1. ETEROTOPIA COME SPAZIO DI SOSPENSIONE E DI TRANSIZIONE

Il concetto di eterotopia, il termine coniato da Foucault ed esposto durante una conferenza tenuta nel 1967, ma elaborato e riproposto in un saggio soltanto nel 1984, viene usato per indicare gli spazi diversi da altri spazi privati e pubblici, gli spazi sospesi, caratterizzati dal fatto "di sospendere, neutralizzare ed invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi, rispecchiati" (Foucault, 2001-2002² : 23). Nonostante ciò, questi spazi fanno parte degli spazi reali con i quali rimangono sempre connessi, rimanendo, come rileva Morana Čale, "nettamente diversi da tutti gli altri e ad

un tempo relativi a questi, di siti costruiti come sovrapposizioni di spazi reciprocamente irriducibili ma in grado di riassumerli tutti, rappresentandoli, contestandoli e invertendoli simultaneamente.” (Čale, 2000-2001: 297) I luoghi eterotopici pongono l’attenzione del lettore alle regole, o, meglio, alla mancanza delle regole nella società. L’eterotopia nasce proprio in seguito alla necessità di osservare la società da uno spazio irreal verso uno spazio reale. I personaggi della Scego hanno bisogno di questi spazi “virtuali” per poter percepire e capire gli spazi reali collegati con quei “non reali”. Tuttavia, l’eterotopia è spesso contrapposta all’utopia, in quanto

[I]e *utopie* consolano; se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili anche se il loro accesso è chimerico. Le *eterotopie* inquietano, senz’altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, [...]. (Foucault, 1978: 7-8)

Ciononostante, in quest’analisi si cercherà di esaminare le eterotopie non come contrapposte alle utopie e distopie, o alle atopie, ma come gli spazi “sospesi”, i quali, però, una volta che i personaggi ne escono, essendo questi spazi temporanei, hanno le conseguenze positive riguardo i cambiamenti dei personaggi.

Le eterotopie, a volte chiamate i non-luoghi della contemporaneità, sono, per Foucault, il risultato del fatto che la nostra epoca è caratterizzata principalmente dallo spazio, e molto più di quanto lo sia dal tempo (Foucault, 1986: 23). Tuttavia Foucault rileva che la caratteristica principale di questi spazi sia il loro rapporto con tutti gli altri spazi e, contemporaneamente, la neutralizzazione di determinati luoghi nonché la costruzione di una zona nella quale i conflitti tra i personaggi sono neutralizzati, a causa di certe norme condivise nella società. In tal modo, questi spazi, pongono i personaggi in uno stato in cui, osservando la propria vita dalla distanza, si trovano nelle zone nelle quali a loro viene concesso di osservare quello che succede intorno a loro o ciò che sta per succedere. Foucault distingue le utopie dalle eterotopie, siccome queste offrono, secondo lui, una visione ideale della società. (Foucault, 1986: 24) Inoltre, mentre le utopie offrono un’immagine irreal dei luoghi e delle società che li vivono, le eterotopie non lo fanno, ma rimandano ai luoghi veri, offrendo un’esperienza “di mediazione”. In questo contesto Foucault parla dello specchio, perché questi luoghi rimandano ai luoghi veri, assomigliando a loro, ma in realtà non lo sono perché proprio in essi avviene l’incontro tra il passato e il presente, tra gli spazi reali ed irreali. Questi sarebbero, dunque, gli spazi intermedi, collocati non solo tra altri due spazi limitati e reali, ma anche tra due stati d’animo, due condizioni o due umori dei personaggi. Vedremo che proprio la lettura dell’opera letteraria della Scego permette di percepire questi spazi come gli spazi attraverso i quali ai protagonisti viene data la possibilità di scoprire un valore estetico nei luoghi diversi dai propri e negli altri aspetti delle identità degli altri personaggi che incontrano nel loro viaggio di immigrazione. Il risultato di questo “sguardo nello specchio” è quasi sempre, nel romanzo *Rhoda*, la scoperta di un nuovo valore estetico in quanto “viene concesso” a

diversi spazi di “comunicare” proprio attraverso le eterotopie.

Con il termine eterotopia, di cui si parlerà in questo intervento, quindi, si intende l’eterotopia di Foucault, che lui presenta e definisce attraverso sei principi. (Foucault, 1986: 24-28) Il primo di questi principi è che le eterotopie sono la presenza costante in tutte le culture, presenti ovunque; tuttavia, anche se ogni eterotopia si differenzia dall’altra, non vi è mai possibile trovare una identica ad un’altra. Nella sua analisi, Foucault parte dalle società primitive, individuandovi le eterotopie di crisi, come gli spazi, sacri o proibiti, che spronano lo stato di crisi degli individui (ad es., la gravidanza, il ciclo mestruale, l’adolescenza, ecc.). Come esempio Foucault vi offre gli spazi nei quali viene consumato l’amore per la prima volta durante il viaggio di nozze. In teoria, questo cambiamento, il passaggio dallo stato della verginità della donna alla sua perdita, può avvenire in qualunque luogo, e, perciò, questo luogo, non essendo circoscritto da altre caratteristiche oltre che dal fatto che causa una specie di crisi e non si lega a nessuno spazio in particolare, viene chiamato eterotopia. Foucault rileva, tuttavia, che oggi queste eterotopie di crisi vengono sostituite dalle eterotopie di deviazione, che sarebbero i luoghi che ospitano le persone il cui comportamento non rispetta le norme sociali o è caratterizzato dalla deviazione dal comportamento considerato normale dalla maggioranza. Tra questi, Foucault vi individua gli ospedali psichiatrici, gli ospizi, le prigioni. (Foucault, 1986: 26)

Seguendo il secondo principio di Foucault, invece, le eterotopie possono assumere diverse funzioni, anche diametralmente opposte, in base alla società in cui appaiono e in base o a seconda dei periodi in quali appaiono. In questo senso il cimitero in cui viene sepolta Rhoda che racconta la sua storia dopo la morte diventa uno spazio eterotopico, anche se apparentemente non rappresenta un luogo di transizione, in quanto chi vi entra non ha la possibilità di uscirne, ma assume un’altra caratteristica, quella di uno spazio che inverte i rapporti nella vita reale e sovrappone gli spazi. Infatti, nel romanzo la trama viene raccontata da Rhoda che narra le vicende dopo la propria morte. In questo modo, la Scego, usando l’atemporalità nel racconto di Rhoda, esamina la vita della protagonista principale da un luogo senza tempo e fuori tempo, cioè, da una tomba.¹

Il terzo principio, riguarda, invece la capacità di eterotopie di giustapporre più spazi differenti in un unico spazio, come lo è, ad esempio, il teatro con il suo palcoscenico, o il cinema con il grande schermo. Allo stesso tempo, con questo principio Foucault individua pure un altro esempio di eterotopia, il giardino in quanto racchiude in sé diversi microcosmi.

Il quarto principio lega le eterotopie al concetto del tempo eterocronico, e qui, di nuovo, vi si può collocare il cimitero, il quale racchiude in sé una concezione del tempo del tutto particolare: per chi rimane dopo i morti, i cimiteri esistono nel tempo, sono gli spazi reali, visitabili, mentre per coloro che muoiono rappresentano gli spazi che isolano i morti in un modo definitivo dai vivi, ma sono costruiti proprio per conservare nel tempo e fuori del

¹ È interessante notare che Foucault chiama i cimiteri “altre città”.

tempo i corpi di coloro per i quali il tempo non esiste più. Un altro esempio di eterotopie classificabili secondo questo quarto principio di Foucault sono i musei e le biblioteche, siccome conservano gli oggetti di tutti i tempi ma anche fuori di un tempo particolare, e, allo stesso tempo, appartenenti a tutti i periodi. Questi sarebbero per eccellenza i luoghi atemporali visto che conservano gli oggetti che non sono circoscrivibili ad un tempo particolare. In seguito a queste eterotopie eterocroniche, che sovrappongono lo spazio e il tempo, Foucault aggiunge anche quelle temporali, che hanno luogo occasionalmente nelle società, come le feste o le fiere.

Secondo il quinto principio, le eterotopie sono caratterizzate da un sistema di apertura e di chiusura. Tra questi spazi vi elenca alcuni luoghi non accessibili a tutti, come i hammam o le caserme. Quindi, questo principio focalizza un aspetto in particolare di eterotopie, quello che riguarda i riti di purificazione o l'esclusione rigidamente controllata, come, ad esempio, le prigioni.

Il sesto principio di Foucault, invece, è quello che conferma la necessità di presenza di un legame tra le eterotopie e gli spazi reali. Ciò sottintende che le eterotopie o devono concedere un'illusione agli individui oppure appaiono come una forma di compensazione nel rapporto con lo spazio reale. In tutti e due i casi, il risultato di quest'ultima caratteristica di eterotopie è che vengono creati nuovi spazi. Tra queste, come esempio offre le colonie o alcuni mezzi di trasporto, come le navi.²

Bisogna rilevare che proprio il racconto della vita di Rhoda ha come scopo di porre l'attenzione sugli esiti positivi della sofferenza del personaggio principale, che ha contribuito alla creazione del valore estetico nella vita di altri personaggi e all'arricchimento della loro identità. Ciò significa che con l'analisi si cercherà di arrivare a concludere che nell'opera della Scego, oltre all'estetica del corpo vi possa essere anche l'estetica dell'anima dei personaggi nonché l'estetica dei luoghi e della cultura, il che permette di individuare gli aspetti non facilmente individuabili, a prima vista, nel contesto del fenomeno dell'immigrazione.

2. ETEROTOPIE ED ETEROCRONIE

Negli *Spazi altri*, Foucault rileva che “[f]orse quella attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio. Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della

.....
 2 In questo intervento, dobbiamo sottolinearlo, non si prende in considerazione direttamente il termine “eterotopia” definito da Tobin Siebers nella sua relazione con il postmoderno. (Siebers, 1994) Secondo Siebers, i postmodernisti sono consapevoli che né l'utopia né il desiderio possono esistere oggi e adesso, anche se proprio a causa di questa ipotesi insistono di avvicinarsi quanto più possibile alle utopie e di viverle. (Siebers, 1994: 3) Risulta che i postmodernisti vogliono unire quello che non può essere unito. La tendenza verso la multiculturalità ne è la conferma: l'esempio concreto ne sono il sogno utopico di un pianeta in equilibrio e il sogno di totalità in cui alle varie parti è consentita la loro autonomia. I postmodernisti, quindi, per Siebers, non parlano della somiglianza ma dell'uguaglianza che è sempre il risultato della diversità e che tutte le differenze alla base sono uguali. Si deduce che il postmodernismo riprende il moderno e lo porta verso l'omogeneo. Tutto questo indirizza verso l'esistenza di un unico spazio che è quello ben diverso dagli spazi eterotopici individuati da Foucault.

giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso.” (Foucault, 2001-2002²: 19) Tempo e spazio sono, dunque, per Foucault strettamente collegati nelle eterotopie, o, meglio, le eterotopie creano una zona atemporale ed aspaziale nella quale i personaggi “si assentano”, per un breve periodo, dalle loro vite quotidiane e si rifugiano, a volte anche contro la propria volontà o non coscientemente ma proprio perché necessitano osservare la loro vita da un altro punto di vista, da un altro luogo. I luoghi eterotopici non possono, però, non essere collegati con il non-tempo, essendo contrapposti ai luoghi “reali”. Tuttavia, non c'è dubbio, per Foucault, che lo spazio ha più importanza del tempo per la nostra società. Inoltre, accanto al non-tempo (all'atemporalità) nelle eterotopie troviamo anche il tempo ciclico (ripetitivo).³ In più, le eterotopie iniziano quando l'individuo arriva ad una specie di “rottura” con lo spazio tradizionale e perciò sono definite come gli spazi nei quali, in un certo senso, l'individuo è costretto ad entrarvi, o dalla parte di altri individui, o perché lui ne sente bisogno. L'entrata negli spazi eterotopici è controllata, il che li differenzia da altri spazi pubblici, perché, per entrarvi, bisogna ottenere il permesso o una specie di concessione.

Questi spazi “virtuali” ed irreali nell'opera della Scego sono diversi per ognuno dei personaggi: per Rhoda lo è, ad esempio, il cinema, dove si rifugia per sospendere lo stato di sofferenza alla quale è abituata dall'infanzia, essendo cresciuta senza l'amore materno. Il cinema in questo romanzo può essere percepito come un luogo eterotopico perché ha la caratteristica di poter giustapporre in un unico luogo reale diversi spazi tra di loro incompatibili, cioè in una zona limitata vi è posto uno schermo bidimensionale sul quale vengono proiettate le immagini tridimensionali. Ciò significa che, quando i personaggi vi soggiornano, secondo il terzo principio di Foucault con il quale si precisa che nelle eterotopie vengono sovrapposti più spazi in un unico spazio, loro riescono ad osservare gli spazi reali da diversi punti di vista. Un altro luogo eterotopico per Rhoda è lo stadio, in cui ottiene la possibilità di affrontare il paese di accoglienza e di tentare di integrarvisi. Più precisamente, lo stadio rappresenta il punto d'incontro con il nuovo paese in cui si trova direttamente isolata dal resto dello spazio urbano nel quale la multiculturalità è quotidianamente percepibile, in modo tale da poter avvicinarsi di più all'italianità e alle sue specificità, ovvero cercare il modo per integrarsi nel nuovo paese ed accettare la sua cultura e le sue abitudini.

Tuttavia, il più importante luogo eterotopico per Rhoda è senza dubbio il cimitero, dato che la trama si svolge dopo la morte di Rhoda, quindi, è lei che dalla tomba racconta la sua vita. Il cimitero rappresenta uno spazio isolato in cui la protagonista finalmente ha la possibilità di esaminare la propria vita e riflettere sulla propria identità. In questa eterotopia lo spazio è connesso, come in nessun'altra eterotopia del romanzo, con il tempo, o, più precisamente, con l'atemporalità, e in ciò questa eterotopia si differenzia da altre presenti nel romanzo. Per Foucault, il cimitero è un luogo che si differenzia del tutto da

.....
³ Più precisamente, Foucault parla di eterocronie.

altri spazi pubblici, ma il quale è, tuttavia, in ogni società collegato con tutte le altre zone della città, dato che ogni individuo ha parenti al cimitero e, quindi, ha un certo rapporto con questo luogo. A differenza di altre eterotopie, lungo l' '800, il cimitero si sposta nelle zone fuori città, in uno spazio del tutto isolato dallo spazio urbano, formando, in un certo senso, una città a se stante. E non solo, il cimitero è un'eterotopia per eccellenza, in quanto l'individuo entra in quest'eterotopia quando inizia un'eterocronia, cioè, nel contesto dell'opera della Scego, la morte della protagonista stessa, la fine della vita. Perciò la collocazione di Rhoda nel cimitero, dall'inizio del romanzo, la isola da altri personaggi; in ciò, quest'eterotopia si differenzia, in parte, da altre presenti nel romanzo proprio perché caratterizzata dalle eterocronie. È importante rilevare che le parti raccontate da Rhoda, lungo tutto il romanzo, non vengono mai determinate temporalmente; ad esempio, i titoli dei capitoli nei quali la voce narrante è quella di Rhoda sono intitolati:

- Rhoda (il tempo non ha più importanza) (Scego, 2004: 27)
- Rhoda (il tempo continua a non avere importanza) (Scego, 2004: 53)
- Rhoda (il tempo ha mai avuto importanza?) (Scego, 2004: 82)
- Rhoda (ma è davvero importante il tempo?) (Scego, 2004: 119)
- Rhoda (e se noi fossimo il tempo?) (Scego, 2004: 141)

Dai titoli si deduce che l'atemporalità caratterizza ogni capitolo che Rhoda racconta, mentre i racconti di tutti gli altri protagonisti sono determinati temporalmente. Inoltre, soltanto i capitoli che racchiudono il racconto di Rhoda, con eccezione dell'epilogo – lettera che il cugino di Rhoda le scrive, sono raccontati ogni volta in prima persona, mentre tutti gli altri sono in terza persona. È chiaro che l'eterotopia che riguarda Rhoda viene messa in contrasto con le eterotopie che riguardano altri personaggi.

Per Foucault, ogni eterotopia ha una precisa funzione sociale e la stessa eterotopia può avere un'altra funzione, rispetto a questa, in un'altra comunità. Nel romanzo della Scego, le eterotopie vengono inserite nella struttura narrativa nel momento quando un personaggio vive una crisi interiore; questa tecnica permette di sospendere temporaneamente la trama nonché di concentrarsi di più sull'analisi delle personalità dei personaggi. Inoltre, a questi luoghi viene data un'importanza particolare in quanto vengono utilizzati nei momenti in cui sono focalizzati proprio quei protagonisti che vivono un rapporto squilibrato con la società. Uno di questi luoghi è, per la zia di Rhoda, Barni, l'autobus, in cui entra in stretto contatto con altri residenti di Roma e si trova a dover affrontare questa nuova comunità che non riesce ad accettare; questo spazio è, allo stesso tempo, un punto cieco caratterizzato da un tempo "sospeso", nel quale lei ha la possibilità di cambiare se stessa. La zia di Rhoda lo vive come un luogo dell'intolleranza di un individuo nei confronti dell'altro:

Odiava prendere gli autobus. La gente puzzava. Puzzavano le ascelle, puzzava l'alito, puzzavano anche quelle cose che per decenza Barni non aveva il cuore di nominare. La gente poi era frenetica, rabbiosa, infelice. Mai nessuno gentile, mai nessuno che si fosse svegliato con la luna giusta. Si era scelta come asilo una città di persone depresse, accasciate e deluse dalla vita. (Scego, 2004: 25)

L'autobus dimostra, nel contesto di eterotopie, certe somiglianze con la nave, classificata tra le eterotopie secondo il sesto principio di Foucault, dato che ha la caratteristica di creare nuovi spazi, compensando ai personaggi il rapporto con lo spazio reale. L'autobus, per Barni, ha la funzione di un contro-luogo, contrapposto, nella sua percezione, al suo paese di origine. Allo stretto contatto con la gente, la zia di Rhoda non può non confrontarsi con Roma e i suoi residenti e paragonarli con i suoi connazionali che in Somalia devono sopravvivere in condizioni estreme:

Ma che cavolo volevano quelli? Avevano tutto: avevano la pace, avevano i soldi, avevano l'universo e non erano nemmeno grati al Signore. Si lamentavano sempre per ogni piccolezza, per ogni sciocchezza. Ah, quanto le sarebbe piaciuto far vedere a tutta quella gente la sofferenza. La vera sofferenza. Sarebbe bastato un solo giorno di fame, guerra, patimenti. (Scego, 2004: 25)

Questo è uno dei primi esempi nel romanzo quando un luogo eterotopico rimanda a un luogo vero e proprio. Occorre ricordare che, secondo Foucault, «[l']apertura è chiusura, e al tempo stesso la chiusura è apertura verso ciò che potrebbe essere se si sganciassero i controlluoghi della macchina semiotica astratta che pervade gli spazi altri di un riflesso del medesimo che annichila su di sé, deviandola e spegnendola, ogni aurora immaginabile.»⁴ (Foucault, 2001-2002²: 15-16) Infatti, Foucault parla di “una sorta di esperienza mista” che lega l'eterotopia con il contro-luogo, mettendo in rilievo che queste due tipologie rimangono in continuo rapporto. Dal sopraccitato esempio si può capire che le eterotopie contemporaneamente rimandano ai paesi di provenienza dei personaggi, ovvero che sono i luoghi dai quali si sono trasferiti, i luoghi che sono le zone reali, ma i quali in questo momento rappresentano il passato della protagonista, mentre, allo stesso tempo, funzionano anche come il suo presente, in cui l'identità della protagonista si annulla o si modifica.

Per Pino, l'amico di Rhoda, l'eterotopia è rappresentata con la via de Roberto dove si prostituiscono le ragazze e dove per la prima volta incontra Rhoda, perché proprio lì scopre e conosce un mondo nuovo, differente dal suo, in un momento sospeso, che gli permette di allontanarsi dalla propria realtà, con lo scopo di, alla fine, cambiare. Questa eterotopia ha la funzione di un luogo di sosta e di passaggio allo stesso tempo perché contemporaneamente per Rhoda rappresenta una zona attraverso la quale passa da casa verso il mondo delle prostitute, al contatto diretto con i clienti, mentre per Pino è una zona di sosta perché proprio in questa via lui si innamora di Rhoda; perciò questa via diventa il luogo eterotopico per Pino in quanto gli offre di vivere una nuova esperienza e in un altro spazio, per un breve periodo. Questa zona di sosta per questo personaggio

.....
4 È interessante ricordare che Foucault parla di “un insieme di relazioni” che fanno parte di uno spazio eterogeneo in cui viviamo. Più precisamente, sottolinea la presenza de “l'insieme delle relazioni che definiscono i luoghi di passaggio, le vie, i treni (è una sorta di straordinario insieme di relazioni simile ad un treno, poiché è un qualcosa dentro il quale si passa, è anche qualcosa con il quale si può passare da un punto all'altro, ed è al contempo un qualcosa che passa.) Si potrebbero così descrivere, come un fascio di relazioni che permettono di definirli, quei luoghi di sosta provvisoria che sono i caffè, i cinema, le spiagge. Potremmo allo stesso modo definire, in base all'insieme delle sue relazioni, il luogo del riposo, chiuso o semi-chiuso, e anche quelle che costituiscono la casa, la camera, il letto, ecc.” (Foucault, 2001-2002²: 23.).

diventa anche la zona del cambiamento perché grazie a Rhoda lui si apre verso l'Altro, verso lo sconosciuto, e questa apertura trasforma radicalmente la sua identità. Questa zona, nella quale regna una legge particolare, penetra lo spazio pubblico rimanendone, allo stesso tempo, isolata. Non è un caso che proprio nella via in cui le ragazze si prostituiscono avviene l'incontro tra i due perché proprio attraverso il corpo femminile in questo romanzo si esterna la sofferenza dei protagonisti; perciò, l'attenzione di questi due protagonisti è volta verso il corpo femminile, quella di Rhoda, in quanto lei non ha mai fatto pace con il proprio corpo, e quella di Pino perché, innamorandosi di Rhoda, si trasforma completamente.⁵

Per Rhoda, invece, lo spazio eterotopico è strettamente collegato con il tempo. Il momento cruciale della sua vita, quello che la condizionerà per sempre e che le impedirà di affrontare la nuova società in un modo positivo, nonché, conseguentemente, la allontanerà dall'integrazione, è legato proprio ad un'eterotopia in particolare. Il luogo eterotopico determinante in questo caso è uno stadio, più precisamente lo stadio Olimpico di Roma, dove nel 1990 si era giocata la partita tra l'Italia e l'Argentina. Quest'eterotopia non è solo importante perché conferma il rifiuto della cultura e della società italiana dalla parte di Rhoda, ma soprattutto perché lo stadio diventa il "contro-luogo", lo spazio irrealistico in cui si rispecchiano i rapporti reali tra l'Italia e la Somalia. Vale a dire, mentre in Italia ha luogo il gioco tra le due squadre, in Somalia stanno cominciando i disordini che poco dopo porteranno alla guerra civile. Nella mente di Rhoda, l'odio tra i tifosi, ovvero l'odio nei confronti della squadra avversaria, viene trasformato nell'odio nei confronti del regime che opprime il popolo somalo. Alla base di quest'eterotopia, quindi, troviamo il sentimento dell'odio, il rifiuto di conoscere e di accettare l'Altro:

Giorno dopo giorno aveva minato la fiducia nel prossimo e alimentato l'odio tribale. Giorno dopo giorno aveva piantato nei nostri cuori, un tempo puri, sentimenti immondi come il sospetto, l'odio e il rancore. Noi non lo sapevamo ancora, ma il virus della violenza aveva ormai attecchito nella nostra anima. (Scego, 2004: 29)

Lo stadio assume, per Rhoda, le sembianze di un luogo in cui, attraverso il gioco del calcio e il rapporto tra i tifosi, si insinua la diffidenza dell'alterità, di colui che è membro di un'altra comunità. Questo spazio eterotopico simula il rapporto tra gli italiani e i non-italiani, riproducendo artificialmente il confronto e, conseguentemente a ciò, l'indisposizione che nasce nello straniero nei confronti dell'italiano e dell'italianità. Questo luogo del confronto diventa per Rhoda il luogo nel quale accetta tacitamente la condanna di rimanere sempre nello stato del perenne rifiuto e dell'incomprensione degli italiani e della loro società. Perciò Rhoda conclude, "[n]on so se esiste un «ora x» in cui ci succedono le cose e dove la nostra vita prende una piega strana, definitiva. Se esiste, allora la mia «ora x» scattò un giorno d'estate del 1990." (Scego, 2004: 28)

.....
 5 Riguardo a ciò, è importante sottolineare che spesso le parti del corpo di Rhoda vengono paragonate agli spazi pubblici: "L'odore di Mogadiscio è uguale a quello della vagina. La mia e di tutte le donne. Un odore puro, lascivo, sensuale, virginale, modesto, fantasmagorico, penetrante, unico. Mi commuoveva." (Scego, 2004: 28)

Infine, per Aisha, la sorella di Rhoda, lo spazio eterotopico è la biblioteca, in cui si ritira per isolarsi dal mondo e contemplare sul proprio carattere e la propria personalità, e, soprattutto, sulla vita della sorella e sul rapporto con lei. Aisha è l'unica tra i personaggi che dall'inizio dimostra un'apertura totale nei confronti della nuova società, e ad essa sono associati molteplici i luoghi eterotopici. Come l'eterotopia legata a questo personaggio troviamo anche la camera da letto di Rhoda, l'aeroporto, e, infine, la libreria di Via Nazionale. Quest'ultimo luogo per Aisha ha importanza in quanto vi incontra per la prima volta il ragazzo di cui si innamora, ma non solo, è la zona di sosta, la zona in cui "si assenta" dalla sua vita temporaneamente per poterla osservare da fuori. Infatti, Aisha stessa dichiara:

[...] lì c'era la «sua» libreria o meglio la sua piccola confortevole isola di sapere. Aisha apprezzava di quel luogo il silenzio, il fruscio leggero delle pagine e i clienti paccati. Ogni volta che entrava sentiva nella parte più nascosta della sua anima un diffuso senso di pace. Era felice, dimenticava per un attimo le sue pene. (Scego, 2004: 64)

Quindi, la libreria è uno spazio eterotopico in quanto racchiude allo stesso tempo lo spazio privato di Aisha, i suoi ricordi e lo spazio pubblico. L'ordine della libreria e il silenzio rendono questa eterotopia il posto ideale per dare sollievo al personaggio, per trovare conforto allontanandosi da sé stessi. L'ordine dei libri sugli scaffali richiama in Aisha il bisogno di sistemare i pensieri e di conoscere meglio se stessa. Lei stessa conclude "[e]ra proprio l'ambiente a risollevarle il morale." (Scego, 2004: 64) La libreria rappresenta la zona nella quale, a causa dei libri scritti e pubblicati in vari periodi, il tempo si è fermato, mentre il tempo, attraverso la scelta di un libro particolare, diventa individuale. Archiviando vari libri, dunque, allo stesso modo come in una biblioteca, la libreria archivia in un solo luogo tutti i luoghi e tutte le epoche.

3. CONCLUSIONE

Concludendo possiamo dire che, nonostante il tema principale della sofferenza degli immigrati nel percorso di integrazione, individuando ed analizzando i luoghi eterotopici, in questo romanzo si possono individuare vari elementi estetici i quale contribuiscono alla formazione di una nuova identità dell'immigrato, e non soltanto in quanto il cittadino di un altro paese, ma soprattutto perché la sofferenza e i disagi vissuti durante lo spostamento e dopo l'arrivo nel nuovo paese, hanno come conseguenza anche alcuni aspetti positivi i quali contribuiscono alla creazione del valore estetico nella comunità che li ospita. Quindi, le eterotopie hanno una chiara e precisa funzione nella società.

Il romanzo stesso sembra organizzato in modo tale che possa essere diviso in brani eterotopici e brani non-eterotopici, se si prende in considerazione che la voce narrante è a volte la protagonista che, nel frattempo, è morta e a volte la trama è raccontata da altri personaggi vivi. Risulta che con la struttura narrativa del genere si cerca di

annullare i confini tra i due mondi, quello dei vivi e quello dei morti, ovvero le linee che separano due situazioni differenti, e di renderli più vicini e più simili uno all'altro. Nella ricerca dei sentimenti materni, Rhoda si perde proprio perché rimane per sempre attaccata all'immagine del paese di origine e all'immagine della madre morta. Anche in questo caso, come in altre opere della Scego, la maternità e la ricerca della patria sono strettamente legati. La ricerca e il bisogno di ricevere questi sentimenti da una figura materna portano Rhoda fuori dal proprio paese, con la voglia di trovare un'altra patria. Questo suo tentativo tuttavia fallisce in quanto lei si dimostra incapace di affrontare l'Altro, nonostante un bisogno immenso di trovare il modo per accettarlo. Ma, allo stesso tempo, proprio rientrando nella patria, ritrova se stessa. Tutti gli altri personaggi, invece, grazie alla storia di Rhoda riesaminata in questo romanzo, riescono a capire l'importanza dell'apertura nei confronti dell'Altro.⁶ E proprio grazie a lei e alla sua impossibilità di aprirsi all'Altro, capiscono che la salvezza sta in quest'apertura. L'instaurazione del dialogo con Rhoda, ovvero i ricordi di lei attraverso i quali si cerca di trovare le risposte alle scelte compiute dalla protagonista, nonché il confronto dei protagonisti con lei, contribuiscono alla fine dell'opera alla creazione di un nuovo rapporto dei personaggi con il paese in cui sono immigrati e alla scoperta del valore estetico in esso come anche allo scambio delle esperienze culturali; tutto questo porta all'arricchimento dell'identità personale ed etnica dei personaggi, ovvero alla creazione di una nuova bellezza. Di conseguenza, l'identità di questi personaggi si modifica in parte perché assume i tratti dell'Altro, mentre lo straniamento, il vuoto interno dei personaggi e la crudeltà di una vita fatta di privazioni si annullano nella bellezza. Più precisamente, la Scego fa morire una bellezza, quella fisica di Rhoda, per far nascere un'altra, quella spirituale di Aisha. Risulta, dunque, chiaro perché la Scego conclude, riguardo ad Aisha, attraverso le parole di Rhoda: "Lei sapeva vedere il bello in tutte le cose, mentre io non vedevo il bello nemmeno in me stessa." (Scego, 2004: 55)

In ultimis, si può concludere che tutti e sei i tipi di eterotopie individuate da Foucault appaiono in questo romanzo della scrittrice italiana. Tra le cosiddette eterotopie di crisi, in questo romanzo troviamo le eterotopie legate al passaggio dall'età dell'adolescenza verso l'età adulta, come lo è la via de Roberto per Rhoda. Tra le cosiddette eterotopie di deviazione, caratterizzate da un comportamento diverso da quello accettato secondo le norme sociali, individuiamo il cimitero, il quale qui inverte l'ordine considerato normale nella società, dato che permette a Rhoda di osservare la sua vita dopo la morte. Come esempio, invece, dell'eterotopia in cui diversi luoghi incompatibili si sovrappongono e giustappungono in un unico spazio, nel romanzo della Scego troviamo il cinema. Tra

⁶ In teoria, le due sorelle sono dall'inizio, come già accennato prima, messe in antitesi proprio per quanto riguarda l'atteggiamento nei confronti dell'altro, dello straniero, del diverso: "Aisha è sempre stata la più saggia fra noi due. [...]" Anche al razzismo aveva una risposta. Per lei si doveva combattere con l'amore e il buonsenso.

«Se gli italiani non ci capiscono sorella, noi dobbiamo spiegare chi siamo, cosa facciamo, dove andiamo. Dobbiamo dire loro quali sono i nostri sogni e le nostre aspettative. Dobbiamo parlare del nostro passato, proiettarli nel nostro futuro e far vivere loro il nostro presente.[...].» (Scego, 2004: 55.).

le eterotopie individuate secondo il quarto principio di Foucault, ovvero le cosiddette eterotopie del tempo, nel romanzo *Rhoda* vi troviamo la libreria. Come esempio delle cosiddette eterotopie di riti o di purificazione, troviamo lo stadio, in quanto vi si svolgono occasionalmente e ripetutamente certe gare tra alcuni gruppi di individui. Alla fine, tra le eterotopie che accentuano il rapporto di uno spazio particolare con altri spazi “reali”, compensando alcuni spazi e creandone nuovi, nell’opera della Scego troviamo come esempio l’autobus. Questi esempi confermano non solo che la lettura e l’interpretazione del romanzo *Rhoda* attraverso le eterotopie di Foucault sia del tutto giustificata, ma anche che ognuna di queste eterotopie ha la funzione di spronare i personaggi verso il cambiamento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Augé, M., *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, translated by John Howe, London-New York, Verso, 1995.
- Čale, M., “L’eterotopia di Goslar: Enrico IV, uomo inattuale”, *Studia romanica et anglica zagrabiensia*, XLV-XLVI (2000-2001), pp. 297-310.
- Foucault, M., *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, traduzione dal francese di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1978.
- Foucault, M., “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, *Architecture/Mouvement/Continuité*, 5 (1984), pp. 46-49, translated from French by Jay Miskowiec in *Diacritics* 16, no. 1 (1986), pp. 22–27.
- Foucault M., (a cura di Silvia Vaccaro), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis Eterotopia, 2001-2002².
- Scego, I., *Rhoda*, Roma, Sinnos editrice, 2004, edizione elettronica.
- Siebers, T., *Heterotopia. Postmodern utopia and the body politic*, Michigan, University of Michigan, 1994.

CITLALMINA: LA MUJER AZTECA

Francisco Moya Ávila
Universidad de Sevilla

1. LOS AZTECAS-MEXICAS: UNA CIVILIZACIÓN EN SU TIEMPO

1.1. Introducción

Inmersos en una sociedad investigadora que día a día desarrolla sus técnicas de análisis en cuanto a la recepción e interpretación de textos y manifestaciones artísticas de civilizaciones pasadas, descubrimos que la importancia de la figura femenina en el transcurso de la historia sobrepasa la primitiva concepción patriarcal de mera progenitora. Sólo es necesario indagar en la lectura de los códices para apreciar cómo, alojadas en los márgenes de los textos, residen las aportaciones históricas y artísticas de una gran cantidad de mujeres que dejaron su huella en el tiempo, pero que por falta de interés, ya sea de las sociedades en las que vivieron, o del mundo investigador en general, han quedado exentas de la repercusión y la consideración que, una vez examinado su paso por el tiempo, descubrimos que merecen. Siendo esto así, resulta trascendental la encomiable labor de salvamento reivindicativo que realizan aquellos grupos de investigación que pretenden resolver de forma igualitaria, el conocimiento que se tiene de los grandes personajes femeninos en las ciencias sociales y humanísticas.

1.2. Los aztecas-mexicas en el Valle de México

Una vez dicho esto, es necesario centrar el trabajo en un punto determinado de la vasta historia que nos precede. En concreto, la mirada retrospectiva se dirige hacia el continente americano, donde nacerá uno de los mayores imperios que la historia ha presenciado en el transcurso de los años. Como bien dice Raúl Pérez López-Portillo, “la historia de los aztecas o mexicas es una de las más conocidas del mundo prehispánico” (2012: 83). Un imperio nacido de la nada, a través de una peregrinación repleta de simbología y mitología reflejada a través de las creencias que son representadas en diversos documentos, como, por ejemplo, el Códice Boturini¹, también llamado “Libro de las peregrinaciones”, en el cual se narra la migración que realizó el pueblo mexica desde Chicomóztoc² hasta el Valle de México, donde finalmente establecerían el núcleo de su hegemonía política, social y cultural.

Sin embargo, en este trabajo no pretendo recuperar el proceso conquistador que

.....
1 “El área cultural de México se caracterizaba por una rica tradición oral que se apoyaba en los libros de pinturas, que como cuentan los cronistas, era la escritura que utilizaban varios siglos antes de la llegada de los españoles y que servía como apoyo a la memoria” (Rodríguez 2015: 15).

2 Chicomóztoc: “En las siete cavernas”, lugar célebre adonde llegaron los aztecas después de haber abandonado *Uei Colhuacan* y en donde se dividieron en varias tribus.

supuso la expansión de los mexicas, sino indagar en el desarrollo de la conformación de éste. Por lo tanto, es necesario viajar a los inicios, cuando los aztecas solamente eran un pueblo subyugado al poder de otro reino más poderoso³ en una zona, la Náhuatl, donde “Tlaxcaltecas, huexotzincas o tezocanos, entre otros, compartían la misma lengua, arte, educación, historia y pensamiento” (Rodríguez 2015: 13) herederos de los antiguos imperios de teotihuacanos y toltecas. No sólo sufren, por tanto, la implantación de un régimen de continuos impuestos y tributos a Azcapotzalco⁴, capital del reino tepaneca, para quienes sólo son meros mercenarios. Los mexicas⁵ cuentan con “el inestimable aporte del agua dulce de un manantial que brota en la isla. Pero no tienen nada más, carecen de bosque, piedra para sus edificios o tierra en condiciones para el cultivo” (Pérez 2012: 134), por lo que necesitarán explotar sus conocimientos acuáticos para lograr encontrar un modo de vida que les permita establecerse definitivamente allí. Pese a los contratiempos evidentes, encuentran un método para cultivar gracias a sus conocimientos sobre técnicas de explotación lacustre: la chinampa⁶. De esta forma, la ciudad va creciendo poco a poco. Los mexicas se aprovechan tanto de los botines obtenidos en las campañas militares junto a los tepanecas⁷, como de las relaciones de poder que surgen en los matrimonios nobiliarios. La ciudad de México-Tenochtitlán⁸ va cogiendo forma, por lo que se destina su centro para edificar templos dedicados a las figuras divinas de Tláloc y Huitzilopochtli, ya que la representación del poder religioso será una de las piedras angulares de la conformación de este pueblo, que continúa asegurándose su participación gradual en la vida política de la cuenca de México.

El tiempo pasa y es a la muerte del primer tlatoani⁹ de México-Tenochtitlán, Acamapichtli, cuando comienza a complicarse la fraternidad y estabilidad política dentro de los diferentes pueblos que conforman el poder del valle. Finalmente el sucesor elegido es Huitzilíhuitl, hijo de Acamapichtli, quien refuerza con su matrimonio la unión entre la ciudad de Azcapotzalco y Tenochtitlán, del que nacerá el tercer tlatoani,

.....
3 “Los mexicas estaban sometidos a gentes más poderosas, a las que tenían que obedecer y pagar tributos. Hoy diríamos que su situación socioeconómica implicaba, en alto grado, relaciones del tipo de grupos dominado y dominante” (León-Portilla 1992: 19).

4 Azcapuçalco o Azcapotalco: población vecina de Tenochtitlán. Esta la destruyó después de haber sido por largo tiempo su tributaria.

5 “El último de los pueblos chichimeca que llega al valle de México es el de los mexica. Proceden de una isla llamada Aztlán situada en un punto cuya ubicación no solo es una incógnita, sino una controversia mayúscula y permanente” (Pérez 2012: 89).

6 Chinampa: Especie de jardines flotantes sobre los lagos de Tetzcuco y de Chalco, donde se cultivaban flores y legumbres; descansaban sobre ramas que formaban balsas.

7 Tepanecatli: Habitante del palacio o de un lugar pedregoso. Se nombraba así a una tribu de nahuatlaca que se estableció en Azcaputzalco, hoy denominado como Azcaputalco.

8 Tenochtitlán: Capital del imperio mexicano, fundada en 1325 por Tenoch; hoy México. Estaba dividida en dos grandes partes: Tenochtitlan, al sureste, habitada por los tenochca, y Tlatelolco al noreste, ocupada por los tlattelolcos, ricos mercaderes que, en 1379, se hicieron independientes y se dieron un rey. Alrededor de un siglo más tarde, Axayacatl, rey de Tenochtitlán, sometió a Tlatelolco (1473), y a partir de entonces toda la ciudad fue designada con el nombre de Tenochtitlán.

9 Tlatoani: El que habla bien, purista; por extensión gran señor, príncipe, gobernante.

Chimalpopoca¹⁰. Posteriormente, al volver a casarse para asentar las relaciones con el reino de Cuaunáhuac¹¹, asegurará para los aztecas –además de a un aliado–, una fuente de algodón. De este matrimonio nacerá el quinto tlatoani, Moctezuma I, conocido por liderar el levantamiento contra el reinado tepaneca. Mientras tanto, Huitzilíhuitl¹² aprovecha las renovadas relaciones con estos para incrementar “el desarrollo de su pueblo, con la agricultura y la construcción masiva de canoas. Aumenta las relaciones culturales con los pueblos vecinos y nombra al príncipe Itzcóatl¹³, primer jefe o general de su ejército” (Pérez 2012: 149). Por esta época se produce también la unión con la ciudad de Texcoco, de nuevo mediante lazos matrimoniales, lo que justificará, al menos en parte, la alianza que se producirá entre ambas metrópolis para enfrentarse a los tepanecas.

Este periodo convulsivo proseguirá tras la muerte del segundo tlatoani, que dejará una importante descendencia, conformada por ocho hijos de los cuales destacan tres: Chimalpopoca, Moctezuma I¹⁴ y Tlacaélel. Estos dos últimos gozarán de especial importancia dentro del relato de la figura de Citlalmína, puesto que representarán el encargado de liderar la rebelión contra los tepanecas, y el supremo sacerdote de la Hermandad Blanca que establecerá “las bases del culto religioso y la organización del ejército” (Pérez 2012: 153).

1.3 El conflicto con los tepanecas

Durante el reinado de Chimalpopoca se produce el nacimiento del principal conflicto que derivará a la guerra posterior: la necesidad de importar agua dulce a Tenochtitlán. Requieren el permiso y la ayuda de los tepanecas ya que no poseen los medios necesarios para tal empresa. Esto es entendido por los habitantes de Azcapotzalco como un intento de afianzar su poder político y militar con vistas a una rebelión más que cercana, por lo que deciden rehusar su petición, iniciando “una campaña de desprestigio contra los aztecas” (Pérez 2012: 154) ordenando que se acabe la colaboración con Tenochtitlán mediante un bloqueo comercial regido con sangre. La cosa empeora cuando el sanguinario hijo de Tezozómoc, Maxtla, llega al poder debido a la animadversión que siente ante el pueblo azteca, lo cual lo llevará a que estos últimos se enfrenten a los tepanecas para poder sobrevivir. Chimalpopoca finalmente muere de forma controvertida¹⁵ tras diez años en el poder de Tenochtitlán, lo cual dará lugar a que se inicie definitivamente una guerra abierta

.....
10 Chimalpopoca: Tercer rey o tlatoani de Tenochtitlán. Su reinado se extiende desde 1416 a 1426.

11 Cuaunáhuac: En náhuatl *Cuauh-nahua-c*: *Cuauhtli* (águila) *nahuac* (rodeado, valle o planicie) significan valle o planicie de las águilas. Otra vertiente toponímica traduce que Cuaunáhuac simboliza *Cuauhtli* (árbol) *nahuac* (junto) ciudad junto a los árboles.

12 Huitzilíhuitl: Segundo rey o tlatoani de Tenochtitlán. Su reinado se extiende desde 1396 hasta 1416.

13 Izcóatl: Cuarto rey o tlatoani de Tenochtitlán. Su reinado se extiende desde 1381 hasta 1440.

14 Moctezuma I: Quinto rey o tlatoani de Tenochtitlán. Su reinado se extiende desde 1440 hasta 1469.

15 “Quede constancia que también la muerte o asesinato del rey de Tenochtitlán, Chimalpopoca es controvertida, según las diferentes versiones (...) La versión mexicana insiste en afirmar que la orden de matar a los tlatoani de Tenochtitlán y Tlatelolco fue ordenada por el propio Maxtla, pero los *Anales Mexicanos* la contradicen: “fueron los nobles mexicanos quienes incitaron a los de Tlacopan a llevarla a cabo” (Pérez 2012: 156).

en la cuenca de México, fruto de esta lucha intrincada de poder.

Los mexicas eligen a Itzcoátl debido a su gran experiencia bélica, a pesar de que entre los diferentes grupos que conforman los estratos sociales de Tenochtitlán hay discordancias en cuanto a la decisión final de ir a la guerra. El miedo se apodera de algunos aztecas¹⁶ que temen las represalias del rey Maxtla, que parece totalmente decidido a destruir por completo el reino que hasta ese momento había actuado como un perfecto vasallo. Se producen debates sobre la decisión que debe tomar el pueblo tenochca, y surge una importante corriente pacifista la cual sólo “Tlacaélel, que lleva el título de cihuacóatl (mujer serpiente)” (Pérez 2012: 160), logrará disuadir, convirtiéndose en el consejero de numerosos monarcas durante una etapa de una clara decadencia en todo el área náhuatl, que a partir de entonces experimentará un renacimiento cultural y espiritual de importancia vital. Comenzarán así las negociaciones con los diferentes reinos subyugados al poder tepanecas, que resentidos por dicha opresión, desearán acompañar a los aztecas en la lucha contra los habitantes de Azcapotzalco, que en 1428 caerá finalmente ante la coalición formada por los pueblos de la cuenca de México, dando comienzo a la consagración del imperio más poderoso de la historia mesoamericana.

Entonces, ¿Dónde entra la figura de Citlalmina en todo esto? ¿En qué momento de la historia mexica se produce su intervención decisiva para la consagración del mundo azteca? En busca de una respuesta a estas preguntas, me remitiré al libro *Tlacaélel: el azteca entre los aztecas*, del licenciado Antonio Velasco Piña, quien mientras investigaba de la figura de este sumo sacerdote y consejero azteca, descubrió la trascendencia que supuso para la historia de México los hechos que rodearon a esta mujer.

2. CITLALMINA: EL ORIGEN DE UN ARQUETIPO

2.1 La rebelión azteca

En primer lugar es necesario comprender la enorme concepción de sentido cósmico que tenían los aztecas, que pese a no tener unos grandes antepasados que avalasen su condición, estaban convencidos de que habían venido al mundo para realizar una labor importante dentro del cosmos. Esto provocará que su sed de enaltecimiento y búsqueda de crecimiento cultural, político y territorial vaya siempre en aumento, consiguiendo gradualmente el desarrollo que necesitan para su consagración como imperio. Siendo esto así, resulta relevante cuando dos de sus jóvenes más aventajados, Moctezuma I y Tlacaélel,

.....
16 “En esta etapa de la historia de los aztecas, aparecen los pipitlin, sector noble de la sociedad mexica, y su exquisita participación en las decisiones del Estado (...) Los coloca al lado de los caudillos de calpulli en el momento de las grandes decisiones. Los pipitlin y los macehuales, la gente común de la sociedad, pactan sobre el resultado de la guerra, en la que los primeros se exponen al sacrificio, en caso de perderla, mientras los segundos, se comprometen a servirle siempre, en caso de victoria mexicana. Temen la reacción de Maxtla y su disposición para encarar a los vasallos de las dos islas, Tenochtitlán y Tlatelolco y desde luego, de Texcoco” (Pérez 2012: 158-159).

hijos del segundo tlatoani Huitzilñhuatl, son llamados, junto con Nezahualcōyotl¹⁷, a asistir a Cholula¹⁸, ciudad donde se preservaba el conocimiento de las antiguas civilizaciones del área náhuatl, y donde residía la sede de la mayor institución espiritual de la zona de la náhuatl, erigida en torno al dios Quetzalcōatl: La Hermandad Blanca. Una vez allí, el sumo sacerdote que sentía próxima su muerte, decide organizar una reunión para entregar a su sucesor el caracol que perteneció al último emperador tolteca y que representaba la figura del dios Quetzalcōatl en la tierra¹⁹. El elegido será Tlacaélel, lo cual sorprende por completo a todos puesto que, en primer lugar, no es un hombre religioso con suficiente experiencia para poder sustentar el cargo, y, además, no pertenece a ninguna de las grandes tribus que poblaban por entonces la cuenca de México. Esto enfurece aún más a Maxtla, rey tepaneca, que esperaba que fuera uno de sus sacerdotes el elegido para tan honroso cargo. Decide entonces mandar varios emisarios tepanecas para que asesinen al tlatoani de Tenochtitlán en ese momento, Chimalpopoca. Al enterarse de esto Moctezuma I, regresa a las orillas del lago donde se asentaba la ciudad de Tenochtitlán, una vez sido ordenado sacerdote de la Hermandad Blanca de Quetzalcōatl. Allí increpa a los hombres tenochcas por su incapacidad de proteger al rey, puesto que con esta muerte “se le hacía objeto de una intolerable humillación que ponía de manifiesto su incapacidad para defenderse del ataque sorpresivo de un insignificante número de agresores” (Piña 2007: 31-32). Por lo que determina que permanecerá con su arco armado esperando al enemigo, mientras que los emisarios que le acompañaban reman veloces hacia la ciudad con la idea de transmitir las palabras de uno de sus líderes.

Sin embargo, estas palabras hirientes no provocaron la respuesta deseada por Moctezuma, sino que sirvieron para acrecentar la vergüenza y el dolor de todos los hombres de Tenochtitlán. Tan sólo una persona logrará comprender el mensaje del recién nombrado sacerdote, y no será un hombre, sino una mujer, la cual ha permanecido en los márgenes de la historia, invisible al conocimiento tanto mexicano, como mundial. Una mujer extraordinaria, que pese a estar sumida en la oscuridad, ha permanecido presente dentro del conocimiento colectivo de México, corroborando la teoría junguiana que insiste en la importancia de asumir que no sólo el ser humano tiene consciente e inconsciente, también los pueblos, las civilizaciones lo poseen. Este inconsciente colectivo está formado por todos aquellos arquetipos históricos generados en el pasado durante

.....

17 “Nezahualcōyotl, futuro rey de Texcoco y extraordinario poeta. Es uno de los hombres históricos más importantes en la etapa final mesoamericana” (Pérez 2012: 149).

18 Cholollan: Estado del Anahuac; capital del mismo nombre, situada al oriente de Chalco, notable por un gran templo consagrado a Quetzalcōatl, cuyas ruinas persisten. Hoy es conocida con el nombre de Cholula.

19 “Dando media vuelta, Centeotl se alejó de la fila de sacerdotes y se dirigió en línea recta hacia el círculo blanco donde se encontraba el grupo de jóvenes a los que había ungido momentos antes (...) Centeotl dio un paso a la derecha y quedó frente a Tlacaélel, sus miradas se cruzaron y los dos rostros permanecieron en muda contemplación durante un largo rato, después el sumo sacerdote, muy lentamente, fue extendiendo las manos, hasta dejar colocado en el cuello del joven azteca la fina cadena de oro con su preciado pendiente. Con la misma tranquila naturalidad con que podía llevarse el más sencillo adorno, Tlacaélel portaba ahora sobre su pecho el Emblema Sagrado de Quetzalcōatl” (Piña 2007: 18-19).

acontecimientos de vital trascendencia, los cuales han marcado un antes y después dentro de su desarrollo. Es decir, está compuesto por todas las figuras arquetípicas que constituyeron la piedra angular de la sucesión de una serie de hechos tan relevantes, que supusieron el avance hacia un determinado camino de una civilización entera. De esta forma, quedan instalados en el inconsciente colectivo de los habitantes de una nación los hechos –o más bien la simbología que representaron dichos estos – que ocurrieron tiempo atrás. Esta teoría que puede resultar en un primer momento algo chocante, termina por confirmarse cuando observamos durante el transcurso de los diferentes siglos que separan la rebelión del pueblo azteca hasta la actualidad, todos y cada uno de los sucesos verdaderamente relevantes que acontecieron a México y a sus habitantes, y el modo en el que supieron afrontar dichas realidades. Un ejemplo de ello sería la actitud tomada por los ciudadanos de México durante el terremoto que asoló la ciudad el diecinueve de septiembre de 1985²⁰, la cual, según los psicólogos junguianos, representa una clara permanencia del espíritu de Citlalmina en el inconsciente de todos los ciudadanos, que sin necesidad del un órgano mayor de ayuda, se lanzaron a las calles para intentar salvar a todos aquellos vecinos que habían quedado sepultados. Pero, ¿Cuál es el arquetipo de Citlalmina? Para poder responder a esta pregunta, es necesario primero conocer la figura de esta mujer azteca que cambió el transcurso de la historia de México.

2.2 Citlalmina a través de los símbolos y la historia

La casa de Citlalmina siempre había sido un lugar de reunión y de diversas actividades donde “lo mismo se celebraban en ella reuniones conspirativas para urdir planes contra la tiranía tepaneca, que funcionaba permanentemente una escuela para mujeres de condición humilde y un taller donde confeccionaban los mejores escudos y armaduras de algodón compacto de la ciudad” (Piña 2007: 33). De hecho, durante la noche en la que los emisarios de las palabras de Moctezuma I llegaron a la ciudad, ella estaba impartiendo “su clase acostumbrada a un numeroso grupo de modestas jovencitas” (Piña 2007: 33). Al escuchar la noticia, encendida de rabia y de valentía, se encaramó a un montón de escudos apilados y pronunció el siguiente discurso:

“Tiene razón, está en lo justo Moctezuma cuando afirma que ya no hay hombres en Tenochtitlan. Si los hubiera, si de verdad existiesen, hace tiempo que Maxtla y su corte de sanguijuelas habrían dejado de enriquecerse a costa del trabajo de los aztecas. Pero se equivoca el valiente guerrero al creer que la sagrada ciudad de Huitzilopóchtli no tiene ya quien la proteja, quien cuide de ella. Las mujeres sabremos defender a nuestros dioses, a nuestras casas y a nuestros cultivos, tomemos las armas de las manos de aquellos que no han sabido utilizarlas y vayamos con Moctezuma, a organizar de inmediato la defensa de la ciudad” (Piña 2007: 34).

Estas palabras repletas de arrojo sirvieron de acicate para que todas las discípulas que permanecían atentas al discurso de su maestra, terminasen por comprometerse a seguirla en toda acción que considerase oportuna. Tal y como apunta Antonio Velasco

20 El terremoto que asoló a la ciudad de México en 1985, alcanzó una fuerza de ocho puntos en la escala sismológica de Richter. El epicentro se localizó en el Océano Pacífico, cercano a la desembocadura del río Balsas en la costa del estado de Michoacán, mientras que el hipocentro estaba a quince kilómetros de profundidad.

Piña, “la pretensión de que fuesen las mujeres quienes se erigieran en defensoras de la ciudad, adoptando con ello una postura franca de rebeldía ante el poderío tepaneca, resultaba a todas luces la más disparata de las proposiciones” (2007: 34). Sin embargo, en cuanto hubieron reunido todo lo necesario, se dispusieron a instar a sus familiares a participar en el “movimiento de juvenil insurgencia femenina” (2007: 34), lo cual no paso desapercibido en la ciudad. Pese a la oposición de muchos padres que reprobaban la actitud impropia tomada por sus hijas, llegando a utilizar incluso la violencia²¹ para detenerlas, el revuelo social provocó que numerosos hombres se reuniesen para decidir sobre qué hacer tras la reacción femenina ante la actual situación mexicana, la cual ellos hasta ese momento no habían sido cómo afrontar.

“¿Qué es esto que contemplan nuestros ojos? ¿Hasta dónde ha llegado la degradación de los tenochcas? ¿Vamos a permitir que sean las mujeres las que tengan que encargarse de la defensa de la ciudad, mientras nosotros preparamos la comida y cuidamos a los niños? ¿Somos acaso tan cobardes que tendremos que vivir temblando, escondido bajo las faldas de nuestras hermanas?” (Piña 2007: 35).

Dejando a un lado la visión machista que subyace claramente a través del pensamiento de los hombres aztecas, es importante observar la repercusión que supuso esta insurrección social para los habitantes de Tenochtitlán, que avergonzados de nuevo por su falta de valentía, presenciaron cómo un grupo de aguerridas mujeres plantaban cara a la afrenta acometida por los tepanecas, buscando devolver el honor a su pueblo acompañando a Moctezuma I en su levantamiento contra los asesinos del tlatoani Chimalpopoca. Finalmente, los hombres y mujeres aztecas se concentraron en la Plaza Mayor “armados de un heterodoxo arsenal y poseídos de un belicoso e incontenible entusiasmo” (Piña 2007: 35). Entre tanto alboroto, los integrantes del Consejo del Reino decidieron reunirse para deliberar si apoyar esta rebelión, o por el contrario disolver por la fuerza la creciente multitud de jóvenes que cantaban en la plaza. Durante esa asamblea sólo un hombre fue consciente de la importancia que poseían los hechos que estaban sucediéndose, no sólo desde la llegada del mensaje de Moctezuma I, sino desde el momento en el que, contra todo pronóstico y tradición, Tlacaélel había sido nombrado el Supremo Dirigente de la Hermandad Blanca. Resulta comprensible si recordamos la enorme consideración del cosmos y la concepción circular del tiempo azteca, que para el sacerdote Tozcucuetzin la designación de Tlacaélel sólo podía significar que éste “debía ser reconocido por todos como Emperador y Heredero de Quetzalcóatl” (Piña 2007: 37). Mientras tanto, los jóvenes al ver que no obtenían respuesta ninguna por parte del Consejo, decidieron partir solos en busca de su nuevo líder, que permanecía aún con el arco tenso en la oscuridad de la noche. Esa posición de guerra apuntando al cielo estrellado, como un soldado anhelante al devenir de la batalla, impasible ante la más mínima sensación de miedo, suponía el perfecto símbolo para “la indomable voluntad que animaba a la juventud tenochca,
.....

21 “Muy pronto la actitud de las jóvenes tenochcas produjo las más variadas reacciones en toda la ciudad. Aun cuando en muchas casas los padres lograron oponerse a los propósitos de sus hijas –utilizando incluso la violencia–”(Piña 2007: 34).

firmemente decidida a no tolerar por más tiempo la opresión de su pueblo” (Piña 2007: 39). Sólo Citlalmina fue capaz de romper el silencio que rodeaba la escena iluminada por las antorchas de las canoas, al grito de “Ilhuicamina” (Piña 2007: 40), provocando que desde entonces su sobrenombre fuese “el flechador del cielo”. Esto que puede parecer una simple anécdota que rodea al hecho histórico, resulta interesante al comprobar que en náhuatl el término “Citlal” significa estrella, por lo que toda palabra que derive de éste hará referencia a las estrellas, al cielo, o en su sentido más amplio al cosmos; siendo así, el significado de Citlalmina, “flechas del cielo”, lo cual podríamos traducir en castellano por el vocablo “meteoritos”. No sería descabellado si entendemos –dentro de la cosmovisión simbólica de los aztecas y lejos de la concepción negativa que rodea en la actualidad a este elemento espacial– la figura de Citlalmina como el objeto universal caído del cielo para despertar al pueblo tenochca, liberándolo del miedo y la incertidumbre que provocaba la represión tepaneca. Además, si analizamos las diferentes deidades femeninas dentro del amplio espectro del culto azteca, podemos encontrar una diosa que llama especialmente la atención. Su nombre es Citlalcuicani, y representa a la diosa de las mujeres jóvenes, tal y como Citlalmina significará la inspiración de las jóvenes aztecas durante dicha rebelión contra el rey de Azcapotzalco.

¿Es ilógico, por lo tanto, pensar que la figura de Citlalmina pueda constituir, dentro del inconsciente colectivo de los mexicanos, un importante arquetipo? A tenor de los hechos aquí reflejados, parece evidente que no. Principalmente por la transcendencia que tuvo su actitud irreverente y luchadora, la cual provocó el nacimiento de la revuelta que acabaría convirtiéndose en la rebelión azteca liderada por Itzcóatl, para poner fin a la hegemonía de los tepanecas en la cuenca de México; pero también por la simbología que rodea su nombre y el desafío que protagonizó, demostrando la ineptitud de un Consejo incapaz de afrontar la realidad que acontecía al pueblo tenochca, bien por su incompetencia, o por su deseo de permanencia dentro del sistema de vasallaje tepaneca, buscando mantener sus puestos privilegiados dentro de una sociedad encaminada a sufrir duras represalias por el rey Maxtla. Y sin embargo, no ha pasado a la historia, a pesar de que su aportación fue vital para la consecución del futuro de los aztecas y de la propia cultura mexicana.

Para hallar una explicación a este hecho es necesario comprender si realmente el estudio significativo de la mujer en las civilizaciones antiguas ha supuesto o no un importante objetivo científico para los historiadores, antropólogos y filólogos. Siguiendo las palabras de M^a Ángeles Rodríguez Carretero en su libro *La mujer en la poesía náhuatl del México antiguo*, podemos observar que “las fuentes históricas dan pocas referencias sobre el lado femenino de la sociedad” (2015: 23). De hecho, en la ingente cantidad de crónicas, códices, y demás documentación existente “hay que rastrear con cuidado para encontrar esos datos y analizarlos metódicamente para tratar de encontrar esas preguntas y otros casos enigmáticos” (2015: 23). Si a esto le sumamos, además, que “el estudio de la cuestión femenina en tiempos antiguos tiene menos de cuarenta años y constituye,

aún hoy, un campo virgen” (2015: 23) da como resultado la poca cantidad de material bibliográfico al respecto. Pero hay un problema mayor que subyace a todo esto, el cual resulta definitorio en cuanto a la realidad material de información transmitida y conservada. Me refiero a “que la mayoría de los cronistas dieron poca importancia al tema de la mujer, pues resultaba poco relevante para sus propósitos” (Rodríguez-Shadow 1991: 25); sin mencionar que eran varones, muchos de ellos religiosos, por lo que “se sintieron poco motivados a escribir sobre las mujeres y lo relacionado con ellas” (Rodríguez-Shadow 1991: 25). De esta forma, la investigación del papel femenino en estas civilizaciones se complica considerablemente. Sólo podrán deducirse dos modelos de cosmovisión femenina, los cuales servirán para conocer aún más la filosofía y pensamiento simbólico náhuatl. Por un lado, “una se verá más valorada socialmente, mientras la otra se remitirá al plano simbólico y de lo imaginario pese a cumplir una función social y un papel ritual importantes” (Rodríguez 2015: 24). A esta realidad hay que sumarle, viajando al origen puro de la cosmovisión náhuatl, la consideración dual de la mujer y del hombre para las diferentes civilizaciones que poblaron esta área mesoamericana. Para ellos existe un ser supremo Ometéotl, el cual posee “un rostro masculino, Ometecuthtli, y el otro femenino, Omecihuatl. Esta pareja divina constituye los principios generadores del cosmos, como una oposición de contrarios que segmenta el cosmos para explicar su diversidad, su orden y su movimiento” (Rodríguez 2015: 25). Uno mantiene la estabilidad del otro, en un equilibrio constante que permite el avance y desarrollo del universo. Teniendo en cuenta esto, podría decirse que la figura de Citlalmina entra dentro del segundo modelo, convirtiéndose en un símbolo instalado en el inconsciente colectivo del ser mexicano, que derivará a la creación de un arquetipo social de rebeldía y lucha organizada del pueblo mexicano contra cualquier injusticia o desastre popular, a pesar del menosprecio existente hacia la figura femenina fruto de la hegemonía patriarcal. El equilibrio que se rompe al anteponer el lado masculino, no impide que en el psique azteca permanezca indemne la consideración liberadora de Citlalmina, quizá no como una mujer real de carne y hueso, sino como un espíritu libre capaz de guiar el sentimiento mexicana en los momentos de mayor importancia vital. Siendo tan relevante la fecundidad y la fertilidad para los aztecas –motivos donde gira su cosmos–, su sucesión alternativa provocará, además del movimiento, la vida. Por lo tanto, estamos ante un juego de luces continuas que generan una estabilidad que se rompe en el momento exacto en el que se subyuga una de las caras a la otra, como la noche y el día, siendo este último aquel que recibe la mejor parte del trato. “El aspecto femenino predomina en el origen; es el poderoso, antecede al masculino. Finalmente, éste sale triunfante de la lucha que se establece entre ambos. El débil vence al fuerte” (Rodríguez 2015: 25).

3. CONCLUSIONES

En resumen, Citalmina se convertirá al igual que otras mujeres en una víctima dentro de esta realidad histórica hegemónica, lo cual no podrá impedir, sin embargo, que, aún permaneciendo a oscuras en los márgenes de los textos, códices, o tratados, sobrevivan intactas en el psique, instaladas allí donde ni siquiera el pensamiento y el recuerdo llegan, esperando ser rescatadas por la ciencia, mientras continúan conformando algo mucho más importante y duradero: la identidad del individuo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- León-Portilla, Miguel., *México-Tenochtitlán: su espacio y tiempo sagrados*, México DF, Plaza y Valdés Editores, 1992, p. 19.
- Pérez López-Portillo, Raúl., *Aztecas-mexicas: El imperio de Mesoamérica*, Madrid, Sílex, 2012, pp. 83-159.
- Rodríguez Carretero, M^a Ángeles., *La mujer en la poesía náhuatl del México antiguo*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2015, pp. 15-25.
- Rodríguez-Shadow, M^a José., *La mujer azteca*, México DF, Universidad Autónoma del Estado de México, 1991, p. 25.
- Velasco Piña, Antonio., *Tlacaélel: el azteca entre los aztecas*, México DF, Editorial Porrúa, 2007, pp. 18-40.

Libros de consulta

- Bierhorst, John., *Mitos y leyendas de los aztecas*, Madrid, EDAF, 1989.
- Siméon, Remí., *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana / redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción por Rémi Siméon; [traducción de Josefina Oliva de Coll]*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1977.

ITHELL COLQUHOUN: A WRITER ON THE OUTSIDE

Verónica Pacheco Costa

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

The writer and painter Ithell Colquhoun was born in India (Shillong, Assam) on 9 October 1906, daughter to a British couple. She returned to Britain with her mother and her brother to attend Cheltenham Ladies' College before going to the school of art in that same city. Later on, Ithell went to London to study at the Slade School of Fine Art. This was nothing more than the direct consequence of her desire formed at an early age to become an artist when she grew up. At that time, Ithell began to read essays by the poet W.B. Yeats, which mentioned the Order of the Golden Dawn, sparking a great interest in the occult, which would grow over the course of her lifetime. These essays provided her with the inspiration to write, aged 19, a play entitled *The Bird of Hermes*, the title of which is not accidental bearing in mind that it is the name given to the philosopher's stone in alchemy. This interest encouraged her to write about these subjects, and the magazine *The Quest*, published by the Quest Society, agreed to publish one of her articles, "The Prose of Alchemy". Ithell's creativity combined writing and painting, and in 1929 she won a prize for her painting "Judith showing the head of Holofernes". Later, in 1930, she received her Diploma in Fine Arts at the age of 24. At this time, Ithell decided to leave the United Kingdom to continue her artistic studies, and she moved to Paris where she became immersed in the artistic current of surrealism.

We could define surrealism as the rejection of rationality in favour of the creativity of the unconscious mind. Surrealism proposed to convey subconscious, dreamlike, and unreal images to the world of art by means of a free mental association without conscious intermediation. In photography and literature, it borrowed certain techniques from Dadaism, such as: collage, which we can see in the poems of Max Ernst; frottage (drawings created by rubbing rough surfaces against paper or canvas); and the so-called «exquisite corpse», which is an example of the surrealists' interest in games and chance. This system of the «exquisite corpse» was originally used within the literary sphere as a technique for collective creation. It put into practice theories of automatism by reducing to a minimum the intervention of the author's conscious will. In the «exquisite corpse», each part of the work would be created by a different person who knew nothing about the work contributed by the others. The participants would take it in turns to draw on a folded over sheet of paper, which they would pass on to the next person, who could only see the end lines of the previous drawing. This multiple authorship and its recreational character do not detract from the value of some of these works, based on Freudian theories, which advocated the subconscious as a generator of images without the intervention of reason, following a system of automatic transcription. In literature, furthermore, surrealism contributed to a major revolution in terms of subject matter, since it introduced dreams,

sexuality, and everything that has been repressed in some way up until that time, in language and in composition techniques such as so-called automatic writing. Surrealism did not invent this composition technique, it should be pointed out, since it had been used previously by mediums and people in a trance-like state to make contact with the spiritual world. Ithell used this technique precisely to combine surrealism with her other great interest, the occult, and in so doing to combine the inner and outer worlds in painting and in sculpture.

In 1933, Ithell travelled to Greece, Tenerife, and Corsica where she specialised in paintings of plants and flowers. Indeed, this subject matter represents a third of her exhibits. One of the most famous paintings she painted during this time was *Canna*, described by art critics as magical-realist or super-realist. As Ratcliffe noted, she probably went to Kew Gardens in London to take inspiration from the plants grown there when painting her pictures, turning the attributes of plants and flowers into magic and fantasy. In the summer of 1936, she visited the International Surrealist Exhibition at London's New Burlington Gallery, inaugurated by André Breton. This was the moment when surrealism was introduced to England, having spread throughout France from 1924 onwards. A little later on, owing to the war with Germany, the London Group of Surrealists broke apart. Many members were called up to the war. Others such as Marx Ernst were imprisoned in France, and many art galleries were bombed. In April of 1940, Reuben Mednikoff called for a meeting of the surrealists in London at the "Barcelona" restaurant in London's Soho district with a view to talking about the future. This meeting was attended by Ithell, who wholeheartedly supported the agreements reached. Shortly afterwards, the Belgian surrealist E.L.T. Mesens established a set of rules to be followed by any surrealists who wanted to keep going within the movement. Owing to the need to show their opposition to fascism and the strength of French communism, the decision lay in defining whether art was committed to the cause or whether it was an individual matter. Of the twelve rules established by Mesens, one of them caused Ithell to leave the group: the decision to boycott any association, professional or otherwise, including any secret society, except for the surrealist group (Ratcliffe, 2007: 52).

Her departure or expulsion, together with that of two other female artists, Ruth Adams and Grace Pailthorpe, represented the disappearance of female surrealist artists for many decades. This is not coincidental, since from the start women were the 'object' of admiration within surrealism, being supposedly closer to the state of dreamlike unreality than men, according to the surrealists. The simple fact that the founders of this movement were men contributed essentially to the creation of an androcentric model that would build an image of femininity far removed from reality, and which represented women as a muse or a source of inspiration for male artists. In fact, the manifesto defines men as the "lords of women and of love". The isolation suffered by female artists within surrealism, and even their expulsion, as in this case of the London group, is closely linked

to the image they had constructed with regard to their function, as Caballero noted (1995: 73). Male surrealist artists were convinced that they had to discover and reveal women, and that this revelation meant overcoming one of the great surrealist problems: chance. Women were turned into a source of inspiration, into an accessory to creativity and an erotic object. Female surrealist artists had to wait to be introduced to the group, and many ended up leaving it. Almost all of them fought to break the image of women created within the artworks of male artists, in other words women as subjects and not as objects. Many of them focused on self-portraits, with the idea of emphasising their own image in order to erase the image drawn of them by surrealists, as Leonora Carrington and Frida Kahlo did (Caballero, 1995: 75).

Outside of this group, between 1937 and 1939, Ithell painted around 36 paintings and took part in several exhibitions. One of her artworks from this time is of particular note: *Scylla*. As Deepwell notes, in this painting Ithell recreates the Greek myth of the beautiful maiden who is made monstrous and covered in strips of seaweed as a punishment for attracting and rejecting the god Glaucus. Circe turned Scylla into a rock where Ulysses' companions would run aground. The moral to this tale is that masculine identity can only be conserved by walking a straight path and keeping away from women who are nothing more than a threat. Ithell paints this legend in a painting that combines the monstrous and the beautiful (Deepwell, 1998: 237). Within the context of her time and the group of surrealist painters, Ithell was showing with this painting the efforts of women surrealists to do away with the image of woman as object of erotic desire portrayed in the paintings of her male surrealist contemporaries. In 1939, Ithell painted a picture that would continue along these same lines, entitled *Guffres Amers*, representing a male figure in a semi-dead body, half skeleton, half flesh, on an uninhabited shore, with a flaccid and lifeless penis. Another of Ithell's most interesting paintings is *The Pine Family* (1941), which shows three figures with their penis lopped off as if it were the branch of a tree. Each of the figures has a little sign which is still the subject of much discussion with regard to their meaning within the piece as a whole, which in general terms has been denominated the "Waste Land" of Colquhoun. Beyond the meaning of the signs pinned to each of the bodies and which refer to different myths and legends, what seems to be clear is that Ithell is trying to affirm that any definition of the individual through sexual appearance is cursed ground.

Ithell continues to paint without forgetting the bonds she establishes with other realities, such as Celtic mythology. Proof of this is her painting *The dance of the nine opals* with clear allusions to her birthday, 9th October, and which represents 9 stones that have human symbols on the ground forming a passage. She also has not forgotten her writing, and in 1943 Ithell contributed two articles to *New Road* magazine, the first being "Everything found on land is found in the sea" in which she describes places where there is water and land, such as a valley where there are flowers and also fish. In the second

article, “The water Stone of the wise”, Ithell tells us of the myths to be found in the space between sleeping and waking, which eventually form a whole, in that imaginary place where anything can happen. This is also precisely the time the techniques of surrealist automatic painting were developing. Between 1944 and 1950, Ithell worked to combine painting and writing with the occult, and as a result she created very diverse procedures that had their pictorial utility within surrealism: constellation, a technique whereby the surface of water is covered with very fine particles of coloured chalk or charcoal powder so that, when a sheet of paper is passed underneath and lifted up, the paper retains some of these particles; superautomatism, a type of automatic drawing in which some previously selected sections are shaded in order to bring relief to informality; stillomancy, which involves folding in two and then opening up a piece of fabric or a sheet of paper onto which ink or paint has been projected; entopic graphomania, which uses the irregularities of paper or canvas, no matter how imperceptible they might be, joining up certain selected points. To say nothing, of course, of decalcomania, used in the most ennobling way possible to endow twisting bodies falling in slow motion with a character that is at once material and aerial, in an utterly alchemical precipitation. And alchemy was precisely one of Ithell’s greatest interests. But more than alchemy itself she was interested in the ways in which the germ of an idea is produced or stimulated, in painting or in writing. Colquhoun also experimented automatic writing with Edith Rimmington and Emmy Bridgwater and their joint texts were published in 1944 in *Fulcrum*, a single-issue surrealist periodical, according to Shillitoe (2010: 66). She also experimented with “chain poems”, which consist of one participant who writes a line, folds the paper and hides the line, another participant writes another line and so on, and at the end a poem is written.

In 1959, Ithell moved to Cornwall, where she found the landscape she needed to paint and write about, and a whole world of the occult and the mysterious, in the form of the Order of Bards and Druids, and the Order of Holy Wisdom, with which she exchanged various letters. In 1965, the Order of the Celtic Cross made her an Honorary Dame, and in 1977 she was ordained Priestess of Isis. As for freemasonry, it seems she was affiliated to the Maida Vale Lodge.

We mentioned before the play she wrote when she was very young, *The Bird of Hermes*, but this was by no means her only incursion into written expression. According to Shillitoe (2009: 15) she penned 90 written and published contributions, including essays, poems, translations, and fiction. We also noted above that in 1930 she published an article entitled “The Prose of Alchemy” in *The Quest*, a text in which Ithell studies the images used in alchemic texts. In 1949 she was published in *Enquiry* magazine in what could be, according to Shillitoe (2009: 15), the first article published in English about automatism, entitled “The Mantic Stain”. Her books include travelogues of Ireland and Cornwall, teeming with mystical visions and druid iconography: *The Crying of the Wind: Ireland* (1955) and *Living Stones Cornwall* (1957). In 1961, she completed a

novel that has been recently published by the University of Pennsylvania, *I Saw Water*, a kind of collage of her own dreams that she had been compiling since 1939. In 1961, Eric Owen published *Goose of Hermogenes*¹ described by Eric Ratcliffe as “esoteric”, and although it is only 115 pages long, it has been said that it is the best surrealist text written in the English language (Owen, 1961: 119). In 1966, she travelled to Egypt, and on the basis of her experience around the Nile she wrote a novel entitled *The Blue Anubis*. In addition to these novels she also penned numerous poems, a play called *The Pilgrimage*², and various critiques related with a wide variety of esoteric subjects, which Steve Nichols compiled and edited in 2007. She also wrote short prose pieces and each one is based on a single idea that often comes from a dream. For example, *The Schooner Hesperus* is based on a dream and a descent to a cave that is a replica of the surface; those who get into the cave change; in *The Mars Reactor*, some scientists create a group of monsters called “50ft tall homunculi” that turn against men; *Warden of the House of Quiet* describes a religious order in which men and women take a male and a female name and create an hermaphrodite identity (Shillitoe: 2010, 31). Apart from the “chain poems” we have already mentioned, Colquhoun wrote poetry throughout her life and published many of her texts. As Shillitoe explains, she did not break grammatical rules and her poems were very conventional in form, however she used very specialised vocabulary related to cabalistic and other magical beliefs.

Many of her texts are reflections and recreations around her interest in the occult, the Kabbalah, esotericism, tarot, and alchemy; interests that led her to remain in Cornwall until her death in 1988, on the outside of artistic currents, groups, and the patriarchal power that was unable to “domesticate her”. In short, an artist on the outside.

WORKS CITED

- Ades, Dawn. “Notes on Two Women Surrealist Painters: Elileen Agar and Ithell Colquhoun”, *Oxford Art Journal*, Vol3, Issue 1, April, 1980.
- Breton, André. *Manifestos del surrealismo*. Madrid, Visor Libros, 2002.
- Caballero Guiral, Juncal. “Mujer y surrealismo” in *Asparkia, Investigación Feminista*, nº 5, (1995), pp. 71-82.
- Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. London, Thames and Hudson, 1985.
- Colquhoun, Ithell. *Cornish Magazine*, 1963.
- Colquhoun, Ithell. “The Prose of Alchemy”, *The Quest*, 1930.
- Colquhoun, Ithell. *The Goose of Hermogenes*. Trans. Verónica Pacheco. Seville: Arcibel,

.....
 1 This novel has been translated into Spanish by Verónica Pacheco and published by Arcibel, December 2015.

2 This play has been translated into Spanish by Verónica Pacheco and was published by the magazine *ADE-Teatro*, 162, in October 2016.

2015

Colquhoun, Ithell. *The Pilgrimage*. Trans. Verónica Pacheco. *Revista ADE-Teatro* 162, 2016.

Deepwell, Katy. *Nueva Crítica feminista de arte: estrategias críticas*. Universidad de Valencia, 1998.

Ferentinou, Victoria. “Ithell Colquhoun, Surrealism and the Occult”, *Papers on Surrealism*, Issue 9, Summer 2011, 2011.

Nichols, Steve (ed.). *The Magical Writings of Ithell Colquhoun*. 2007

Ratcliffe, Eric. “Ithell Colquhoun: The Versatile Surrealist”, *Wormwood*, issue 2, spring, 2004.

Ratcliffe, Eric. *Ithell Colquhoun, Pioneer surrealist, Artist, Occultist, Writer and Poet*. Mandrake, Oxford, 2007.

Shillitoe, Richard. *Ithell Colquhoun. Magician Born of Nature*. Lulu, London, 2010.

MUJERES OLVIDADAS: LA CORRESPONDENCIAS INÉDITAS DEL SIGLO XVI¹

Eva Pich-Ponce
Universidad de Sevilla

Las correspondencias escritas por mujeres en el siglo XVI han sido frecuentemente menospreciadas y relegadas a los márgenes del discurso historiográfico. Muchas han sido destruidas o han permanecido inéditas y olvidadas en los códices de algunas bibliotecas. Sin embargo, su importancia es clave para comprender mejor la historia de las mujeres y la vida que muchas de ellas llevaron. Sus cartas constituyen testimonios directos de experiencias femeninas vividas en la época del Renacimiento. Es el caso de las cartas escritas por las mujeres de la familia Granvela. Antonio Perrenot, obispo de Arrás y posteriormente cardenal de Granvela, fue uno de los consejeros más importantes de Carlos V y de Felipe II. Era originario de Besançon, una ciudad situada en el Franco-Condado, y era hijo de Nicolás Perrenot de Granvela, quien también fue consejero y secretario de Estado del Emperador. El epistolario del cardenal Granvela conserva numerosas cartas escritas por mujeres, entre las que se encuentran las que su madre, Nicole Bonvalot, y sus hermanas le escribían. Estas cartas son un buen ejemplo de escritos de mujeres que por diversas razones han permanecido olvidados hasta nuestros días.

1. LAS MUJERES EN LOS *PAPIERS D'ÉTAT DU CARDINAL DE GRANVELLE*

Las ediciones que se han realizado de las correspondencias del siglo XVI han omitido frecuentemente las cartas escritas por mujeres. Es el caso de la gran obra realizada por Charles Weiss, *Papiers d'État du cardinal de Granvelle d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon* (Weiss, 1841-1852). En los 9 volúmenes que componen este trabajo, la comisión dirigida por Weiss, editó numerosas cartas manuscritas que se conservan en la Bibliothèque Municipale de Besançon y que pertenecían a Antonio Perrenot.

La correspondencia del cardenal Granvela es de un gran valor histórico puesto que, como señaló Prosper Lévêque, pocos ministros fueron tan meticulosos como Granvela, quien conservaba todas las cartas que recibía (Lévêque, 1753: I, xiv). Su correspondencia contiene por lo tanto cartas de grandes figuras como Carlos V, Francisco I, Margarita de Austria, María de Hungría, Margarita de Parma, así como de personas menos conocidas pero determinantes para comprender la historia de ese período. Como señala Maurice Van Durme, todas esas cartas, escritas en lenguas distintas, constituyen un espejo de esa época en el que se reflejan los grandes acontecimientos europeos (Van Durme, 1957: 9).

.....
¹ Esta investigación ha contado con el apoyo del proyecto de I+D “Las mujeres en la casa de Austria (1526-1567). Corpus Documental” (Ref. FFI2014-52227-P) concedido por el ministerio de Economía y Competitividad, y dirigido por la Dra Júlía Benavent.

La edición de la correspondencia del cardenal Granvela realizada por Weiss pretende dar a conocer precisamente aquellas cartas que son más significativas desde el punto de vista político y diplomático y que permiten comprender las decisiones tomadas por los gobernantes. La obra de Weiss es el resultado de una selección que ha privilegiado la publicación de ciertas cartas en detrimento de otras consideradas poco pertinentes e incluso “indignas” de ser publicadas:

Cependant toutes les pièces dont se compose cette collection ne pouvaient offrir le même intérêt [...] un très grand nombre n'étaient pas dignes d'être livrées au public, du moins en entier: il fut donc décidé que, pour ne pas multiplier inutilement les volumes, on ne publierait intégralement que les pièces d'un véritable intérêt [...] (Weiss, 1841 : I, li)

Dentro de esos escritos “indignos” y que según Weiss carecen “de un verdadero interés”, encontramos numerosas cartas escritas por mujeres. Éstas han permanecido inéditas y olvidadas, eclipsadas por la temática diplomática privilegiada y por las grandes figuras masculinas de la correspondencia.

De las 1573 cartas publicadas por Weiss sólo 73 fueron escritas por mujeres. Encontramos 9 cartas de Margarita de Austria, tía de Carlos V y gobernadora de los Países Bajos, 2 de Louisa de Saboya, madre de Francisco I, 23 de María de Hungría, hermana del Emperador y gobernadora de los Países Bajos, 12 de Cristina de Dinamarca, duquesa de Lorena, 1 carta de María Tudor, reina de Inglaterra, 8 de Margarita de Parma, hija de Carlos V y gobernadora de los Países Bajos, 13 de María de Escocia, 1 de Ana de Lorena, duquesa de Arschot, y 4 de Nicole de Savigny, querida de Francisco I y quien posteriormente afirmaría haberse casado en secreto con el arzobispo de Besançon, Claude de La Baume-Montrevel. Se trata en todos los casos de mujeres que ocupaban cargos importantes en el momento de redactar las cartas o cuyo papel fue esencial en los asuntos diplomáticos de esa época.

Sin embargo, si se estudia el catálogo de la Bibliothèque Municipale de Besançon, publicado por Auguste Castan, se puede constatar que la correspondencia del cardenal Granvela no sólo contiene 73 cartas escritas por mujeres, sino que conserva un gran número de cartas inéditas de mujeres de la alta sociedad europea que son fundamentales para comprender y conocer cómo era la vida de las mujeres en el siglo XVI (Castan, 1900).

Es también interesante observar cómo dentro de las cartas editadas por Weiss, tanto de hombres como de mujeres, se han omitido frecuentemente algunas referencias relativas a la experiencia femenina. Unos puntos suspensivos al interior de la carta publicada señalan las omisiones que se han realizado de aquellas partes que no han sido consideradas suficientemente interesantes para ser publicadas. Como explica el propio Weiss, “Des points [de suspension] marquent les retranchements [que la commission chargée de l'ouvrage] a cru devoir faire dans les pièces qui ne lui ont pas paru assez intéressantes pour être données entièrement au public” (Weiss, 1841: I, liv).

Estas supresiones son particularmente frecuentes cuando las cartas tratan de asuntos familiares o de las mujeres de la familia del cardenal. Weiss no sólo no ha publicado

ninguna carta de las mujeres de la familia Granvela, sino que en algunas ocasiones, las descripciones de éstas han sido suprimidas. Daremos a modo de ejemplo un fragmento de la carta enviada por Granvela a Margarita de Parma el 24 de abril de 1564 (BMB, ms. Granvelle 11, ff. 140-145). Esta carta fue parcialmente publicada por Weiss en el Volúmen VII de sus *Papiers d'État du cardinal de Granvelle* (Weiss, 1849: VII, 520). En 1564, Antonio Perrenot, caído en desgracia, volvió a Besançon con sus hermanos Thomas, Charles y su cuñada, Hélène de Brederode, la esposa de Thomas Perrenot. Se marcharon de Bruselas el 13 de marzo y llegaron a su ciudad natal el 29. En esta carta, Granvela cuenta a la duquesa de Parma y gobernadora de los Países Bajos, cómo se desarrolló el viaje y la alegría que su madre mostró al volver a verlos después de tanto tiempo:

J'arrivay ici le jour que, dois Fontenoy, j'escriviz à votre alteze avoir prins, que fut le mercredi saint, comme icelle aura entendu par aultres lettres miennes escriptes depuis mon arrivée que j'addressay par le moyen du Baron de Polveiler et y treuvay madame de Grandvelle, ma mère, et tous noz parens et amys en bien bonne santé, Dieu mercy, et avec la mesme arrivasmes nous, hormis que madame de Chantonny, ma belle sœur, avec l'oppinion qu'elle ha et nous tous qu'elle soit enceincte, a esté travaillée et de chemin et encores depuis son arrivée quelque peu du mal des dents. Mais grâces à Dieu, cela est tout passé et votre alteze peult penser que notre arrivée ne fut sans contentement de madite dame de Grandvelle, ne nous ayant veu de si longtems, et quel nous le debvions recepvoir de la veoir en si bonne santé. Elle remercie très humblement votre alteze de la souvenance qu'il luy a pleu tenir d'elle et se recommande aussi très humblement à la bonne grâce d'icelle, comme faict toute la compagnie².

Podemos observar a través de este fragmento de la carta, cómo en la publicación de Weiss se ha optado por eliminar aquellas partes que hacen referencia al embarazo y al estado de salud de Hélène de Brederode, señora de Chantonny, y a la salud de Nicole Bonvalot, la madre del cardenal. Sólo una frase relacionada con la señora Granvela ha sido conservada en este fragmento, y es aquella que permite reconstruir algunos aspectos de la vida del cardenal, como es el hecho de que haya estado mucho tiempo alejado de su madre.

De hecho, si muchos estudios se han centrado en Granvela, y en el papel que los Perrenot desempeñaron al servicio del Imperio³, muy pocos han analizado la vida cotidiana de esta familia de Besançon, y la importancia de Nicole Bonvalot, la madre del cardenal, una mujer cuyo papel fue fundamental por la influencia que ejerció sobre su marido, Nicolás Perrenot, y sobre su hijo.

2. LAS CARTAS DE LAS MUJERES DE LA FAMILIA GRANVELA

Las mujeres de la familia Granvela constituyen un buen ejemplo para observar cómo las cartas de diferentes generaciones de mujeres han permanecido inéditas y olvidadas. Nicole Bonvalot nació a finales del siglo XV en una familia de la alta burguesía de Besançon. En 1513, se casó con Nicolás Perrenot, con quien tuvo quince hijos, de los

2 Señalamos en cursiva las secciones de esta carta que no han sido incluidas por Weiss en su publicación.

3 Ver el estudio de María José Bertomeu, publicado en el capítulo "Estado de la cuestión" dentro del libro *La guerra secreta de Carlos V contra el Papa* (Bertomeu, 2009: 111-121).

cuales cuatro murieron siendo niños, como se puede observar en el *Mémoire de la nativité des enfants de monseigneur Nicolas Perrenot, chevalier, seigneur de Grandvelle, etc et de madame Nicole Bonvalot, sa femme* (B.M.B., ms. Granvelle 33, f. 347 bis y Castan, 1866: 31-33). Este documento fue redactado por Antonio Perrenot a partir de un texto escrito por Nicole Bonvalot (que no se ha conservado) y en el que ésta había registrado los diferentes nacimientos de sus hijos.

En algunas ocasiones, Nicole Bonvalot acompañaba a su marido en sus viajes junto al emperador. Sin embargo, la mayor parte del tiempo residía en su ciudad natal, donde se encargaba de gestionar los bienes de la familia. Daniel Antony, basándose en los registros conservados en los archivos de Besançon, consiguió mostrar el talento que la señora Granvela tenía para administrar el patrimonio familiar durante las ausencias de su marido y tras la muerte de éste:

Après la mort de Nicolas Perrenot en août 1550, sa veuve régit et administre ses biens avec une autorité et un savoir-faire qui dénote une longue pratique. Elle possède une excellente connaissance de ses droits, s'appuie sur des juristes et sur son secrétaire Jean Amyot et veille avec un soin scrupuleux à maintenir un équilibre financier entre ses héritiers. En matriarche crainte, respectée et parfois bienveillante, elle admoneste, éponge une dette, offre un cadeau, change ses dispositions testamentaires (Antony, 2003: 121).

Antony evoca dos cartas escritas por Nicole Bonvalot, que se encuentran en la Bibliothèque Municipale de Besançon, e intenta explicar por qué solamente se han encontrado esas dos cartas. Según él, los demás escritos de la señora Granvela no se habrían conservado al ser considerados de poca importancia:

Deux lettres seulement nous sont parvenues entièrement rédigées par la dame de Granvelle [...] Mais il est vrai qu'un choix a été fait par les archivistes de sa famille et par l'abbé Boisot qui, à la fin du XVII^{ème} siècle, a sauvé du désastre les 'papiers' du cardinal de Granvelle : Nicole n'a jamais eu un rôle officiel dans la diplomatie européenne ! (Antony, 2003, p. 220)

Sin embargo, muchas de las cartas de Nicole Bonvalot sí que se han conservado. Éstas no se encuentran en Besançon sino en la Real Biblioteca de Madrid⁴. Aquí nos encontramos con otro de los grandes problemas que dificultan el estudio de las correspondencias de estas mujeres: la localización de los documentos. Si muchas de las cartas de las hermanas de Antonio Perrenot se encuentran en Besançon, casi todas las de su madre se conservan en Madrid.

La correspondencia del cardenal Granvela se encuentra dispersa en diferentes bibliotecas europeas, por lo que localizar las cartas es difícil y explica también el hecho de que la correspondencia de muchas de estas mujeres haya permanecido hasta ahora inédita. Tras la muerte del cardenal, sus herederos no tuvieron en cuenta la relevancia de esos documentos, que fueron descuidados. En 1637 los bienes de la familia pasaron al conde La Baume-Saint Amour, quien vendió muchas de las posesiones que había tenido el cardenal. Jules Chifflet, abad de Balerne, y más tarde el abad Boisot, descubrieron la

4 Hemos editado estas cartas que serán publicadas en 2017 en el libro *Lettres des femmes de la famille Granvelle. Édition et étude de documents inédits*, que se encuentra actualmente en prensa. Además de la correspondencia de la madre del cardenal Granvela también hemos incluido en dicho volumen las cartas de las hermanas de éste.

importancia de la correspondencia de Antonio Perrenot e intentaron protegerla. En 1664, Boisot compró los documentos que había conseguido Jules Chifflet e intentó clasificarlos y encuadernarlos para que no se perdieran. Tras su muerte, legó todas esas cartas a la abadía de Saint-Vincent a condición de que se hicieran públicas. Sería el origen de la *Bibliothèque Municipale de Besançon* (Weiss, 1841: xxviii-xxx).

Sin embargo, en los años 1630, como indica Valentín Moreno, Antonio Sarmiento de Acuña, hijo del conde de Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, llegó a Besançon como embajador de Felipe IV. Los condes de Gondomar poseían en Valladolid una biblioteca importante que contenía muchos manuscritos. Según Valentín Moreno, durante la estancia en Besançon de Antonio Sarmiento de Acuña éste compró probablemente una parte de las cartas del cardenal Granvela. El momento exacto de la adquisición de los documentos de Antonio Perrenot por la familia Sarmiento de Acuña no se conoce, pero se sabe que en 1806 las cartas entraron en la Real Biblioteca de Madrid con los demás fondos procedentes de la biblioteca del conde de Gondomar (Moreno, 2005: 31-55). Esto explica que también encontremos cartas de Nicole Bonvalot en esta biblioteca española.

La falta de catalogación de los documentos en algunas bibliotecas impide saber dónde se pueden encontrar estas cartas, por lo que muchos escritos de mujeres siguen siendo desconocidos hoy en día. Hay que añadir también la dificultad paleográfica que suponen dichas cartas, escritas frecuentemente de la mano de la propia autora. Muchas de las mujeres que aparecen en la correspondencia de Granvela, como la madre y las hermanas del cardenal, recibieron una educación básica que les permitía redactar ellas mismas sus cartas. Sabemos gracias a una misiva de Guyon Mouchet, uno de los cuñados de Antonio Perrenot, que su hermana Laurence aprendió a leer y a escribir gracias a un maestro de escuela llamado Guillaume Barod (BMB, ms. Granvelle 9, ff. 181r-182v). Sin embargo, la instrucción que recibieron en Besançon, dista mucho de la de sus hermanos, educados en las mejores universidades europeas.

Las cartas de las mujeres Granvela que hemos localizado y editado fueron escritas entre 1533 y 1574. Permiten por lo tanto conocer la historia y la evolución de la familia Granvela desde antes de la muerte de Nicolás Perrenot (1550), hasta justo después de la muerte de Nicole Bonvalot, que tendrá lugar en 1570. Hemos podido localizar una carta de Étienne Philibert, madre de Nicolás y abuela del cardenal, 56 cartas escritas por Nicole Bonvalot y 81 escritas por sus hijas. Se trata de cartas manuscritas y autógrafas, escritas en lengua francesa, la lengua materna de la familia, que reflejan numerosos aspectos de la lengua oral que se hablaba en Besançon y que hacen que esta correspondencia sea interesante tanto para los historiadores como para los lingüistas.

3. LA VIDA DE LAS MUJERES DE LA FAMILIA GRANVELA

Las cartas escritas por las mujeres de la familia Granvela reflejan las preocupaciones de las mujeres pertenecientes a la alta burguesía del siglo XVI. Nos muestran cómo era su vida cotidiana y dan mucha información sobre su alimentación, sus actividades, sus gustos, sus miedos. A pesar de beneficiar de una vida acomodada, vemos por ejemplo a través de la correspondencia, cómo su vida estaba muy marcada por los matrimonios que debían contraer para forjar alianzas familiares. A lo largo de las cartas se perciben los esfuerzos de Nicole Bonvalot por asegurar el futuro de sus hijas a través de matrimonios que supusieran una buena alianza para la familia. De esta manera, los Granvela afianzaban su posición social. Los matrimonios les permitían establecer toda una red de alianzas que les aseguraban contactos fieles, servidores dispuestos a seguir sus órdenes. A través de sus cartas, Nicole Bonvalot describe cómo la familia intentaba obtener información sobre las posesiones y la riqueza de los pretendientes.

Sus hijas no siempre estaban de acuerdo con los candidatos propuestos. Una carta, escrita por la hija mayor de Nicole a Granvela el 23 de diciembre de 1545 nos permite saber que Nicolás Perrenot estaba intentando concertar un matrimonio que ellas no querían: “L'on dy par hysy que vous faite des mariage par delà dont je [sais] les dame n'en sont contante et en ont déjà bien ploré” (RB, II 2292, ff. 175r-175v). No sabemos cuál fue la respuesta de Granvela y de su padre ante esta carta, ni si el hombre del que se habla sería el marido de su hermana pequeña, Margarita. Sin embargo, es probable que sí, puesto que el 24 de enero de 1546 Margarita se casó con Antonio de Laubépin, señor de l'Île. Las cartas describen las reticencias de Margarita la noche de bodas, cómo intentaba esconderse bajo las sábanas (RB, II 2293, ff. 16r-17v), y el mal estado de las habitaciones del castillo en el que debía vivir con su marido (RB, II 2293, ff.71r-72v).

Nicolás Perrenot conseguirá casar a todas sus hijas antes de su muerte y de esta manera asegurará su poder sobre una gran parte del territorio del Franco-Condado. Sin embargo, cuando los maridos de Margarita y de Laurence mueren, en 1558, Antonio Perrenot es el encargado de concertar nuevos matrimonios para ellas.

En una carta, Nicole Bonvalot se queja de las alianzas que se han perdido debido a la muerte de sus yernos, quienes tenían muchos amigos que podrían haber ayudado en determinados momentos a la familia (RB, II 2317, ff. 407r-408v). Las cartas de Laurence son particularmente interesantes. El 27 de julio de 1558 comunica a su hermano Antonio la muerte de su marido, Claude de Chalant. Le cuenta el viaje que habían emprendido hacia Lyon el 22 de julio con el fin de visitar a un médico que pudiera curar a su esposo. Sin embargo, no consiguen llegar hasta allí. La enfermedad de su marido les obliga a parar en el monasterio de Brou, en Bourg-en-Bresse, donde Claude de Chalant fallece el 24 de julio. Laurence resalta el profundo dolor que siente ante esta pérdida (RB, II 2301, ff. 191r-192v). Afirma no querer volver a casarse. A pesar de esto, la opinión de Granvela

y de Nicole Bonvalot es clara: Laurence debe volver a contraer matrimonio por el bien de la familia.

La correspondencia muestra las averiguaciones que de nuevo se realizan para elegir a los mejores pretendientes. Finalmente, Margarita se casará con Ferdinand de Lannoy en 1561, mientras que Laurence, quien no quería volver a contraer matrimonio, seguirá las instrucciones de Granvela y aceptará casarse en 1563 con Pierre de Montluel, señor de Châteaufort, por los beneficios que esa alianza podría tener para la familia. Laurence piensa en los aspectos positivos de ese matrimonio, en la buena posición social de dicho señor. También cree que éste la tratará bien: “Je says bien que monseigneur de Châteaufaur e<s>t de bon lieux etpanse qu’y<l> trayteray bien une fanme, à se que j’es antandu” (RB, II 2301, ff. 168r-169v). Sin embargo, sabe que Pierre de Montluel quiere tener hijos. Laurence tiene miedo de que éste se equivoque al elegirla a ella puesto que no consiguió tener descendencia con su anterior marido: “Je pouroy ettre aulsy mauvaise ovryère avecque luy”, afirma (RB, II 2301, ff. 168r-169v).

Las hermanas del cardenal Granvela se dejan aconsejar por él para casar a sus propios hijos. El matrimonio de Anne de Grammont, la hija de la hermana mayor de Antonio Perrenot, preocupa particularmente a la familia. Piensan que podría conseguir un pretendiente mejor en la corte y por este motivo Anne se va a vivir un tiempo a los Países Bajos, donde reside Granvela. Sin embargo, Nicole Bonvalot no ve esto con buenos ojos puesto que prefiere establecer alianzas en su tierra. El 27 de febrero de 1554, ve que el tiempo pasa y que su nieta no consigue encontrar un marido, mientras que las hermanas pequeñas de ésta se hacen mayores y tienen también que encontrar un buen partido pronto (RB, II 2301, ff. 197r-198r). En abril de ese mismo año, la señora Granvela opina que es importante que Anne vuelva a Besançon puesto que empiezan a correr rumores negativos sobre la reputación de su nieta en la corte. Nicole piensa que allí Anne no está suficientemente vigilada. Como explica a Granvela: “L’on doit tâche<r> de marie<r> les fille quan elle son en [âge] car la garde en n’e<s>t dengereure quan elle ne son en garde de selle à qui elle touche le plus que son les mère” (RB, II 2301, ff. 201r-202v).

Nicole Bonvalot intenta controlar los matrimonios que se conciertan de los miembros de su familia, pero también los de sus criados. Cuando se da cuenta de que una de sus sirvientes se ha casado en secreto, sin su permiso, no duda en despedirla y avisa a toda su familia para que nadie vuelva a contratar a la pareja (RB, II 2301, ff. 2r-2v).

Las cartas reflejan la autoridad y el poder que tenía esta mujer. Nicole Bonvalot y sus hijas recomendaban a Granvela numerosas personalidades de su entorno para que ocuparan cargos importantes, lo cual las convertía en unas de las figuras con más autoridad de Besançon. El poder recomendar a estas personas al gran cardenal les otorgaba dentro de la sociedad del Franco-Condado un prestigio evidente.

Las cartas muestran también cómo estas mujeres se encargaban frecuentemente de gestionar su patrimonio. Como explica Daniel Antony, en Besançon tras la muerte del

esposo, la mujer era la que administraba los bienes de la familia como lo hacía el marido, y no los hijos (Antony, 2003: 121). Tras la muerte de su marido, Nicole Bonvalot, se encargaba de tomar todas las decisiones relativas a la compraventa de las tierras y a la gestión de los bienes familiares.

Su posición social y el dinero que poseían les permitían también tener acceso a los mejores médicos de la época, tanto del Franco-Condado como de los Países Bajos y de Italia. Recibían remedios y opiniones médicas de diferentes puntos de Europa. A pesar de esto, las cartas evocan las numerosas enfermedades y muertes que afectaban a los miembros de la familia. La salud de sus hijos preocupaba particularmente a estas mujeres. Sus cartas reflejan las muertes frecuentes de los niños que tenían. El 2 de abril de 1545, Henriette, enferma, señala: “Encour ne suy-ge pas bien garie et croy que l’anvy que j’e-s eu de tan d’anfan quy me meure m’a bien entretenu” (RB, II 2301, f. 5r). La enfermedad de Henriette será de hecho un tema importante en las cartas. Ésta acabará muriendo en enero de 1546.

En 1560, Nicole Bonvalot menciona también la muerte frecuente de los hijos de Hélène de Brederode. Como explica la señora Granvela, ésta acaba de tener otro hijo que se encuentra bien de salud, pero anteriormente había tenido varios niños que habían muerto. Nicole opina que esas muertes se debieron al hecho de que Hélène de Brederode consumía muchas especias que le avivaban demasiado la sangre: “Elle mengoit beaucoup d’épisse et beaucoup quen elle avoit ses palle coullour quy luy alumoit beaucoup le sant. Ausy tout ses anffan son mors du feul, ausy font d’autre partout” (RB, II 2317, ff. 366r-367v).

Nicole Bonvalot vivirá hasta 1570. Sin embargo, también vemos cómo su salud se va deteriorando progresivamente. En los años 60 tiene muchas fiebres, dolor de riñón y cuando anda ya lo hace con un bastón. Envía a Granvela recetas de remedios que se toma para encontrarse mejor, hechos a base de acelgas, col roja, y parietaria. Madre e hijo intercambian recetas, alimentos, plantas y numerosos regalos como joyas, tejidos, y obras de arte. Nicole Bonvalot es la que elige las estatuas y pinturas que decorarán su palacio y pide a su marido y a su hijo que le envíen retratos de ellos, puesto que durante mucho tiempo no puede verlos de otro modo.

Las cartas de las mujeres de la familia Granvela nos permiten penetrar dentro de la sociedad del Franco-Condado del siglo XVI y dan a conocer la vida de una de las familias importantes del Imperio de Carlos V. Aportan informaciones muy valiosas sobre cómo era la vida de esa familia y de las mujeres de la alta burguesía del Renacimiento. Estas cartas, que habían sido olvidadas hasta nuestros días, constituyen un buen ejemplo de correspondencias de mujeres que habían permanecido inéditas y que es importante redescubrir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes manuscritas mencionadas

Besançon, Bibliothèque Municipale: ms. Granvelle 11, ms. Granvelle 33, ms. Granvelle 9.

Madrid, Real Biblioteca: II 2292, II 2293, II 2317, II 2301.

Lecturas críticas

Antony, D., *Nicole Bonvalot, dame de Granvelle: une femme d'exception de la Renaissance*, Besançon, Les Éditions du Sekoya, 2003.

Bertomeu, M. J., *La guerra secreta de Carlos V contra el Papa: la cuestión de Parma y Piacenza en la correspondencia del Cardenal Granvela. Edición, estudio y notas*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València y Universidad de Murcia, 2009, pp. 111-121.

Castan, A., *Monographie du palais Granvelle à Besançon*, Besançon, Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs, 1866, pp. 31-33.

Castan, A., *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France : Besançon II*, París, Librairie Plon, 1900.

Lévêque, P., *Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle*, París, 1753, I, xiv.

Moreno, V., "Letras misivas, letras humanas, letras divinas. La correspondencia del cardenal Granvela en la Real Biblioteca y sus cartas de autores", *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 4 (2005), pp. 31-55.

Pich-Ponce, E. *Lettres des des femmes de la famille Granvelle. Édition et étude de documents inédits*, Peter Lang, 2017 (En prensa).

Van Durme, M., *El cardenal Granvela (1517-1586): Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II*, Barcelona, Teide, 1957, p. 9.

Weiss, C., *Papiers d'État du cardinal de Granvelle: d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon*, I a IX, París, Imprimerie royale, 1841-1852.

RITA LEVI-MONTALCINI: LA DOPPIA IMPERFEZIONE DEL NOBEL¹

Stefano Redaelli

Università di Varsavia

Con la sua autobiografia a cui hanno fatto seguito numerosi saggi, Rita Levi-Montalcini ha preso parte (sebbene non fosse il suo obiettivo principale) al discorso sul ruolo della donna nella società. Il racconto della sua “duplice imperfezione” di donna ed ebrea, vincitrice nel 1986 del premio Nobel per la medicina, rappresenta una preziosa testimonianza di emancipazione femminile attraverso la scienza.

1. SCRIVERE DI SÉ, SCRIVERE DI SCIENZA, SCRIVERE DI DONNA

Sono molte e diverse le ragioni che spingono a scrivere un'autobiografia, interne ed esterne all'autore. La scrittura può avere come primo obiettivo la (ri)costruzione della propria identità, assumendo a volte una funzione terapeutica che passa attraverso la rielaborazione di traumi personali o collettivi; il racconto della propria storia può assurgere a parabola di riscatto o denuncia, può diventare il pretesto per toccare questioni di più ampia portata sociale. Non sono da escludersi neppure ragioni meramente narcisistiche o economiche quali l'auto-creazione e promozione dell'autore, spesso in una concomitanza di colpe con l'editore.

Forse più che in ogni altro genere, nella scrittura autobiografica c'è una sovrapposizione di vettori di forza variamente orientati, la cui scomposizione richiede approcci ermeneutici diversi, dalla letteratura alla psicologia, dalla linguistica alla storia, dalla scienza alla filosofia. Se l'autore è uno scienziato, spesso prevale l'intento divulgativo e pedagogico. È questo il caso di Rita Levi-Montalcini, vincitrice del premio Nobel per la medicina nel 1986, la cui autobiografia intitolata *Elogio dell'imperfezione* viene pubblicata nel 1987 dall'editore Baldini Castoldi Dalai. L'anno successivo la Basic Books pubblica la versione in lingua inglese con il titolo *In praise of imperfection: my life and work*, all'interno di una serie di volumi finanziati dalla Alfred P. Sloan Foundation, il cui scopo è rendere l'esperienza scientifica e l'emozione della scoperta accessibile al grande pubblico. Per quanto l'intento divulgativo sia manifesto, il testo della Montalcini si rivela di particolare interesse non solo nell'ambito del discorso scientifico, ma anche di quello inerente il ruolo della donna nella società.

Il titolo della autobiografia propone una precisa chiave di lettura: l'imperfezione come categoria umana universale nella quale sono contenuti anche l'eccellenza e il genio. Parafrasando il verso di Yeats: “perfection of the life, or of the work”, la Montalcini afferma di aver realizzato “imperfection of the life and of the work”, una doppia imperfezione che

.....
¹ Questo lavoro è finanziato dal Centro Nazionale delle Scienze della Polonia, attraverso il Grant nr DEC-2012/07/D/HS2/03673.

è stata per lei – contrariamente a quanto si potrebbe pensare - costante motivo di gioia: “Il fatto che l’attività svolta in modo così imperfetto sia stata e sia tuttora per me fonte inesauribile di gioia, mi fa ritenere che l’imperfezione nell’eseguire il compito che ci siamo prefissi o ci è stato assegnato, sia più consona alla natura umana così imperfetta che non la perfezione” (Levi-Montalcini, 1987: 18). Il suo è un elogio dell’imperfezione a dispetto del genio² - parola utilizzata solo due volte nel testo, rivolta al duce in modo ironico (“genio del duce”: 74) e a Guglielmo Marconi (“simbolo del genio italico”: 167) -, che coincide con una testimonianza di volontà e tenacia, unici requisiti necessari per raggiungere gli obiettivi prefissi:

Considerando in retrospettiva il mio lungo percorso, quello di coetanei e colleghi e delle giovani reclute che si sono affiancate a noi, credo di poter affermare che nella ricerca scientifica, né il grado di intelligenza né la capacità di eseguire e portare a termine con esattezza il compito intrapreso, siano i fattori essenziali per la riuscita e la soddisfazione personale. Nell’una e nell’altra contano maggiormente la totale dedizione e il chiudere gli occhi davanti alle difficoltà: in tal modo possiamo affrontare problemi che altri, più critici e acuti, non affronterebbero (17-18).

Sono proprio le difficoltà affrontate – nella vita e nel lavoro, dalla nascita al Nobel - di cui la Montalcini racconta a rendere la sua autobiografia³ un documento di indubbia rilevanza nell’ambito del discorso sul ruolo della donna, una testimonianza preziosa di emancipazione femminile attraverso l’esercizio dell’intelletto, l’accesso alla conoscenza, la realizzazione dei propri progetti professionali.

La doppia imperfezione con cui la scienziata si è confrontata non è stata tanto quella del lavoro scientifico - con i suoi metodi intrinsecamente imperfetti, che includono l’errore e le approssimazioni successive - e della vita con le sue naturali limitazioni, quanto quella di essere donna ed ebrea. Nata a Torino all’inizio del ventesimo secolo in una società di stampo ancora vittoriano, cresciuta in pieno antisemitismo fascista, avrebbe dovuto ereditare un’esistenza ai margini: lontana da ambizioni di lavoro e carriera scientifica, non esposta ai pericoli generati dalla sua origine ebraica. Più che realizzare la sua indole di “libera pensatrice” - quale si definiva - avrebbe dovuto piuttosto rivestire uno dei ruoli confacenti alle donne di allora: moglie, madre, educatrice. Al contrario, Rita Montalcini ha cercato “di conciliare due aspirazioni inconciliabili”, guidata, come lei stessa dichiara, “di volta in volta dalle mie inclinazioni e dal caso” (18). *L’Elogio dell’imperfezione* può essere letto, dunque, anche da una prospettiva inversa, come denuncia di due false imperfezioni di natura ideologica.

2. IL DOPPIO CROMOSOMA X

In apertura del primo capitolo la Montalcini descrive la statua di Vittorio Emanuele II, visibile dalle finestre della casa natale. A colpire l’autrice sono la postura della gigantesca

2 Durante il conferimento della laurea *honoris causa* all’Università di Milano-Bicocca, il 22 gennaio 2008, la Montalcini ha dichiarato: “La mia intelligenza? Più che mediocre. I miei unici meriti sono stati impegno e ottimismo”.

3 Cui hanno fatto seguito numerosi saggi divulgativi e pedagogici.

figura di bronzo, l'espressione altera e soddisfatta del volto e in particolare i suoi baffi:

Quei famosi baffi che contemplavo dalla finestra erano di tali dimensioni, come affermava la mamma, che ognuno di loro avrebbe potuto servire da poltrona a un uomo adulto. M'impresionavano anche perché erano simili a quelli di mio padre, benché i suoi fossero definiti "baffi alla Umberto", e cioè dello stesso taglio di quelli del figlio di Vittorio Emanuele passato alla storia, per mancanza di altre qualità più salienti, come "il re buono". I baffi del padre e del figlio avevano dato un'impronta all'epoca non meno delle crinoline e dei vitini di vespa delle dame. Sia gli uni che gli altri mettevano in risalto i caratteri sessuali secondari con il proposito, ben esplicito, di sottolineare la differenza dei ruoli. Molto prima che fossi consapevole del loro significato, ancora nella prima infanzia, avevo sviluppato una repulsione per i baffi (Levi-Montalcini, 1987: 25-26).

L' 'allergia' ai baffi - primo sintomo di naturale avversione per la differenza dei ruoli - si riflette a livello familiare nell'incapacità di baciare il padre e più in generale in un rapporto ambivalente, caratterizzato da stima, gratitudine - "Da lui ho ereditato la serietà e l'impegno nel lavoro e una concezione laica, spinoziana della vita" - e al contempo disapprovazione: "A distanza di tanti anni ho capito che mio padre, molto più di mia madre alla quale ero legata da immenso affetto, ha esercitato un'influenza decisiva sul corso della mia vita, sia attraverso i geni che mi ha trasmesso, sia attraverso il contatto quotidiano che provocava in me reazioni opposte" (30).

La Montalcini alterna ricordi della sua infanzia a saggi sull'uguaglianza dei sessi. In esergo a un capitolo successivo pone un frammento di *De l'Egalité Des deux Sexes* di François Poulain de la Barre, a commento del quale scrive:

A quattro anni non conoscevo il piccolo trattato sull'uguaglianza dei sessi scritto da questo illuminato filosofo francese, né sapevo che la palese differenza fisica e quella, presunta, delle capacità intellettuali tra individui di sesso maschile e femminile della nostra specie, sono dovute al fatto di avere nel primo caso, un cromosoma X e uno Y, nel secondo due cromosomi X. A me era toccato in sorte di avere due cromosomi X e di essere nata in un periodo nel quale essere uomo o donna significava il potenziamento o la repressione delle naturali doti intellettuali del singolo. Allo stesso modo nelle società arcaiche e in molte tuttora fiorenti, l'aver ereditato i geni da genitori di alto o basso rango sociale segnava in modo indelebile il destino del nuovo nato. Nel secolo scorso e nei primi decenni del Novecento, nelle società più progredite (se si accetta l'erroneo quanto radicato concetto che sia valida l'equazione tra industrializzazione e progresso), due cromosomi X rappresentavano una barriera insormontabile per entrare alle scuole superiori e poter realizzare i propri talenti. Se l'era vittoriana era tramontata, la sua influenza era ancora molto potente sull'educazione impartita ai giovani dei due sessi, e determinava i ruoli che sarebbero spettati a ciascuno di essi (43).

Il primo ricordo della Montalcini legato alla scoperta dell'assoluta e indiscussa autorità del padre, a cui moglie e figlie dovevano sottostare, risale all'età di due o tre anni. Così la scienziata racconta un episodio emblematico di vita domestica:

Avevamo inaugurato quel giorno dei larghi cappelli di paglia ornati di nastri e fiorellini che a me piacevano moltissimo. Al ritorno dalla passeggiata, orgogliose dell'acquisto, avevamo salutato papà che era appena rientrato dall'ufficio. Ci aveva guardato stupito e con evidente disappunto. "Questi cappelli", aveva detto rivolto alla mamma "sono di pessimo gusto. Non debbono usarli". La mamma aveva obiettato timidamente che a noi piacevano molto. Papà aveva risposto con impazienza che non li voleva più vedere e la sua volontà fu fatta. Infiniti episodi simili che si verificarono nell'età prescolare e durante i primi anni di scuola nei riguardi nostri e degli altri fratelli mi convinsero che era lui, e non la mamma, a gestire ogni dettaglio della nostra vita, sebbene lo vedessimo solo a pranzo e a cena e spesso si assentasse per settimane per dirigere a Bari una fabbrica. La serietà e l'acutezza del suo sguardo, i suoi brevi ma violenti scatti di collera, l'imperiosità della sua voce che contrastava con la dolcezza di quella di mia madre, non soltanto mettevano in risalto la differenza delle loro personalità, ma mi davano anche la prima prova tangibile di quanto diversi fossero i ruoli dell'uomo e della donna nella società di allora (46-47).

La scienziata chiama in causa anche il critico d'arte John Ruskin, che in *Sesame and Lilies* descrive esplicitamente l'ideale vittoriano, secondo il quale a diversi ruoli corrispondono diverse formazioni: "L'educazione dev'essere diretta non allo sviluppo della donna, ma alla rinuncia di se stessa. Mentre l'uomo deve sforzarsi di approfondire le sue conoscenze in tutte le branche dello scibile, la donna si limiti a concetti generali della letteratura, arte, musica o natura" (43).

Sebbene la famiglia della scienziata fosse influenzata dalla mentalità vittoriana della società torinese di inizio secolo, Rita Levi-Montalcini trovò, tuttavia, nei suoi progetti di studio, l'appoggio dei genitori, in particolare quello decisivo del padre, Adamo Levi, ingegnere elettrotecnico, che non credeva nella superiorità intellettuale dei maschi:

Papà però non sosteneva mai, com'era invece allora opinione comune, che la superiorità dei maschi sulle femmine derivasse dalle loro maggiori doti intellettuali. Ricordo di averlo sentito con gioia asserire che dei suoi numerosi fratelli e sorelle, la più intelligente era certamente la Tina, nomignolo di Costanza. Questa sorella, di poco più giovane di lui, aveva da piccolissima manifestato uno straordinario talento per la musica e per la matematica. Molti anni dopo, quando aveva già superato i sessant'anni, zia Tina si sarebbe dedicata con notevole successo alla scultura (48-49).

Le tesi di Ruskin e François Poulain de la Barre, riprese dalla scienziata, hanno naturalmente radici più antiche. I principali trattati rinascimentali sul ruolo della donna testimoniano che l'accesso alla cultura – già di per sé eccezionale, in quanto l'educazione tradizionale si concentrava sullo sviluppo delle abilità domestiche - aveva al massimo un valore funzionale all'intrattenimento. Baldassarre Castiglione nel *Libro del Cortegiano* (1528) parla "di una pratica mondana più che culturale, decisamente subalterna" (Quondam, 1990: p. XXI), poiché è compito della donna "saper ascoltare e rispondere, più che essere soggetto dell'enunciazione" (ibidem). Similmente, Juan Luis Vives, autore di *De institutione foeminae christianae* (1529), pur sostenendo la pari dignità e capacità intellettuale delle donne, ribadisce che la loro formazione non deve puntare alla conoscenza, ma alla onestà e alla castità (Gallewicz, 2016: 19-29).

In difesa della propria dignità e del proprio ruolo presero parte alla discussione due donne italiane: Lucrezia Marinella, autrice di *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne, et i Difetti, a Mancamenti de gli Huomini* e Moderata Fonte con *il Merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*. I due testi, entrambi pubblicati nel 1600, sono di grande importanza nell'ambito della *querelle des femmes*, alimentata a fine Cinquecento da una serie di opere misogine⁴. Tra i due *Il merito delle donne* di Moderata Fonte (Modesta Pozzo) è particolarmente significativo in quanto il discorso e i temi scientifici (cosmologia, geologia, zoologia, medicina, botanica), così come quelli umanistici (retorica, legge, grammatica, politica, poesia, musica, pittura, scultura) sono centrali nell'opera. Per Moderata Fonte la "somma felicità" della libertà coincide con il libero accesso alla conoscenza. L'emancipazione della donna da una posizione subalterna si realizza principalmente attraverso la conoscenza, in particolare delle scienze

4 Tra le più violente: Giuseppe Passi, *I donneschi difetti*, Appresso Vincenzo Somascho, 1618.

naturali, che non possono essere trattate in modo funzionale all'intrattenimento. In questa ottica Moderata Fonte può essere considerata una 'antenata' di Rita Levi Montalcini, non tanto per il ruolo sociale rivestito o per i successi scientifici ottenuti, quanto per il discorso che portò coraggiosamente avanti.

Nel libro intitolato *Le tue antenate. Donne pioniere nella società e nella scienza dall'antichità ai giorni nostri*, la Montalcini propone ai giovani settanta figure femminili eccezionali quali: Marie Curie, Elena Cornaro Piscopia (la prima donna al mondo ad ottenere una laurea, nel 1678), Laura Bassi (seconda laureata e primo docente universitario italiano), Maria Gaetana Agnesi, Rosa Luxemburg, Maire-Sophie Germain (matematica francese costretta a utilizzare lo pseudonimo maschile Antoine-August Le Blanc per non essere esclusa dagli ambienti accademici), le astrofisiche Jocelyn Bell Burnell e Margherita Hack, rivendicando al contempo la loro lotta contro i pregiudizi e il maschilismo e la capacità di caricarsi del doppio impegno della famiglia e della ricerca, dando un esempio di emancipazione, genio e perseveranza.

Nell'autobiografia, invece, il discorso sull'emancipazione attraverso la scienza non è tanto causa della narrazione, quanto, in certo modo, conseguenza degli eventi narrati, che vanno a comporsi in forma parabolica, intrecciando tra loro diversi piani della memoria: storico, scientifico, affettivo. La memoria storica – in particolare della guerra e dall'antisemitismo - rappresenta lo sfondo della narrazione, quella scientifica il tema centrale, quella affettiva il collante tra vissuto scientifico e familiare, fungendo da movente per la scrittura. La scienziata narra di aver mantenuto una corrispondenza ininterrotta con la famiglia, a cui era molto legata, durante i quindici anni di lavoro all'estero, e con uno dei suoi principali collaboratori, Viktor Hamburger, direttore del Dipartimento di biologia della Washington University a St' Louis, a cui riferiva dei suoi esperimenti durante l'anno di lavoro a Rio. La necessità di comunicare per colmare la distanza la spinge a scrivere, fissando sulla carta le successive tappe della sua vita, intessendo il racconto di un cammino - una carriera scientifica - che inizia dal margine sociale di una doppia imperfezione e si compie con il premio Nobel per la medicina.

Il discorso sull'emancipazione della donna è portato avanti nel saggio *Abbi il coraggio di conoscere*, in cui l'autrice affronta grandi temi quali la salvaguardia dell'ambiente, la cura del cancro, la tutela dei diritti dell'uomo, la pace, sottolineando il legame tra ricerca e dimensione etica, tra cultura teoretica e cultura assiologica⁵. Secondo la Montalcini di fronte ad una situazione di crisi in così tanti campi è ancora più urgente assicurare alle donne l'accesso alla scienza, così come a ruoli di leadership economica e politica – “Particolarmente grave è l'esclusione delle donne, oggi come in passato, dalle alte sfere governative, che detengono il potere decisionale a livello nazionale e internazionale” (2004: 93) - poiché il loro contributo può essere determinante: “Il problema non è tanto o

⁵ Secondo le categorie del filosofo della scienza Giulio Preti (Preti, 1968).

delle proprie azioni sul piano intellettuale e morale, quanto di valorizzare enormi riserve di energia intellettuale inutilizzata da millenni” (ibidem). Pur non essendosi sposata e non avendo avuto figli per dedicarsi a tempo pieno alla sua missione scientifica, la Montalcini non sottovaluta il valore della maternità: “È importante sottolineare il fatto che la donna ha saputo conciliare l’esercizio di queste attività con il ruolo di madre anche grazie ad un migliorato rapporto con il proprio compagno e all’utilizzazione di nuove tecnologie che la sollevano dalla gravosa gestione della casa” (93-94). Al contrario, affrontando il problema dei conflitti bellici ancora esistenti nel mondo, la scienziata investe di una forte connotazione morale il ruolo di educatrice, invitando le donne - ormai culturalmente emancipate - a rivalutare questa funzione cruciale:

Il compito, riconosciuto da sempre alle donne, di educare la propria prole, oggi è quanto mai essenziale. La promozione di una cultura dell’infanzia e dell’adolescenza basata sul principio dell’eguaglianza e della fratellanza sarà tanto più efficace quanto più le donne sapranno fare breccia nelle giovani menti avvalendosi dell’elevato livello culturale finalmente raggiunto. La sacralità dei suddetti valori deve oggi prevalere per arginare le pericolose conseguenze di una loro irrazionale negazione. Nella speranza, auspicata da Giovanni Paolo II, che «la pace prevalga sulla guerra, la verità sulla menzogna, il perdono sulla vendetta» (99).

3. RAZZA, RAZZISMI, RAZIOCINIO

La seconda imperfezione con cui la scienziata ha dovuto misurarsi è stata quella della razza. Per lei, come per il suo professore Giuseppe Levi, famoso istologo, maestro di altri due premi Nobel (Salvador E. Luria e Renato Dulbecco), le leggi razziali costituirono un ostacolo enorme che però non riuscì a compromettere le loro ricerche. Espulsa dall’università, la Montalcini allestì un laboratorio domestico con la complicità e l’appoggio dei genitori, e con la collaborazione dello stesso maestro, anche lui espulso per motivi razziali. Il clima antisemita di quegli anni è reso drammaticamente dal manifesto riportato dalla scienziata, in cui figura anche il fratello Gino:

Giudei sono: Da Verona, Pittigrilli, Moravia, Loria, Segre, Momigliano, Terracini, Franco, Levi-Montalcini, Einstein, Blum, La Pasionaria, Alvarez del Vajo, Carlo Marx, Litvinof, Lenin, Mordavisi, Voronof, Modigliani, Maestro, Roosevelt, Jachia, Bombacci, Artom, il Negus, De Benedetti, Dario Disegni. Giudei sono tutti i capi della Massoneria e tutti i manutengoli della Borsa. Giudei sono i vigliacchi più spregevoli, i propalatori delle notizie allarmanti, gli accaparratori e gli affamatori del popolo, i denigratori più impenitenti, i disfattisti più perversi, gli sfruttatori di donne e di uomini. Giudei sono gli omosessuali, quelli che non hanno mai sudato, mai lavorato, quelli che hanno sempre tradito la patria, quelli che han voluto le sanzioni. Dunque vogliamo farla finita una buona volta? Non nei campi di concentramento, ma al muro con i lanciafiamme. Viva il Duce! Viva Hitler! P.S. Faremo i conti anche con i complici degli Ebrei, i cosiddetti Giudei onorari (1987: 116-117).

Di fronte a simili dichiarazioni, la Montalcini rivendica “l’orgoglio di essere ebrea” e “pur rimanendo profondamente laica [...] il vincolo con quanti come me erano vittime di una campagna così feroce come quella scatenata dalla stampa fascista” (103). Mentre la scienziata portava avanti nella clandestinità della propria casa le sue ricerche sulla differenziazione dei centri e circuiti neuronali preposti alla motilità e alla recezione degli stimoli dei segmenti spinali e bulbari degli embrioni dei pulcini, nelle accademie

si diffondeva l'eugenetica che promuoveva il miglioramento della razza e bandiva i matrimoni misti. Nel raccontare le ricerche eugenetiche, la scienziata mette in luce la dimensione mitologica alla base dell'ideologia razzista:

Un "genetista" firmatario del manifesto razziale assegnò a un laureando come tema di laurea di dimostrare il grave rischio di connubi tra ariani ed ebrei. Se infatti, come affermava il docente, il nascituro ereditava lo scheletro robusto del padre di razza ariana e i visceri gracili della madre semita, il "meticcio", come era invalso l'uso di definire i nati da coniugi misti, avrebbe sofferto della incongruità di organi inadatti a una simile impalcatura. Anche peggiore il caso di organi ariani compressi in un piccolo scheletro semita. Rinasceva in pieno Novecento il mito di Procuste, il leggendario brigante vissuto sulle sponde del fiume Cefiso in Attica, che stendeva i viandanti su un letto e li allungava o accorciava amputando le estremità inferiori, per farli rientrare nelle misure da lui prefisse. Dice la mitologia che lo scempio cessò quando Teseo lo uccise. A ridare alla genetica italiana basi più scientifiche, avrebbero provveduto i partigiani e gli alleati, con interventi drastici alla Teseo (108-109).

Il problema del razzismo - come quello della donna - è ripreso ed affrontato in termini scientifici nel saggio *Abbi il coraggio di conoscere*. Nel capitolo intitolato *Non esistono le razze, esistono razzisti*, la Montalcini riconduce l'ideologia fascista al *Saggio sull'ineguaglianza delle razze umane* (1853) dell'aristocratico francese Joseph Arthur de Gobineau - secondo il quale la superiorità dei tedeschi derivava dalla discendenza dal popolo mitico degli ariani -, mostrando ancora una volta l'influsso negativo del mito sulla conoscenza scientifica. Le tesi razziste sono così riassunte dalla Montalcini:

- il programma genetico nella specie umana, come quello degli insetti e dei vertebrati inferiori, ha un incontrastato potere nel determinare le caratteristiche somatiche e comportamentali degli individui;
- i discendenti della cosiddetta razza ariana, in quanto possessori dei «geni buoni», hanno il diritto di sopprimere i non-ariani portatori dei «geni cattivi» ai fini di migliorare la specie umana (2004: 87-88)

Ricorrendo ad argomenti scientifici, piuttosto che etici, la scienziata chiarisce che "non si può purificare la razza senza diminuire la vitalità, sino all'estinzione stessa, della specie" (87) e mette in guardia - riprendendo le parole di Primo Levi - contro un pericolo tutt'ora esistente: "l'aberrazione razzista non è purtroppo definitivamente scomparsa dalla scena sociale, come dimostra la rinascita di questa teoria ad opera di piccoli gruppi di nostalgici dei regimi dittatoriali, disseminati in tutto il continente europeo. «Il ventre che partorì questo mostro» scrisse Primo Levi «è tuttora fecondo»" (88).

L'altra ideologia smascherata dalla scienziata - "meno rozza e cruenta di quella razzista e per questo più insidiosa e difficile da debellare" - è quella del determinismo biologico che vorrebbe legittimare l'ordinamento gerarchico della società: "In una forma o nell'altra, da periodi memorabili il determinismo biologico ha fornito una giustificazione a differenti forme di ingiustizie sociali quali la schiavitù nelle società antiche, il sistema delle caste in India, l'asservimento femminile alla supremazia maschile" (88). Ancora una volta la scienziata sfata un falso mito con argomenti scientifici ("Le popolazioni umane non si possono distinguere in base al fattore genetico, ma dipendono in misura ancora maggiore dalle condizioni ambientali e culturali della società dalla quale provengono"), chiarendo che sono proprio le differenze socioculturali ad arricchire il patrimonio culturale globale,

per cui “devono essere non soltanto rispettate, ma salvaguardate” (ibidem). Riecheggia nelle parole della Montalcini l’elogio dell’impurezza di Primo Levi, che nel racconto *Zinco de Il sistema periodico* scriveva:

Perché la ruota giri, perché la vita viva, ci vogliono le impurezze, e le impurezze delle impurezze: anche nel terreno, come è noto, se ha da essere fertile. Ci vuole il dissenso, il diverso, il grano di sale e di senape: il fascismo non li vuole, li vieta, e per questo tu non sei fascista; vuole tutti uguali e tu non sei uguale. Ma neppure la virtù immacolata esiste, o se esiste è detestabile (Levi, 1975: 35).

Entrambi uomini di scienza, entrambi ebrei sefarditi, entrambi torinesi, c’è un’indubbia parentela tra Rita Levi-Montalcini e Primo Levi e non è un caso che la scienziata si rivolga a lui nell’*Epilogo dell’Elogio dell’imperfezione*. Primo Levi può essere considerato ‘suo antenato’ nel difendere con la parola scritta la dignità umana contro ogni ideologia, nel promuovere il valore inestimabile della ragione e cercare una sintesi tra cultura umanistica (assiologica) e cultura teoretica, basata sulla ricerca di una verità intersoggettiva, dimostrabile, condivisibile. Ricordiamo il lucido appello di Levi in *Appendice a Se questo è un uomo* a diffidare dai falsi profeti, dalle ideologie e a basare le proprie convinzioni sullo studio, sul ragionamento:

Occorre dunque essere diffidenti con chi cerca di convincerci con strumenti diversi dalla ragione, ossia i capi carismatici: dobbiamo essere cauti nel delegare ad altri il nostro giudizio e la nostra volontà. Poiché è difficile distinguere i profeti veri dai falsi, è bene avere in sospetto tutti i profeti; è meglio rinunciare alle verità rivelate, anche se ci esaltano per la loro semplicità e il loro splendore, anche se le troviamo comode perché si acquistano gratis. È meglio accontentarsi di altre verità più modeste e meno entusiasmanti, quelle che si conquistano faticosamente, a poco a poco e senza scorciatoie, con lo studio, la discussione e il ragionamento, e che possono essere verificate e dimostrate (Levi, 2005: 176).

Con diversa autorevolezza - scientifica piuttosto che letteraria - e con altro vissuto - non così drammatico come quello di Primo Levi - Rita Levi-Montalcini, a lui legata da un profondo vincolo ‘etno-culturale’, eredita il discorso del chimico scrittore e lo sviluppa dalla sua prospettiva ed esperienza di donna, ebrea, scienziata. Nel saggio *Abbi il coraggio di conoscere*, chiarisce quale rapporto si debba instaurare tra verità scientifica e sistemi etici per prevenire e sconfiggere la minaccia di ideologie e totalitarismi:

Ma lo scopo e finalità ultima della scienza è la ricerca della verità, e la metodologia perseguita da uomini che si prefiggono questo scopo si deve uniformare alla massima onestà e obiettività, e cioè a criteri che sono alla base anche dei sistemi etici. Il perseguimento della verità impone il principio della fratellanza degli uomini e rifiuta le ideologie dei sistemi totalitari, che fomentano gli odi razziali: questi sono basati su premesse che non reggono a un’analisi scientifica e perdurano grazie alla coercizione e non alla logica. Una società retta da sistemi autoritari non è soltanto coercitiva, ma anche statica, perché rifiuta qualsiasi analisi e possibile revisione dell’ideologia che ne ha determinato l’insorgenza (2004: 149).

Nelle ultimissime righe dell’*Epilogo dell’Elogio dell’imperfezione* la consonanza tra la voce e il pensiero di Rita Levi-Montalcini e quelli di Primo Levi è completa. La scienziata adotta la seconda persona, si rivolge allo scrittore, appellandosi alla sua autorità per lasciare ai lettori un messaggio che, includendo il discorso sull’emancipazione femminile, lo supera, universalizza, diventando appello all’emancipazione da ogni ideologia, ignoranza, violenza, attraverso la via della ragione:

Tu sei stato uno di loro, Primo, tu che al tuo giovane compagno Jean, che non capiva l'italiano ed era precipitato con te nell'inferno di Auschwitz, spiegavi il significato dell'ammonimento di Ulisse che per voi suonava come la voce stessa di Dio: "Considerate la vostra semenza/ Fatti non foste a viver come bruti". La tua esortazione a Jean, a tutti noi, a quelli non ancora nati, ha superato per un miracolo i mille ostacoli che si frapponevano alla sua diffusione e alla sopravvivenza di chi l'aveva enunciata. Molti l'hanno raccolta e voglio sperare che molti altri la raccoglieranno in futuro. Il tuo è un messaggio laico "alla Spinoza", pieno di una profonda consapevolezza del male che degli uomini possono infliggere ad altri uomini. Ma è al tempo stesso un messaggio di speranza, perché chi l'ha concepito nella più profonda disperazione, come è stato il tuo caso, aveva preservato intatte le più elevate qualità dell'uomo ed è emerso da quegli abissi con la fronte alta e lo spirito puro (271-272).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Gobineau, J., A., *Saggio sull'ineguaglianza delle razze umane* (1853), a cura di A. Cervesato, Padova, Edizioni di AR, 2010.
- Fonte, M., *Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello, Mirano – Venezia, Editrice Eidos, 1988, pp. 8 – 9.
- Gallewicz, A., "La querelle des femmes e la scienza: Moderata Fonte e il suo Merito delle donne", *La scienza nella letteratura italiana*, a cura di Stefano Redaelli, Roma, Aracne, 2016, pp. 19-29.
- Levi-Montalcini, R., *Abbi il coraggio di conoscere*, Milano, Rizzoli, 2004
- Levi-Montalcini, R., *Elogio dell'imperfezione*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1987
- Levi-Montalcini, R., Tripodi, G., *Le tue antenate. Donne pioniere nella società e nella scienza dall'antichità ai giorni nostri*, Roma, Gallucci, 2013
- Moreno Celeghin, M. G., "Rita Levi Montalcini, 'innamorata pazza' della scienza", *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, a cura di Milagro Martín Clavijo, Mercedes González de Sande, Daniele Cerrato, Eva María Moreno Lago, Arcibel Editores, 2015, pp. 1121-1131.
- Passi, G., *I donneschi difetti*, Appresso Vincenzo Somascho, 1618
- Poulain de la Barre F., *De l'Egalité Des deux Sexes*, Paris, Chez Jean du Puis, 1673
- Preti, G., *Retorica e logica. Le due culture*, Torino, Einaudi, 1968
- Primo, L., *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975
- Primo, L., *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2005
- Quondam, A., *Introduzione a Baldassarre Castiglione, Il libro del Cortegiano*, note di Nicola Longo, Milano, Garzanti, 1990³
- Ruskin J. *Sesame and Lilies* (1885), Roma, Bibliosofica, 2000
- Vives, J. L., *De institutione foeminae christiana* (1529), New York, Brill, 1996

LA PENSÉE DE FANNY DE BEAUHARNAIS DANS SON *ÉPÎTRE AUX DAMES*

Ángela Magdalena Romera Pintor

Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. INTRODUCTION

C'est connu, le XVIII^e se caractérise par une prolifération de femmes qui cherchent la renommée littéraire, soit à travers l'influence de leurs salons, soit par le biais de leur production. Elles réclament –surtout vers la fin du siècle– le droit à la célébrité et à devenir auteurs, et semblent ne poursuivre que ce seul but, aussi bien dans leurs vies privées que publiques. Leur grand nombre ne fait que plus difficile la tâche d'acquérir la notoriété recherchée. Plus tard, cette myriade de dames aux prétentions littéraires seront souvent qualifiées de bas-bleus. Car –il ne pouvait être autrement– la qualité de leurs productions sera souvent contestée, même –il faudrait peut-être dire surtout– dans leur temps. De nombreuses voix s'élèvent ainsi contre ces ambitieuses littéraires dont le talent est inlassablement mis en question. Les femmes de lettres elles-mêmes s'avèrent leurs plus sévères censeurs et attaqueront leurs sœurs de plume avec acharnement. Après tout, il s'agit bien de la concurrence...

C'est dans ce contexte que se situe l'auteure choisie pour notre étude. Fille d'un receveur général de finances, François-Abraham-Marie Mouchard, et de Anne-Louise Lazure, la jeune Fanny¹ épouse en 1753 Claude de Beauharnais. Elle n'avait que 15 ans lors de ses épousailles, son mari 36. Le mariage était voué à l'échec et la séparation amicale eut lieu en 1762. Toutefois, l'importance de ce lien avec la famille de son époux marquera sans doute sa vie, car c'est grâce à ce mariage qu'elle s'apparente à Joséphine Bonaparte (petite-nièce de son mari) et qu'elle deviendra par la suite la marraine de Hortense², fille de l'impératrice et future reine de Hollande.

D'après les *Biographies* d'Arnault et de Michaud, Fanny aurait développé un goût pour la littérature dès son plus jeune âge et “continua de chercher ses seuls amusements dans la culture des lettres” (Weiss, 1843: 373). C'est ainsi que, “à l'exemple de madame

1 Née Marie-Anne-Françoise Mouchard (Paris 1737-1813). La date de sa naissance diffère dans les différentes biographies de l'époque, comme celles de Michaud et de Quérard qui signalent 1738, tout comme Desnoiresterres. Le nom de sa mère demeurerait aussi incertain. La question sera finalement tranchée par Turgeon: “the fortunate discovery of a copy of her baptismal record at last enables us to settle this question. She was born on Friday, October 4, 1737, and baptized the following Sunday at the church of Saint-Eustache in Paris, the daughter of François-Abraham-Marie Mouchard and his wife Anne-Louise Lazure” (Turgeon, 1932: 62).

De son côté, la *Biographie* de Michaud explique l'origine du nom de Fanny, “qu'elle adopta dans sa jeunesse” et qui “est le seul qui lui soit resté” (Weiss, 1843: 372). Fanny épousa Claude de Beauharnais en 1753 et devint comtesse de Beauharnais. Elle eut trois enfants légitimes de cette union et se sépara en 1762 de son mari, qui était son aîné de plus de 20 ans.

2 Hortense de Beauharnais (1783-1837) est la fille d'Alexandre de Beauharnais (neveu de Claude) et de Marie Joséphe Rose Tasher de la Pagerie (il s'agit de Joséphine de Beauharnais qui, devenue veuve, épousera en deuxième nocces Napoléon Bonaparte et sera désormais connue comme l'impératrice Joséphine Bonaparte). Hortense épousera un frère cadet de Napoléon 1^{er}, Luis-Bonaparte, futur roi de Hollande. Ils auront trois enfants: Napoléon Charles, Napoléon Louis et Charles Louis Napoléon (celui qui deviendra Napoléon III).

Geoffrin”, elle se décida à mener un salon, qui fut des plus réputés dans son temps, même si la plupart de ses assistants appartenait à “une mauvaise école dont le chef était Dorat”. Ce salon, qualifié par Turgeon comme le plus important de Paris aux veilles de la Révolution³, est décrit par Gustave Desnoiresterres dans les termes suivants:

(...) engouée de toutes les choses de l'esprit, romans, poésies, théâtre, elle n'eut d'autre ambition, dès l'abord, que de se faire un salon où le mérite fût reconnu comme une puissance et la première des puissances. Les manières accueillantes de la maîtresse de maison devaient attirer ces papillons qui ne se repaissent que de louanges, et son cénacle ne tarda pas à être cité parmi les quelques bureaux d'esprit où la bonne société et les lettrés les plus en renom se donneront rendez-vous. Dorat, qui va y présider, attirera rue Montmartre toute une pléiade de poètes aimables, dont il sera le chef, mais où s'égareront des littérateurs plus graves, l'historien philosophe Mably, le traducteur d'Homère Bitaubé, Dussaulx et quelques autres (Desnoiresterres, 1887: 145).

Or, si dans un premier moment le salon de la comtesse était présidé par le poète Dorat⁴, à la mort de celui-ci, en 1780, ce sera son ami Cubières⁵ qui remplacera son maître avec empressement. Alfred Marquiset raconte avec humour cette relève dans la société de Fanny:

La mort de son maître [Dorat] le frappa tellement que, pour conserver intacte sa mémoire, il lui prit d'abord sa maîtresse [Fanny], après quoi il lui prit son nom. C'est donc Dorat-Cubières qui régna désormais dans le salon de M^{me} de Beauharnais où chaque vendredi les écrivains renommés venaient passer la soirée à écouter des lectures, tragédies, fragments de confessions, chapitre de romans sous l'œil bienveillant d'une maîtresse de maison douce, bonne, et louangeuse (Marquiset, 1913: 183).

Le rapport de complicité qui existait entre Dorat et la comtesse était tant et si bien perçu par leurs contemporains que souvent leurs adversaires de plume ont relevé une influence directe du poète dans les écrits de Fanny jusqu'au point de lui en attribuer la plupart, comme ce sera le cas du premier recueil de vers et de prose de Fanny, “dont le public supposa que Dorat avait fait la meilleure partie, et qui fut loué, avec excès, dans tous les journaux sur lesquels ce poète exerçait quelque influence” (Weiss, 1843: 373). Il est vrai, toutefois, qu'il existe des ouvrages attribués à Madame de Beauharnais

3 “The comtesse de Beauharnais (...) had what was probably the most important salon in Paris on the eve of the Revolution” (Turgeon, 1932: 61).

4 Claude-Joseph Dorat (1734-1780), poète léger du XVIII^e, est dépeint comme un homme “facile et doux dans la société”, mais qui “se fit beaucoup d'ennemis par imprudence, par indiscretion, quelquefois même par maladresse”, selon recueille la *Biographie* de Michaud: “On a reproché à ses ouvrages beaucoup de néologisme, une enluminure fastidieuse, un persiflage outré, des disparates de ton et de goût très-choquantes, une manière éternellement la même. La postérité ne confondra cependant point toutes les productions de Dorat dans la même classe, et, dans l'immense collection de ses œuvres, elle distinguera son poème sur la *Déclamation*, le plus soigné de ses ouvrages, son charmant conte d'*Alphonse*, quelques-unes de ses fables, et un assez grand nombre d'épîtres et de poésies fugitives, genre où personne n'a peut-être approché plus que lui de la manière et du coloris de Voltaire” (Auguis, 1855: 228).

5 Michel de Cubières (1752-1820) fut connu aussi sous le nom de Cubières-Palmezeaux et plus tard de Dorat-Cubières, tel que le recueille la *Biographie* de Michaud: “il figura fréquemment, tantôt sous le nom de Cubières, qui lui déplaisait comme *inharmonique*, tantôt sous celui de Palmezeaux, qu'il finit par adopter. (...) Lié d'une étroite amitié avec Dorat, qu'il avait choisi pour modèle, il fut bientôt admis dans la société de madame Fanny de Beauharnais, dont il devint plus tard l'inséparable commensal. (...) Cubières, qui joignait alors à son nom celui de *Dorat*, fut un des commissaires chargés de surveiller les prisonniers du Temple” (Weiss, 1855: 544-545).

Même si Cubières est dépeint comme un “littérateur aussi médiocre que fécond” dans la *Biographie* de Michaud, on lui reconnaît cependant quelque mérite: “Cubières ne manquait pas entièrement d'esprit; mais son exemple est une nouvelle preuve que cet avantage ne suffit pas pour obtenir dans les lettres une réputation durable. Séduit par sa facilité prodigieuse il se crut fait, non pour être l'un des meilleurs disciples de Dorat, mais pour dominer les sommités du Parnasse; et ses tentatives pour détrôner Boileau, en mettant à nu ses prétentions, le couvrirent d'un ridicule ineffaçable” (Weiss, 1855: 547).

qui auraient été rédigés en collaboration avec le poète, comme le roman épistolaire *Les sacrifices de l'amour*, publié par Dorat en 1771⁶.

En tout cas, l'obstination à vouloir lui enlever le mérite d'écrire ses propres ouvrages⁷ prouve à quel point la comtesse avait des ennemis personnels, qui se moquaient d'elle par envie et surtout par le fait même d'être une femme aux prétentions littéraires. En outre, Fanny recevait aussi les traits décochés par les détracteurs du propre Dorat, qui suscitait nombre de jalousies et d'animosités: "Quelque inoffensive qu'elle fût, elle avait des ennemis, ceux de Dorat et les siens propres. Elle avait un salon, une coterie de fidèles qui entonnaient ses louanges. C'était plus qu'il n'en fallait pour exaspérer l'envie" (Desnoiresterres, 1887: 375). Dans ce contexte, la *Biographie* de Michaud recueille le jeu de mots que les "malins" avaient publiés après le décès de Dorat: "elle [Fanny] avait été affligée de sa mort jusqu'à en perdre l'esprit", "voulant donner à entendre que Dorat était le véritable auteur des ouvrages de madame de Beauharnais" (Weiss, 1843: 373). Ces malveillances et médisances se prolongèrent après la relève de Dorat par Cubières, qui fut aussi signalé comme l'auteur à l'ombre de quelques écrits de la comtesse, telle sa comédie en prose, *La Fausse Inconstance, ou le Triomphe de l'honnêteté*⁸, de 1787, pièce qui fut "sifflée à outrance", et qui "n'en fut pas moins contestée à madame de Beauharnais", puisqu'on "prétendit qu'elle était de Cubières" (Weiss, 1843: 374).

Quoi qu'il en soit, le penchant poétique de Fanny se recueille dans une publication de 1776⁹, intitulée *Mélange de poésies fugitives et de prose sans conséquence*. Elle rédigea

6 Dans son ouvrage sur Dorat, de 1887, Gustave Desnoiresterres commente ce roman épistolaire, où les personnages de Madame de Sénanges et de son mari, le marquis de Sénanges, seraient dépeints comme Fanny elle-même et son mari. Gustave Marquiset, dans son livre dédié aux Bas-bleus du premier empire, de 1913, répète sur cet ouvrage les commentaires avancés par Desnoiresterres, par Michaud et par Grimm, entre autres. De son côté, Turgeon parle de collaboration dans la mesure où Fanny serait bien l'auteure des épîtres rédigées par les personnages féminins du roman, tandis que Dorat serait le responsable des épîtres masculines: "An examination of all the facts leads us merely to the conclusion that Dorat and Mme de Beauharnais collaborated, with the larger part of the composition probably due to the former. (...) We can conclude with a fair degree of certainty that she wrote the feminine letters in *Les Sacrifices de l'amour*, but that the plot was the invention of Dorat and the Introduction and masculine letters his composition" (Turgeon, 1932: 74-75).

7 Fanny de Beauharnais a dû subir ce genre d'accusations le long de sa carrière littéraire, tel que le recueillent tous ses biographes. On ne reproduira dans ce contexte que le commentaire d'Arnault pour l'illustrer: "le public, entraîné par quelques journalistes, continua de lui refuser le talent d'écrire, et ne cessa d'attribuer les productions qu'elle faisait paraître sous son nom à différents auteurs de sa société" (Arnault, 1843: 373).

En fait, il s'agit de la même raison qui provoqua l'échec de sa pièce *La Fausse Inconstance*, comploté par les ennemis de la comtesse: "Madame de Beauharnais voulut, en 1787, faire représenter au Théâtre-Français la *Fausse Inconstance*. Le nom de l'auteur ayant été connu d'avance, tous ses ennemis se réunirent au parterre, et la pièce, dont les deux premiers actes avaient été à peine entendus, tomba sous les sifflets. Pour être impartial, il faut convenir avec un contemporain (Lablée) que rien ne peut justifier les auteurs de cette cabale" (Arnault, 1843: 373).

8 On l'a dit, cette pièce fut un échec que tous les biographes attribuent à une cabale, forgée par les détracteurs de la comtesse et de Cubières. François Le Guennec le signale dans les termes suivants: "Emblématique est le fiasco unique de sa pièce *La Fausse Inconstance, ou le Triomphe de l'honnêteté*. La comédie, qui comporte cinq actes, n'arrivera pas à la fin du troisième (...). On peut trouver des longueurs à cette pièce (...). Néanmoins beaucoup d'autres représentations du temps ont pareils défauts, et c'est bien une cabale qui empêche que celle-ci n'arrive à son dénouement" (Le Guennec, 2013: 26).

9 Il existerait une édition de 1772, qui d'après Quérard aurait été publiée sous le nom de "Œuvres (ses)", en deux volumes, avec une nouvelle édition de 1776 sous le titre de *Mélanges de Poésies fugitives et de Prose sans conséquence* (Quérard, 1827: 238). La *Biographie* de Michaud recueille aussi cette prétendue première édition de 1772: "En 1772, elle fit paraître, en gardant une sorte d'anonyme, un recueil de vers et de prose" (Weiss, 1843: 373). Turgeon, de son côté, prouve que la première édition de *Mélanges* ne peut être que de 1776: "We can therefore disregard the repeated

aussi, entre autres écrits, un opuscule pétri d'humour, *À tous les penseurs, salut!*, en 1774, ainsi qu'un roman épistolaire historique, *Lettres de Stéphanie*, de 1778, en trois volumes. Malgré une production littéraire assez vaste, qui ne manque pas d'esprit, le nom de la comtesse de Beauharnais ne sera retenu que pour avoir inspiré l'épigramme de Lebrun¹⁰, poète qu'elle recevait pourtant dans son salon "avec une distinction des plus flatteuses" (Arnault, 1820: 254): "Églé, belle et poète, a deux petits travers / Elle fait son visage et ne fait pas ses vers"¹¹.

2. L'ÎLE DE LA FÉLICITÉ ET SA PRÉFACE

D'après Arnault, le poème philosophique de Fanny de Beauharnais intitulé *L'île de la félicité*, connu aussi sous le nom de *Anaxis et Théone*, "passe pour être l'un des meilleurs de l'auteur" (Arnault, 1820: 254). Il date de l'an IX de la République, soit de 1801, et retrace –en vers et en trois chants– les amours de Félicité, nommée Théone, et de l'ambitieux Anaxis, prince de Russie, qui, après avoir joui de la belle divinité pendant trois siècles, décide soudain de l'abandonner pour récupérer son royaume. Anaxis quitte sa bien-aimée sans trop d'embarras et tombe aussitôt dans les pièges du Temps. Ce sera bien entendu la fin du héros, qui a mérité de mourir pour son infidélité.

Il est facile de percevoir dans cette histoire une moralité critique et une réflexion philosophique sur l'inconstance et l'ingratitude masculine, qui sont nettement soulignées par le discours poétique. On peut se demander si cette critique était bien le but du poème. La réponse à cette question nous est fournie dans la longue préface que l'auteure a rédigée pour expliquer aussi bien la finalité que l'origine de sa composition.

La préface, intitulée *Épître aux dames*, nous offre certainement une idée assez juste de l'intention de la comtesse:

(...) j'ai rassemblé toutes mes forces féminines pour lancer de nouveaux traits contre ces méchants [sic] hommes, et pour les accabler, s'il est possible, sous un petit Poème en trois chants, comme jadis le grand Jupiter écrasa les Géans [sic] sous le poids de l'Etna; Poème, je l'avoue, que j'aurais fait bien plus long, si j'avois une plus longue haleine (Beauharnais, 1801: 6).

On le voit, il s'agit bien pour Fanny de prouver la vertu de la femme et de l'opposer à l'égoïsme, l'ambition et l'infidélité de l'homme. Les sources dans lesquelles est allée

statement that there was a collected edition in 1772 and consider that of 1776 as the first" (Turgeon, 1932: 76). Notons, toutefois, que le titre est mal transcrit dans les deux cas, puisque l'original est au singulier: *Mélange*.

10 Ponce-Denis Écouchard Lebrun (1729-1807) était surtout connu pour ses odes et ses épigrammes. La *Biographie* de Michaud rehausse ses "variations d'opinions", ainsi que "son caractère vain et irascible", qui lui attirèrent "une foule d'ennemis": "il était difficile qu'un homme qui avait écrit des épigrammes contre la plupart de ses contemporains n'essuyât pas à son tour. (...) Sa manie de faire des épigrammes était une espèce de maladie (...). Il en a composé contre ses amis les plus intimes" (Michaud, 1859?: 487).

11 Le distique est aussi recueilli dans la *Biographie* de Michaud (Weiss, 1843: 373) et dans tous les textes de l'époque, comme celui de Arnault, ainsi que par Desnoiresterres et Marquiset, et plus récemment aussi par Le Guennec. Même si le nom qui apparaît dans l'épigramme varie selon les versions (Églé/Chloé), il est toujours référé à Fanny. Rappelons que ce sera dans ce contexte que se situe peu après la résurgence de la vieille querelle sur les femmes auteurs, où plus tard la citoyenne Pipelet prendra son parti dans sa célèbre *Épître aux femmes*, de 1797, en réponse à l'*Ode aux belles qui veulent devenir poètes*, de Lebrun.

puiser son histoire sont aussi dévoilées dans la même préface. Il s'agit d'un épisode isolé tiré d'un roman de Madame D'Aulnoy¹²: "C'est l'ouvrage d'une dame qui m'en a donné l'idée (...), c'est en lisant le joli roman de madame Daulnoi [sic], intitulé *Hypolite, comte de Douglas*, que la fantaisie m'est venue de composer *L'Île de la Félicité*" (Beauharnais, 1801: 6). La comtesse explique qu'elle s'est inspirée dans l'histoire racontée par Hyppolite à l'abbesse, un récit, donc, qui n'a aucun rapport avec la diégèse de l'ouvrage de D'Aulnoy¹³ où il s'insère:

(...) madame Daulnoi, ne manque pas de faire observer au lecteur, que ce conte est fort approchant de ceux des fées. Elle aimoit à la folie ce genre, dans lequel elle a excellé; et moi qui n'excelle en rien, j'avoue que j'en raffolle [sic] aussi; mais nommément de ce petit conte, dans lequel je trouve un but moral si marqué, qu'à coup sûr vous me saurez gré d'en avoir fait usage (Beauharnais, 1801: 8).

En conséquence, c'est bien le but moral de l'histoire qui a attiré l'attention de la comtesse, un but qui peut être atteint grâce à la punition du héros, aussi bien dans le conte D'Aulnoy que dans la version de Beauharnais: "elle le fait punir à la fin de son Épisode; et moi, comme de raison, j'en fais autant du héros de mon Poème" (Beauharnais, 1801: 8). Notons, toutefois, que le crime masculin qui mérite la correction n'est point celui de l'ambition, dont le héros fait preuve en abondance, mais plutôt celui de son infidélité à l'amour généreux de la divine Félicité: "Ambitieux! soit; il l'est avec grandeur; mais infidèle! il n'y a pas l'ombre de grandeur à cela" (Beauharnais, 1801: 8).

Dans sa volonté d'offrir une histoire exemplaire, la comtesse insistera sur la finalité édifiante du poème et, de ce fait, sur son utilité: "Mais enfin, donner aux passions une direction à-la-fois morale et utile, voilà quel a été mon unique but" (Beauharnais, 1801: 8). Si, en outre, on tient compte de la verve philosophique de l'ensemble, on ne peut que conclure que Fanny a bien voulu entreprendre sa composition avec l'approche éclairée et raisonneuse, souvent didactique, en vogue au siècle des Lumières.

En fait, l'importance que l'auteure accorde à son style est amplement explicitée dans la préface, où elle tient à rehausser précisément le discours soigné de son poème: "le style m'appartient en entier, et c'est quelque chose que le style, dans le siècle philosophique, où toutes les idées sont épuisées" (Beauharnais, 1801: 10). On ne peut s'empêcher de sourire devant les louanges qu'elle se procure au détriment de son modèle. Car Fanny n'éprouve aucun embarras à comparer son style avec celui de Madame D'Aulnoy pour

.....
12 Marie-Catherine Jumelle de Berneville (1650-1705) avait épousé François de La Motte, comte D'Aulnoy (écrit aussi Aunoy), qui était 30 ans plus âgé qu'elle. Pour se débarrasser de lui (il faut dire qu'il avait une réputation de buveur et de débauché), elle l'accusa de crime de lèse-majesté à l'aide de trois complices (entre autres, sa mère). Mais un des accusateurs confessa la calomnie et elle dut s'enfuir. La *Biographie* de Michaud rappelle cet épisode et recueille son œuvre, tout en la désignant comme "une des imitatrices de madame de la Fayette" (Auger, 1843: 463). De nos jours son nom s'épelle différemment: Le Jumel de Barneville.

13 Tout comme Cervantès avait inséré dans son *Quichotte* l'histoire du *Curieux impertinent*, entre autres, Madame D'Aulnoy incorpore dans son ouvrage l'histoire d'Adolphe, prince de Russie, que le héros du roman, Hyppolite, se voit obligé de raconter pour entretenir l'abbesse du couvent. Il s'agit, donc, d'un récit parfaitement indépendant et sans rapport apparent avec l'ensemble du roman. En fait, D'Aulnoy compare ce récit à un conte de fées: "faisant un effort sur lui-même, il tâcha de r'apeler [sic] dans sa mémoire un conte approchant de ceux des Fées, il le commença ainsi avec une grace [sic] merveilleuse" (D'Aulnoy, 1690: 143).

mieux rehausser les qualités littéraires du sien:

Il y a peu d'images poétiques dans le roman de madame Daulnoi, parce qu'il est en prose: il y en a davantage dans mon Poème; et cela, parce qu'il est en vers. Sa prose est souvent diffuse; ses négligences, quoique aimables, sont aussi trop fréquentes, et son naturel enchanteur tombe par fois, plus que de raison, dans le familier. J'ai tâché d'éviter ces défauts; (...) j'ai du moins soigné mon style avec une patience que je n'ai pas non plus trouvée dans mon modèle (Beauharnais, 1801: 10).

Or, ce qui surprend sans doute le plus dans la complaisante apologie de son poème étalée le long de sa préface, c'est le fait que Madame de Beauharnais se vante aussi de n'avoir suivi que le "canevas" de l'histoire de Madame D'Aulnoy et de l'avoir modifiée et embellie au point de ne plus être reconnaissable:

Mon Poème, en un mot, n'est qu'une imitation très-libre de madame Daulnoi, où elle-même auroit bien de la peine à se reconnoître. Je n'ai, au fait, puisé dans la prose de madame Daulnoi, qu'un canevas très-irrégulièrement tracé, que j'ai brodé à ma fantaisie, et que je crois avoir embelli... (Beauharnais, 1801: 10-11).

Devant cette assertion singulière, quelque peu trompeuse, il importe de préciser que le poème suit scrupuleusement le récit d'Hyppolite¹⁴. Seuls les noms des personnages de l'histoire ont changé: le prince Adolphe devient Anaxis dans la version rimée de Beauharnais, et la princesse Félicité s'appellera aussi Théone. Au demeurant, toutes les péripéties du conte de Madame D'Aulnoy se retrouvent fidèlement recueillies dans le poème de Fanny.

De toute évidence, cette préface avait une double finalité pour la comtesse: non seulement elle lui permettait de présenter son ouvrage et d'en offrir le but et la source, mais aussi et surtout elle lui procurait l'opportunité de faire l'apologie de son écrit dans les termes les plus élogieux. Certes, Fanny ne perd pas l'occasion de manifester une fière complaisance à l'égard de son poème et de lui accorder un jugement des plus flatteurs, mais encore sent-elle le besoin de s'en justifier:

Mais que dis-je? ô scandale! il me semble que je me loue! Eh! pourquoi pas? les hommes, tous sûrs qu'ils sont de leur supériorité, se louent si complaisamment! quel plus bel exemple à suivre! se louer, afin de l'être, c'est comme la Divinité, se suffire à soi-même, et apprendre à vivre aux athées. Pourquoi m'en ferois-je faute? (Beauharnais, 1801: 11).

Malgré la raillerie de ces mots, vers la fin de la préface Fanny reviendra à la modestie qui la caractérise, parce que, dit-elle, "Ne faut-il pas toujours revenir à son caractère; et surtout après avoir pris un seul moment le ton qui fut toujours le plus étranger à mon ame [sic]?" (Beauharnais, 1801: 12).

3. L'ÉPÎTRE AUX DAMES: UN DISCOURS FÉMINISTE

Même si jusqu'ici nous n'avons analysé l'*épître aux dames* que comme préface du

14 Si l'on compare le développement diégétique du récit en prose de Madame D'Aulnoy avec celui du poème en trois chants de Madame de Beauharnais, il nous est forcé de constater qu'il existe un parallélisme flagrant dans la version de Fanny, qui, de ce fait, ne s'écarte vraiment de son modèle que par le style et la rime, malgré les prétentions d'une plus grande originalité telles que soutenues dans sa préface.

poème, il est facile de constater que tout le texte demeure axé sur un discours féministe militant. De ce fait, on perçoit bien dans cet écrit une troisième finalité qui vient s'ajouter aux deux autres déjà mentionnées: celle de lancer un défi aux hommes, de censurer leur conduite et de réprover leurs jugements biaisés et partiels sur les ouvrages féminins, tout en soutenant la cause des femmes, l'authenticité de leurs mérites –aussi bien personnels que littéraires–, ainsi que la légitimité de leurs ambitions de briller dans la “carrière des lettres”¹⁵.

Déjà le début de l'épître recueille sans fard une animosité¹⁶ de la part de la comtesse vis-à-vis des hommes, qui ne s'explique que par les nombreuses critiques que certains lettrés lui avaient dédiées le long de sa vie littéraire:

Mesdames,

Vous savez combien je hais le sexe plus amant qu'ami du nôtre; je crois l'avoir suffisamment prouvé par mon Épître [sic] aux hommes, Épître (...) qui a été honorée de vos applaudisemens [sic] (...). En conséquence de cette haine profonde, dont pourtant quelques-uns sont exceptés, j'ai rassemblé toutes mes forces féminines pour lancer de nouveaux traits contre ces méchants [sic] hommes (...). Le sujet de ce Poème déplaira à ces messieurs, je l'espère, mais plaira sans doute à mon sexe (Beauharnais, 1801: 5-6).

Fanny a donc choisi un sujet qu'elle juge plaisant pour les femmes et déplaisant pour les hommes, du moment que le héros est dépeint dans la composition comme un amant ingrat et égoïste, et qu'il finira par être justement puni. Voilà aussi pourquoi l'auteure dédie son poème aux femmes, tout en demandant leur soutien: “les femmes doivent me seconder, en me lisant et en me faisant lire avec bienveillance par ceux et celles qui attachent quelque prix à la morale mise en action” (Beauharnais, 1801: 8-9).

Mais il est certainement intéressant d'observer les traits décochés contre Lebrun dans cette préface. Rappelons que Lebrun –le poète qui avait été son commensal et qui avait été reçu avec déférence dans le salon de la comtesse– lui avait dédié des épigrammes cruelles et impertinentes, pour mépriser son talent poétique. L'allusion à Lebrun et à ceux qui, comme lui, avaient critiqué ses écrits et même refusé à la reconnaître comme l'auteur de ses ouvrages, se recueille dans la phrase suivante: “Je me flatte, en cas d'un tant soit peu de succès, que quelques docteurs bien pindariques diront que j'ai fait cet ouvrage avec mon teinturier” (Beauharnais, 1801: 9). Ainsi, l'expression “docteurs bien pindariques” renvoie à Lebrun –et à bien d'autres–, et cela, parce qu'il s'agit justement du surnom littéraire de ce poète, connu dans son temps comme le Pindare français¹⁷.

.....
15 Il s'agit de l'expression employée par la propre Fanny dans sa préface: “Je débutois dans la carrière des lettres quand j'ai adressé aux hommes cette Épître” (Beauharnais, 1801: 5).

16 Rappelons que Fanny de Beauharnais était une femme uniformément qualifiée d'aimable, douce, bonne et généreuse par ses contemporains et même par ses critiques. De ce fait, l'animosité vis-à-vis des hommes qu'elle exprime dans son épître, sentiment si contraire à son caractère, ne peut être que le résultat d'un amour-propre blessé et d'une volonté de faire justice. Arnault disait de Fanny qu'elle était “naturellement bienveillante” (Arnault, 1820: 254) et la *Biographie* de Michaud signale qu'elle fut “aimée pour sa douceur et sa bienfaisance” (Weiss, 1843: 374). Même Alfred Marquiset, qui ne lui épargne aucune critique avec une verve caustique, voire injuste, lui reconnaît un cœur bon et généreux: “Constamment aimable, la vieille dame ne regardait pas à la peine quand il s'agissait de faire le bien ou d'user de son crédit auprès des puissants pour quelque misère à secourir” (Marquiset, 1913: 205).

17 Ce surnom fait référence à ses goûts classiques. Chénier rappela le goût de Lebrun pour les modèles des anciens dans le discours qu'il prononça sur sa tombe: “presque toujours c'est Pindare qu'il aime à suivre”, tel que le recueille

Notons aussi que Fanny tâchera surtout de ridiculiser dans son discours l'accusation systématique qu'on lui faisait de composer ses écrits par le biais d'un "teinturier"¹⁸, terme qui était employé au XVIII^e siècle pour faire référence à l'aide d'un auteur masculin – les seuls écrivains véritables, aux yeux des lettrés – dans la composition des écrits d'une femme auteur. Il s'agit d'une accusation qui n'était que trop fréquente et que la plupart des femmes de lettres recevaient dans ces temps-là, tel que le souligne la propre Fanny dans son épître: "Eh! pourquoi m'épargner? ce seroit une injure; ne l'a-t-on pas dit de mesdames de la Fayette, Deshoulières, Tencin, Riccoboni, &c.?... ne le dit-on pas encore de toutes les femmes qui écrivent?" (Beauharnais, 1801: 9).

La comtesse profite alors pour se moquer de l'avis de ces hommes doctes, qui ne sont écoutés que parce qu'ils appartiennent au sexe fort. Elle ridiculise ainsi leurs raisonnements et l'image des femmes auteurs qu'ils veulent transmettre à la société, c'est-à-dire celle de perroquets, incapables d'avoir des idées propres, de penser, de créer, et qui ne produisent que des petits riens soit par hasard, soit par répétition:

[...] ces messieurs devant être crus *sur parole*, parce qu'ils sont les plus forts; il est clair que les femmes ne pensent qu'accidentellement, et qu'elles n'ont pas plus d'âme [sic] que la petite chienne qu'elles caressent toute la journée (...). Ils ont prouvé tout cela, ces messieurs; oui, vraiment, (...) nous ne sommes, à leur avis, que des perroquets plus ou moins bien stylés; nous ne savons rien faire par nous-mêmes, excepté ramager un peu: mais comment? au hasard, quand ce n'est pas de réminiscence; et toujours trop. Entendez-vous, femmes charmantes? (Beauharnais, 1801: 9-10).

L'ironie et l'humour qui découle de ces mots, même chargés de quelque peu d'amertume, se retrouve aussi dans le raisonnement qu'elle développe plus tard pour se justifier d'avoir loué son poème: "Pourquoi ne repousserois-je pas d'avance les traits que va me porter leur colère sublime, ou si l'on veut, leur éternelle vanité, la plus candide, à parler vrai, de toutes les affections de leurs âmes [sic]..." (Beauharnais, 1801: 11). En somme, la comtesse exonère la présentation louangeuse de ses vers en raisonnant qu'elle ne fait que se défendre à l'avance des futures critiques que son poème soulèvera chez ces hommes méchants, défense légitime qui expliquerait l'absence de modestie qu'elle s'est vue forcée d'accorder à sa préface.

Toutefois, malgré les attaques et les jugements peu flatteurs qu'elle dédie aux hommes, Fanny tient aussi à rappeler à plusieurs reprises qu'il y a de nombreuses exceptions: "Ceci, encore une fois, souffre maintes et maintes exceptions, et telles que mon plus beau titre à la gloire, et peut-être le seul, est de savoir les faire" (Beauharnais, 1801: 11). La comtesse insiste ainsi sur la véritable cible de ses commentaires et de ses attaques, qui ne sont adressées qu'à ses censeurs, et à ceux des femmes auteurs.

la *Biographie* de Michaud (Michaud, 1859?: 487).

18 L'expression est recueillie par l'abbé Féraud dans son *Dictionnaire critique de la langue française* (1788: 665): "Depuis peu on apèle [sic] de ce nom, dans un sens figuré et un peu burlesque, les Écrivains qui mettent le style aux productions des Auteurs femelles".

4. CONCLUSION

En définitive, l'*épître aux dames* qui sert de Préface à *L'île de la félicité* s'avère un texte très riche et varié, multiple dans les raisons qui le soutendent, et qui nous offre une idée très proche de la pensée et des sentiments que tourmentaient Fanny de Beauharnais dans sa carrière littéraire.

Nous lui avons trouvé une triple finalité, déjà commentée: celle de présenter l'ouvrage et d'en offrir les sources et le but; celle de vanter les mérites littéraires du poème, comme prévision aux futures critiques; et celle de braver les hommes injustes qui censurent les femmes auteurs et leur refusent même la capacité de penser. Il s'agit bien d'un discours que nous avons qualifié de féministe (avant la lettre, bien entendu, puisque le mot féministe ne sera employé avec le sens actuel que vers la fin du XIX^e siècle), où elle prend la défense des femmes auteurs face au jugement capricieux de certains hommes doctes qui veulent leur enlever le mérite de leurs écrits.

Or, ce qui caractérise sans doute l'ensemble de cette préface, surtout son discours féministe, c'est le sens de l'humour. Le ton ironique avec lequel la comtesse se moque des ces hommes et ridiculise leur pensée sera même repris dans le poème, dans des vers qui parodient l'image stéréotypée de la femme, telle que la représentent certains auteurs masculins: "Mais il faut commencer. Pardonnez, fiers censeurs; / Nous aimons à parler; jaser est dans nos mœurs. / Pardonnez; je reviens au prince de Russie" (Beauharnais, 1801: 13-4)¹⁹. Ainsi l'on retrouve une unité dans l'ensemble de l'ouvrage en ce qui concerne la pensée de cette femme, blessée par tant de critiques, très souvent injustes.

Car c'est en fait le sentiment d'injustice devant les affronts reçus celui qui semble soutenir les reproches que Madame de Beauharnais adresse aux hommes, à ces doctes pindariques qui l'avaient tant outragée par leurs commentaires et leurs persiflages. Sa bonté naturelle s'efface alors pour céder sa place à un esprit moqueur et provocateur, dans le but de revendiquer que ses ouvrages lui appartiennent pleinement. Elle s'acharne ainsi à prouver combien les accusations de ses censeurs sont fausses et infondées, combien son ouvrage a de mérite. De ce fait, il était difficile de conserver la modestie et la bonté qui caractérisaient son âme. Il en découle aussi que, par moments, le ton de son épître semble vibrer avec des résonances rancunières, notamment quand elle parle de haine vis-à-vis des hommes. Toutefois, il ne convient pas de soustraire ces assertions hors du contexte où elles s'insèrent, et ce contexte, tel que nous avons tâché de le prouver, est une verve railleuse, un discours taquin et ironique, malgré l'amertume qui le soutend. Fanny se défend tout simplement, ce qui en fin de compte vient à prouver à quel point on l'avait attaquée préalablement.

Somme toute, le message ultime que la comtesse de Beauharnais a voulu transmettre

.....
 19 On retrouve d'autres vers qui renvoient à la même image stéréotypée de la femme: "Je n'en dirai pas plus, pour ne pas trop jaser: / Ma muse, effleurant tout, ne veut rien épuiser" (Beauharnais, 1801: 24).

dans son *épître aux dames* est celui du droit des femmes auteurs. On peut conclure ainsi que l'ensemble de sa préface à *L'île de la félicité* ne fait que développer la défense de l'ouvrage, celle de l'auteure, et celle de ses consœurs de plume, pour réclamer leur droit à être lues et appréciées sans que pour autant on leur en dispute le mérite. Autrement dit, Fanny étale dans son épître sa pensée sur le droit des femmes à se faire une place dans le monde des lettres.

RÉFÉRENCES ET BIBLIOGRAPHIE

- Arnault, A.V., *Biographie nouvelle des contemporains*, Tome 2, Paris, Librairie Historique, 1820, pp. 253-254.
- Auger, "Aunoy, ou Aulnoy", *Biographie universelle ancienne et moderne* de Michaud, Tome 2, Paris, A. Thoissier Desplaces, Éditeur, 1843, pp. 462-463.
- Auguis, "Dorat", *Biographie universelle ancienne et moderne* de Michaud, Tome 11, Paris, Chez Madame C. Desplaces, Éditeur-propriétaire, 1855, pp. 227-229.
- Beauharnais, F. de, *L'île de la félicité, ou Anaxis et Théone, poëme philosophique en trois chants, précédé d'une épître aux femmes, et suivi de quelques poésies fugitives*, Paris, Chez Masson, Libraire, An IX de la République (1801).
- D'Aulnoy, M.-C., *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas*, Seconde partie, Paris, Chez Loüis Sevestre, 1690.
- Desnoiresterres, G., *Le chevalier Dorat et les poètes légers au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1887.
- Féraud, Abbé, *Dictionnaire critique de la langue française*, Tome 3, Marseille, Chez Jean Mossy, Père et Fils, 1788.
- Le Guennec, F., *Le livre des femmes de lettres oubliées*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2013, pp. 25-27.
- Marquiset, A., *Les Bas-bleus du Premier Empire*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913, pp. 177-207.
- Michaud, junior, "Lebrun", *Biographie universelle ancienne et moderne* de Michaud, Tome 23, Paris, Chez Madame C. Desplaces, Éditeur-propriétaire, 1859?, pp. 486-488.
- Quérard, J.-M., *La France littéraire*, Tome I, Paris, Chez Firmin Didot, père et fils, Libraires, 1827, p. 238.
- Turgeon, F.K., "Fanny de Beauharnais: Biographical notes and a Bibliography", *Modern Philology*, 30 (1932-3), pp. 61-80.
- Weiss, "Cubières", *Biographie universelle ancienne et moderne* de Michaud, Tome 9, Paris, Chez Madame C. Desplaces, Éditeur-propriétaire, 1855, pp. 544-547.
- Weiss, "Fanny de Beauharnais", *Biographie universelle ancienne et moderne* de Michaud, Tome 3, Paris, A. Thoissier Desplaces, Éditeur, 1843, pp. 372-374.

**MARGINI DELLA STORIA: SAGGI SUL POSIZIONAMENTO DI ELSA
MORANTE, GABRIELLA GHERMANDI E ORNELA VORPSI**

Rossi Mario

Università di Vienna

1. PREMESSA: METODO E CONTENUTO

Il concetto di soglia è stato studiato nell'ambito degli studi letterari in forma sistematica da Gérard Genette (Genette, 1987). Da un punto di vista formale, intenderemo per soglia qualsiasi elemento che, pur non facendo parte del testo, indirizza, o può indirizzare, il lettore nell'accesso al testo letterario. Quanto ai contenuti cercheremo di individuare quali strategie alcune autrici hanno sviluppato per assottigliare la distanza tra finzione letteraria e mondo extra-letterario e in particolar modo tra romanzo e storia recente. Si sa che da circa cinque lustri la recente storia coloniale italiana è oggetto di riscrittura nella letteratura postcoloniale italiana; spesso scrittori e scrittrici postcoloniali in diversa forma fanno appello a una cerchia di conoscenti sodali nelle dediche, nei ringraziamenti, nei comparti delle copertine e all'interno delle loro opere. Nella nostra analisi prenderemo le mosse dal penultimo romanzo di Elsa Morante; proseguiremo quindi con Gabriella Ghermandi, una scrittrice di origine somala, e termineremo il nostro percorso con Ornella Vorpsi, una scrittrice di origine albanese. La scelta è caduta su scrittrici perché la scrittura femminile è stata oggetto di emarginazione fino a non molti decenni fa e quindi nei romanzi di donne postcoloniali, ma anche in autrici che anticipano temi postcoloniali, la postura critica si raddoppia; non solo scrivono contro una certa storia acriticamente condivisa, ma anche contro una postura di genere. *La storia* di Morante è un romanzo che, pur pubblicato prima della nascita della letteratura postcoloniale italiana, fa appello al lettore per riscrivere e rileggere la storia attraverso soglie multiple e parzialmente ricorsive. Tra le scrittrici propriamente postcoloniali si sono scelti due casi esemplari: due scrittrici che praticano in proprio altre forme di espressione artistica che hanno una certa ricaduta nelle loro opere, complicando così la struttura della soglia. Gabriella Ghermandi alla scrittura alterna la performance teatrale e musicale, in spettacoli musicali nei quali inscena la storia etiope attraverso canti in amarico; Ornella Vorpsi nasce come videoartista per poi dedicarsi intensamente e con successo e anche alla scrittura di testi narrativi di medio respiro nei quali inserisce in forme diverse immagini dalla sua produzione in ambito visuale. Concluderemo con un bilancio delle nostre letture. Anticipiamo che nel corso dell'analisi si troveranno riferimenti a contenuti delle opere di cui studieremo le soglie; saranno fuggevoli per lo spazio e la finalità del lavoro. La maggior difficoltà è costituita dai testi di Vorpsi, per la cui analisi si chiede una lettura particolarmente disponibile.

2. SOGLIE DI GENERE PER UNA LETTERATURA IMPEGNATA

Avviamo il nostro percorso con Elsa Morante. *La storia* (1974) presenta una prima soglia generalissima anche se non immediatamente percepibile: essa è costituita dalla volontà espressa dall'autrice di veder pubblicato il suo romanzo, il terzo dopo *Menzogna e sortilegio* (1948) e *L'isola di Arturo* (1957), immediatamente in veste tipografica economica. Chi fosse stato abituato all'iter delle pubblicazioni di Einaudi, avrebbe notato la scelta della messa a disposizione del romanzo immediatamente a un vasto pubblico di lettori grazie all'inserimento nella collana economica degli Struzzi. Morante avrebbe giocato col peritesto editoriale rubricato sotto la categoria del formato (Genette 1984: 20-37): è interessante notare che con *La Storia* si salterebbe la fase in cui un'istanza editoriale di un libro utilizzerebbe il grande formato come segnale di valore del testo, per giungere immediatamente alla distribuzione in formato simile al pocket, che, secondo l'interpretazione di Genette, ribalterebbe i tradizionali valori in quanto solo ciò che viene accolto tra i testi ad alta tiratura, basso prezzo e piccolo formato otterrebbe un'implicita consacrazione nel panorama editoriale e culturale attraverso l'alto indice di gradimento che implica un testo stampato in numerosi esemplari. Il testo di Morante, attraverso questa invisibile soglia, si caratterizza come opera che vuole esser letta da tutti saltando la soglia temporale della trafila della prima edizione in veste elegante.

Passiamo ora dalla collana in cui è accolta *La Storia* alla sua individualità di oggetto culturale. In copertina campeggiano nome e cognome dell'autrice sotto i quali, su due livelli diversi marcati dalla riduzione del corpo del carattere, si trovano il titolo, in cui *Storia* risalta per la maiuscola, e la menzione del genere letterario di appartenenza, il romanzo; al centro la riproduzione di un'immagine le cui tonalità chiare sono saturate in rosso e che rappresenta, su un terreno irregolare in lieve declivio, un essere umano senza chiare caratteristiche di sesso disteso bocconi con braccia e gambe leggermente divaricate. La consueta associazione del rosso col sangue, la posizione del corpo e il terreno incolto o costituito da macerie ci fanno pensare a un caduto durante un'azione di guerra: se isoliamo la posizione del corpo e il colore di saturazione, siamo portati a identificare il caduto con la figura di Cristo e quindi a collocarlo in una prospettiva escatologica¹. La persona appare di ceto sociale basso: indossa una casacca semplice e calzoncini che arrivano al di sopra delle caviglie; le calzature hanno l'aspetto di sandali rudimentali. Non riconosciamo armi nell'immagine e quindi siamo portati a pensare a un civile vittima inerme della guerra². Sotto l'immagine il nome dell'editore e, con notevole scarto, un costrutto nominale espanso da una subordinata relativa: "Uno scandalo che dura

1 L'osservazione perde in parte il suo peso per la presenza della medesima strategia cromatica anche nella copertina dell'edizione economica di *Menzogna e sortilegio*.

2 Von der Fehr 1999: 29 sostiene che l'immagine „mostra il cadavere di un uomo dalla fisionomia asiatica sulle macerie di un edificio“: se, come vedremo, nel testo il riferimento alle vittime della deflagrazione della prima bomba atomica è esplicito, l'immagine non pare così inequivoca, nonostante il colore uniforme dei capi di vestiario, i calzoncini a metà polpaccio e le calzature simili a sandali.

da diecimila anni”. Cosa duri da diecimila anni non è chiaro: la storia è uno scandalo? La forma in cui si è cristallizzata, vale a dire guerre che hanno come vittime innocenti i civili inermi, dura da diecimila anni? I diecimila anni sono una comoda iperbole? Con rapido calcolo risaliamo all’ottavo millennio a. C.: è l’epoca in cui, mediamente, approssimativamente e secondo prospettiva eurocentrica, col neolitico s’impone la civiltà agricola; è l’epoca a partire da cui lentamente nella Mezzaluna fertile e lungo il basso Nilo si aggregano comunità in unità sempre più ampie fino a dar luogo a regni come quelli di sumeri, ittiti ed egizi; parallelamente a questo processo territoriale le classi egemoni delle zone menzionate introducono la scrittura per amministrare le popolazioni assoggettate. Ipotizziamo quindi che lo scandalo unisca in sintesi scrittura, dominio e guerra e che il romanzo, recuperando la base etimologica di storia, intenda offrire testimonianza di questo dato.

Superando la soglia esterna del volume, leggiamo nella prima pagina interna solo nome dell’autrice, titolo e genere, mentre la seconda cassa il nome dell’autrice e aggiunge due motti:

Non c’è parola, in nessun linguaggio umano capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte (Un sopravvissuto di Hiroscima -sic!/-)

... hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli ...

... perché così a te piacque ... Luca X-21” (Morante, 1974: 1)

Le due citazioni tematizzano la produzione del sapere e il destinatario: la parola appare collocata in un disperato ritardo, perché le cavie non sanno il motivo della loro morte e comunque non potranno esser consolate. Si potrebbe anche interpretare il motto come riferito a una comunità di cavie che sanno che moriranno ancor prima del subentrare del tragico evento. Nel primo caso la strage di Hiroshima apparirebbe come evento inatteso, mentre nel secondo apparirebbe come evento collocabile all’interno di un orizzonte di attesa. Rimane comunque nel lettore l’impressione di tripla insufficienza del linguaggio che non comunica, non salva, non consola. Eppure il motto seguente menziona la volontà di un qualcuno di rivelare certe cose ai piccoli e di tenerle nascoste a dotti e savi. Visto il testo da cui è estratta la citazione, il tu non può che esser un’istanza teologica superiore. Questa soglia sembra confermare la collocazione del romanzo in una prospettiva escatologica implicata dalla dimensione cristologica della copertina mediata dal linguaggio nel motto, un linguaggio che presumibilmente dovrà emanciparsi dallo scandalo enunciato dalla prima soglia³. Alla terza soglia segue una quarta in spagnolo stampata in corsivo, il cui contenuto conferma la centralità della scrittura, del soggetto che aspira alla comunicazione e un mondo di umili: *Por el analfabeto a quien escribo* (ivi: 3). Il motto colpisce per la contraddizione interna: come si può scrivere per un analfabeta? La mancanza della fonte amplia la portata del messaggio che sembra provenire da chiunque e rivolgersi alla massa

3 Von den Fehr 1999 : 30-32 riconduce la strategia enunciativa del titolo di *La Storia* alla teoria degli atti linguistici, rimandando a J. L. Austin e a J. Searle. Difficile stabilire se lo scandalo di cui parla il titolo esprima un giudizio di valore o fatto: probabilmente Morante esprime un giudizio di valore per il suo status di giudizio di fatto.

dei diseredati, quella massa di potenziali lettori ai quali si rivolge Morante attraverso la sua opera e con il supporto della decisione di pubblicare il romanzo in veste economica⁴.

Alla pagina seguente il titolo del primo capitolo “.....19**” (ivi: 5): una delimitazione temporale aperta che sembra indicare un tempo remoto e uno imprecisato spazio di tempo all’interno del XX° secolo. L’indeterminatezza temporale a ritroso è enfatizzata con cinque punti sospensivi in luogo dei tre delle consuetudini ortografiche, strategia tipografica che si ripete con prospezione verso il futuro nel capitolo finale. Il romanzo pare protendersi verso un passato e un futuro ugualmente indefiniti.

Si potrebbe pensare che con ciò si entri definitivamente nel romanzo. Ma non è così: come noto, il romanzo narra la vicenda di personaggi di finzione antepo- nendo brevi sintesi storiche stampate in corpo minore dei fatti politico-sociali salienti dell’epoca in cui sono ambientati i fatti del testo di finzione: potremmo considerare queste sintesi come soglie ricorsive di contestualizzazione della narrazione e, viste le intenzioni poetico-politiche di Elsa Morante, come testi volti a rompere la separazione tra vita e romanzo inducendo il lettore a ricercare nella storia astratta delle sintesi la nuda vita presentata nel testo di finzione. La prima soglia storiografica è introdotta da un motto, quindi da altra soglia: “... di procurarmi un catalogo, un opuscolo, perché quaggiù, madre mia, non arrivano le novità del gran mondo” (dalle *Lettere siberiane*)” (ivi: 7). Anche questa soglia ha come tema la conoscenza: un soggetto non identificato, ma, dato il vago rinvio bibliografico, identificabile con persona isolata dal mondo e forse in condizione di segregazione, chiede alla madre, figura della sfera dei più intimi affetti, un catalogo o un opuscolo per ricevere notizie dal gran mondo. Notoriamente il mondo è definito grande da Gramsci, che aggiunge l’attributo terribile⁵: attributo che possiamo completare se, compitando quella strana soglia della copertina, indugiamo sulla parola scandalo. Il riferimento a Gramsci è avvalorato dalla chiusa del romanzo, soglia di uscita dal testo di finzione: “Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un’erbaccia” (Matricola n. 7047 della Casa Penale di Turi) (ivi: 657). Si tratta della matricola di Antonio Gramsci e con questa nota Elsa Morante consegna un seme di speranza nonostante le tristissime vicende narrate nel suo romanzo e di cui era stato vittima Gramsci stesso. Quali sono i contenuti che il confinato siberiano verrebbe a sapere, se gli fosse inviato un catalogo degli eventi salienti? Stando alla macrosoglia di questa prima sintesi storica, il confinato siberiano anzitutto troverebbe che “le ultime scoperte scientifiche sulla struttura della materia segnano l’inizio del secolo atomico” (ivi: 7). Dopo questo dato apparentemente irrilevante dal punto di vista dei lettori di quelle notizie, ma che ha ben altro spessore per chi conosca lo sviluppo tecnologico e militare delle scoperte sulla struttura dell’atomo e che verranno riprese ossessivamente nell’ultima

.....
4 È il verso 161 di *Imno a los voluntarios de la republica* di César Vallejo. Lo si legge in Torres Martínez Raul *Poemas y tormentos*, San José, Costa Rica, Ed. Universidad Estatal a Distancia, 1999 : 281-284.

5 Cfr. Lettera del 30 giugno 1924, in *Lettere 1908-1926*, Torino, Einaudi.

soglia, si accenna a fatti ironicamente definiti come “non troppe novità dal gran mondo” (ibid.), con nuovo rimando criptico a Gramsci. Le sei pagine che seguono attraverso l’uso ricorsivo di termini come potere, potenti, potenze, padroni, dittatura gerarchica, partito, servitù e servizio, impero, imperiale, armi, violenza armata, industrie belliche, aggressione, purga, masse, proletari e dannati della terra, razze umane, terrore danno sostanza allo scandalo della copertina: la Storia è costellata di sopraffazione, termine che potrebbe entrare in definizioni da dizionario che potremmo costruire per i lemmi elencati. Una storia di sopraffazioni senza fine come denunciano i cinque punti sospensivi che chiudono questa soglia a enfatizzare di nuovo un elenco non chiuso. Si noti che l’ultimo capitolo enciclopedico chiude il romanzo nel senso comune del termine riprendendo il tema delle scoperte scientifiche applicate alla minaccia atomica, serrando così il cerchio dell’ironia iniziale arricchito dal tema mortifero di una generale industrializzazione che assoggetta l’individuo al consumo per il consumo. Si diceva che chiude il romanzo nel senso tradizionale del termine: infatti, all’interno di quest’ultima soglia, per l’ultima volta compaiono i caratteri in corpo maggiore delle parti narrative: “..... e la Storia continua”

Ritorniamo al capitolo enciclopedico iniziale, la quarta soglia. Segue una poesiola, l’ultima soglia da varcare prima di accedere al romanzo vero e proprio. Eccone il testo:

Un giorno di gennaio dell’anno
1941
un soldato tedesco camminava
nel quartiere di San Lorenzo a Roma.
Sapeva 4 parole in tutto d’italiano
e del mondo sapeva poco o niente.
Di nome si chiamava Gunther.
Il cognome rimane sconosciuto. (ivi,13)

Una poesia dal contenuto umile e dalla struttura metrica poco profilata: nessuna rima, versi di lunghezza e accentazione varia, generale coincidenza delle unità sintattiche con le unità metriche. Tuttavia notiamo la presenza di numeri in forma di cifre; numeri erano stati inseriti in poesia, anche se espressi in lettere, dai crepuscolari. Il tono vicino al parlato ricorda tanto i crepuscolari quanto il Pavese di *Lavorare stanca*. Sul piano dei contenuti il frammento pare ricalcare l’attacco di *Mari del sud*: “Camminiamo una sera sul fianco di un colle, in silenzio”. In entrambi i testi si cammina, in entrambi i testi sono presenti il luogo e il tempo in cui si svolge l’azione, in entrambi i testi domina il silenzio, in maniera esplicita in Pavese, mentre in Morante si presenta in forma mediata attraverso le “4 parole”, che implicano una conversazione limitata. Si ha l’impressione di una volontà o di innalzare la prosa al livello della poesia o di abbassare questa al livello della prosa. Alla pagina seguente l’avvio del capitolo sviluppa il frammento: “Un giorno di gennaio dell’anno 1941, un soldato tedesco di passaggio, godendo di un pomeriggio di libertà, si trovava, solo, a girovagare nel quartiere di San Lorenzo, a Roma.” (ivi:15) Riconosciamo notizie anticipate dalla poesia: il capitolo svilupperà quel frammento di storia che si

condensa nelle coordinate spazio-temporali, in un'attività elementare – il deambulare –, nel sapere acquisito nel corso dell'esperienza e nelle competenze conoscitive adatte a interagire in un ambiente circostante determinato – Roma – ma le cui conoscenze si riveleranno irrilevanti per la comprensione di uno scandalo che acquista dimensioni universali⁶.

L'indagine della struttura delle soglie di *La Storia* ci consente di concludere che il testo si apre con una studiata strategia di accesso per soglie di varia lunghezza che, rispetto al romanzo, hanno la funzione di precisarne dialetticamente contenuto e intenzioni: un romanzo che intende narrare a chi non ne ha contezza le scandalose violenze di una Storia fatta delle multiformi sopraffazioni sui più deboli⁷. Il romanzo è doppiamente scandaloso perché, da un lato, viola le norme della produzione letteraria dell'epoca che considerava letterario solo ciò che con uno gesto stilistico spesso oscuro si distingueva dal quotidiano, mentre dall'altro, come già sottolineato, pretende di scrivere una controstoria della storia mettendo sulla scena la vita nei suoi aspetti elementari e gli effetti della sopraffazioni su questi. I due intenti si fondono in una scrittura che, oltre a lavorare con le soglie, mescola diversi stili narrativi, dalla voce di lemma enciclopedico all'accensione narrativa densa di passione vitale.

3. GABRIELLA GHERMANDI IN DIALOGO TRA SÉ, COMUNITÀ DI PROVENIENZA E LETTORE

Trent'anni dopo *La Storia*, Gabriella Ghermandi, scrittrice di origine etiope, pubblica *Regina di fiori e di perle* (2007), un romanzo che con toni più leggeri ha fini programmatici simili a quelli che avevano animato Morante; l'autrice intende scrivere una controstoria della colonizzazione italiana dell'Etiopia e per far ciò narra la storia di una ragazzina che diventerà la cantora del suo popolo per la sua abitudine ad ascoltare le storie dei grandi. Le raccoglierà dopo aver dimenticato la promessa fatta a uno degli anziani di casa: scrivere la storia della resistenza del popolo etiope, di cui egli aveva appuntato date, luoghi e persone. Dopo la morte dell'anziano di famiglia, la protagonista, alter ego della scrittrice, scriverà la storia i cui dati gli erano stati lasciati dall'anziano e la unirà a quelle che le racconteranno altre persone. Il risultato sarà il testo *Regina di fiori e di perle*, che quindi costituisce un florilegio della discriminazione razziale e della violenza operata dal governo italiano in Etiopia, posta a contrasto con forme di vita inclusive praticate da diversi soggetti, anche italiani ma alieni all'ideologia di regime.

Anche questo romanzo presenta una soglia iconograficamente significativa e nella prima quanto e seconda edizione. In entrambi i casi si tratta di foto a colori. La prima

6 Von der Fehr 1999: 33 sottolinea il basso tenore di conoscenze implicate dal romanzo.

7 Von der Fehr 1999: 26-27 mette in rilievo come le donne siano una delle categorie di esseri umani sui quali in *La Storia* maggiormente si esercita la violenza gratuita: non dimentichiamo che Ida viene violentata da un giovane soldato, sbandato lì per caso: una violenza tanto più atroce se si tiene presente che avviene in stato di ebbrezza, cosicché l'atto acquista tratti di crudele e quotidiana accidentalità.

edizione presenta il viso di una donna ritratta di scorcio e con il palmo della mano rivolto verso l'alto all'altezza delle labbra in direzione del lettore: la donna pare in atto di soffiare qualcosa dal palmo della mano; lo sfondo, alle sue spalle, consente di riconoscere una vegetazione di color verde vivo dai contorni sfuocati; la donna, dalla carnagione olivastra, indossa uno scialle rosso ravvivato da disegni geometrici gialli e bianchi; l'immagine offre allo sguardo del lettore i colori dell'Africa presenti in quasi tutte le bandiere del continente, cosicché il libro si presenta con passaporto africano. Dalla terza pagina della sovraccoperta apprendiamo che si tratta di un'immagine dell'autrice in abiti di scena che quindi rinvia a un altro aspetto della sua creatività. Anche la seconda edizione ritrae una donna, ma la sua pelle scura e i tratti somatici del viso suo rimandano più chiaramente a genti d'Africa. Il taglio della foto scorcia la parte destra del corpo della donna dal seno alle narici; il collo è ornato da fili di perle di colore viola, marrone, giallo e arancione; indossa un vestito di colore rosso e arancione; all'orecchio pende un orecchino rosso; lo sfondo è nero. Le due immagini tematizzano i due aspetti riassunti dal titolo: leggendo il testo, si scopre che la protagonista è un essere che da vivace adolescente si trasforma in regina nel raccogliere fiori e perle di variopinte storie esemplari che narrano un diverso passato etiope precoloniale, coloniale e postcoloniale.

Passando dalle soglie iconografiche a quelle verbali, nella pagina in cui campeggia il solo titolo troviamo il seguente testo con allineamento a destra:

Raccolgo fiori e perle.
Fiori di tutti i tipi: grandi, piccoli, invisibili, anonimi,
fiori con colori sgargianti come il sole imperioso
e altri con colori tenui, come brezze di primavera.
Fiori profumati e fiori la cui fragranza segreta
racconta storie all'anima.
Raccolgo perle e fiori.
Perle di tutti i tipi: lucenti, perfette, imperfette, bianche, rosa, nere.
Perle nascoste e perle evidenti.
Raccolgo fiori e perle del giardino incantato della mia terra.

In questi versi risaltano due tratti: la varietà delle qualità cromatiche di fiori e perle e l'attenzione anche per il piccolo e l'imperfetto. Il riferimento alla "mia terra" sigilla un poemetto tutto alla prima persona singolare, rilevata dalla ripetizione in posizione eminente del medesimo predicato. In questa soglia un io anonimo ma che identifichiamo con l'autrice si presenta come fonte della materia: per imbatterci in nomi propri che abbiano la medesima funzione dobbiamo passare alla fine del romanzo, ai ringraziamenti verso chi ha diversamente contribuito al compimento dell'opera. Tra i destinatari dei ringraziamenti, oltre ad amici e parenti, troviamo storici, come Nicola Labanca, Richard Pankhurst e Angelo Del Boca, letterati, come Cristina Lombardi-Diop, Erminia dell'Oro, Pap Kohuma, Zeleke Eresso e Gebre Iasu Gorufu. Il romanzo appare come opera di un coro, tra le cui voci spiccano Zeleke Eresso e Gebre Iasu Gorufu, in quanto autori di testi liminali di difficile collocazione secondo la tassonomia di Genette. Zelek Eresso

ha scritto in amarico la lettera di un personaggio del romanzo inserita in lingua e caratteri originali, mentre Gebre Iasu Gorufu, l'azmari, il cantore della dizione etiopica, ha composto, sempre in amarico ma riportato in traduzione italiana, il poema conclusivo che riassume, secondo modalità tipiche della cultura etiopica, una delle vicende più importanti del testo. Si deve mettere in rilievo anzitutto la presenza in un testo italiano destinato a un pubblico italiano di una delle grafie delle lingue parlate dai popoli del Corno d'Africa un tempo sottomessi dagli italiani. Tra le due voci extratestuali menzionate acquista spessore tanto per funzione quanto per contenuti l'azmari: egli riformula uno dei testi presenti nel romanzo, un'altra storia tra le perle e i fiori che Ghermandi ha già dispensato nel suo romanzo. Il fatto che un testo di altro autore venga accolto nella scrittura di Ghermandi ha un forte valore etico poiché la scrittrice si pone come obiettivo una riscrittura condivisa del passato: si potrebbe definire come un'intrusione inclusiva con connotazione di genere in quanto l'autrice si fa cantora e accoglie nel suo testo la composizione di un cantore. Non si dimentichi inoltre che dalla sovraccoperta sappiamo che la persona che campeggia tanto nella prima quanto nella quarta pagina della stessa è l'autrice in abiti di scena; quindi già l'immagine della prima soglia rimanda a questo importante aspetto dell'attività culturale di Ghermandi. Questo complesso di strategie sta in particolare armonia con l'accoglienza della varietà anticipata nei versi posti all'inizio di un romanzo che pare sostanzialmente di diversificate ma coerenti strategie testuali. Il testo dell'azmari tuttavia non è solo contribuito narrativamente qualificato: il canto riassume a fine romanzo per sommi capi la vicenda narrata e lo fa non senza variazioni rispetto a quanto abbiamo letto nelle pagine precedenti. Imprecisione o scartamento voluto e accolto per segnalare uno sguardo obliquo sull'operazione di riscrittura? Non possiamo deciderlo; resta l'impressione di una narrazione che, pur aperta alla contingenza e al diverso, crea una sottile ma convincente trama di rimandi di significato tra le diverse soglie.

4. ORNELA VORPSI: UNA PERENTORIA E MULTIFORME ESIBIZIONE DI SÉ

Ornela Vorpsi, videoartista e scrittrice albanese, transitata per l'Italia e poi stabilitasi a Parigi, mescola immagine e scrittura fin dall'album fotografico *Nothing Obvious*, in cui un breve testo in inglese offre una chiave di lettura delle foto raccolte: il testo, posto dopo la terza immagine, forzando le prospettive di lettura, potrebbe essere considerato come il nucleo attorno al quale 55 immagini fungerebbero da spessa pavimentazione di soglia d'accesso e d'uscita. Nel testo e nelle immagini il corpo appare come imperiosa entità autonoma: "Today, my body belongs to me. The warmth of the watered dust have the power to calm. I accept my veins and my heart an their caprices". (Vorpsi, 2001: 3).

La prima opera letteraria di Vorpsi è *Vetri rosa*: si tratta di un prodotto culturale dalla vicenda editoriale complessa tanto per la forma quanto per il contenuto delle soglie. In una prima edizione il testo viene pubblicato, se così si può dire, in forma di cassetta di

pregio artigianale realizzata dall'arista Philippe Cramer: si tratta di un contenitore in legno massiccio chiaro in cui sono incastonati su tre lati grossi cristalli di diverse dimensioni e tagliati in forma di pietra preziosa che tuttavia danno un'idea di scarsa pregio per la dimensione e la lucentezza. Se ci fermassimo alla confezione, penseremmo che i vetri del titolo siano una sorta di *understatement* per pietre preziose o per manufatti vitrei di pregio. Il racconto invece ci offre dei vetri in frammenti. All'interno della cassetta si trovano delle lamine trasparenti realizzate da Mat Collishaw e diversi supporti cartacei sui quali è stampato il testo del racconto breve *Vetri rosa* steso da Vorpsi in italiano e tradotto in francese e in inglese. Le lamine di Collishaw rappresentano una di storia che si svolge nello sfondo di citazioni da un dipinto tardo rinascimentale. Vediamo dettagliatamente la distribuzione degli oggetti nella cassetta. Una cartella in tela rigida su cui è stampigliato il titolo del testo ornato da motivi floreali accoglie nove cartelle in cartoncino beige con aletta con foro circolare al centro e testo italiano di *Vetri rosa* sulle facciate: il fascicoletto isolato con la traduzione in francese e in inglese completa il contenuto. Ciascuna cartella, testo e soglia allo stesso tempo, al suo interno ospita una lamina di Collishaw protetta da carta riso con motivi che richiamano i disegni floreali del titolo. La seconda cartella riporta la seguente dichiarazione sui diritti d'autore: "Le texte a été spécialement écrit pour le livre par Ornella Vorpsi. Les photos ont été réalisées pour le livre par Mat Collishaw, après lecture du texte ... Le boîtier a été dessiné par Philippe Cramer". Da questa quarta soglia dallo statuto incerto si deduce che l'oggetto è rubricabile sotto la categoria di libro, che il libro, o la sua idea, preesisteva al testo scritto da Vorpsi e che per il testo, una volta steso, Collishaw ha realizzato le fotografie⁸. Poiché il testo narrativo ha "vetri" tanto nel titolo quanto nella vicenda, non risulta chiaro il motivo per cui l'opera di ebanisteria con vetri incastonati non abbia avuto il medesimo riconoscimento di valore rispetto alle lamine.

Il racconto inserito nella cassetta si apre con una sorta di motto:

dove potevamo incontrarci, anzi, là dove ci eravamo incontrate lo volevamo scordare. C'erano gli uomini adesso a giocare con noi. Giravo la testa per vedere finché sparivano lungo la strada diventando macchie scure in movimento. Perché // le amavo con un tale // dolore?

Il motto allude a tre assi lungo i quali collocare lo svolgersi di quanto segue: un luogo frequentato da un gruppo di soggetti femminili; maschi che si trastullano con i soggetti femminili e il dolore per la separazione tra il soggetto in prima persona singolare e la parte restante della comunità di soggetti femminili implicati dai pronomi plurali. Nel racconto la vita infranta di un soggetto morto all'età di diciassette anni è narrata in prima persona *post mortem* in un susseguirsi di resoconti dalla sua vita privi di forti legami temporali: il filo conduttore è la relazione umana frustrata. L'istanza narrante ama giocare con un caleidoscopio sul quale si ferma "quando la geometria dei disegni è bagnata dal colore rosa. Dai vetri rosa" (3^a cartella). La vicenda dà conto di un'educazione sentimentale

.....
⁸ In realtà alcune foto preesistevano al testo.

iniziata durante l'infanzia e naufragata a fine adolescenza per i tradimenti delle aspettative del soggetto da parte di amiche e amanti, per la frustrazione di relazioni con oggetti, come vetri, bottiglie di latte infrante, calamai e protesi oculari di vetro, col proprio corpo, ispezionato nelle pieghe dei genitali femminili, o con luoghi come la cantina dei giochi infantili, la scuola o la strada: il soggetto narrante non supererà le sfide nella costruzione della sua identità e i vetri del caleidoscopio rimarranno frammenti.

Ma ritorniamo alla struttura liminare del testo. Il fascicolo che contiene la duplice versione ha una soglia astratta costituita nuovamente da motivi floreali. Tipograficamente il testo del racconto stampato sulle cartelline inizia con caratteri di corpo piuttosto grande che va diminuendo di pagina in pagina; testualmente invece inizia col motto che a tutta prima enigmatico, ma che a lettura ultimata si rivelerà esser la frase finale del racconto invitando così a una lettura circolare. Ricapitoliamo ciò che interessa il meccanismo delle soglie. Una prima soglia rimanda a un contesto di ricercate atmosfere: legno massiccio levigato e cristalli incastonati. Aperta la cassetta, vi troviamo una cartella, la seconda soglia, e, al suo interno, cartelle leggere sulle quali è stampato il testo e che contengono le lamine che, distribuite all'interno di un testo parcellizzato, ne costituiscono altrettante soglie di terzo livello; il motto e la dichiarazione dei diritti d'autore si contendono il rango di quarta soglia.

Il referente pittorico smembrato nelle lamine di Collishaw è il dipinto *Paesaggio ideale con vista su Tivoli* (1644) di Claude Lorrain. Le opere grafiche del pittore francese presentano spesso soggetti in viaggio o luoghi di transito come porti e strade, nei quali frequentissimo è il motivo del ponte. Questi elementi si trovano congiunti nel dipinto su Tivoli che presenta un gruppo di persone, una delle quali a cavallo, che attraversano da sinistra un ponte su un ruscello. La carreggiata del ponte, sorretta da un tozzo pilastro, è protetta da una semplice guida in legno. Sul greto sinistro del ruscello, a valle del ponte, una figura pascola animali di taglio diverso; sulla sponda opposta masse grigie, pietre e foglie carnose, rappresentate espressionisticamente per una lieve torsione prospettica. Al disopra, sulla sponda sinistra, una macchia da cui un fusto si protende verso l'altra sponda, un dirupo percorso da una cascata e sovrastato da un tempio a pianta circolare con propaggini diroccate a valle mentre, a monte, fa capolino il tetto di un campanile. Lo sfondo è investito dalla luce dorata del sole che sta al centro, poco al disopra dell'orizzonte. L'immagine, per la linea verticale del pilastro del ponte e per la linea orizzontale della sua carreggiata, può esser divisa in quattro quadranti: all'idillio bucolico si oppone la rovina del tempio, al fitto bosco la sponda allo stesso tempo arida e rigogliosa. Al centro il viandante a cavallo.

Il quadro è scomposto come segue nelle composizioni realizzate da Collishaw per *Vetri rosa*: la 3^a lamina presenta la sezione sinistra del quadro, mentre la 5^a completa la citazione con la sezione destra rovesciata specularmente; la 7^a ritaglia uno scorcio ingrandito dei flutti scuri del torrente; infine l'ultima recupera uno scorcio delle chiome degli alberi. Lo

sguardo sembra quindi esser guidato da una focalizzazione che da viandanti privati della potenziale meta del loro viaggio, forse il tempio, a causa del brutale taglio dell'immagine, porta alla meta stessa ma rovesciata, cosicché si accentua l'impressione di apertura del viaggio, suggerita dal fatto che ciò che nel dipinto è cielo dorato dal sole, nella lamina appare come mare acceso dalla luce solare; proseguendo nello sfogliare le lamine, lo sguardo è guidato su masse scure dai riflessi cangianti che, estrapolate dall'originale, fanno pensare più a un cielo in burrasca che a flutti; la lamina finale ci porta tra una vegetazione scura e apparentemente impenetrabile. Dalla luminosità dei primi montaggi si vira verso l'indistinto di macchie cromatiche e di vegetazione informe. La vicenda narrata per flash dalla macrosoglia distribuita potrebbe esser così parafrasata: la realtà viene rifratta da una passione amorosa, che per stretti spazi spinge una fanciulla a fuga improvvisa (ne sarebbero testimonianza i piedi scalzi); poi il corso degli eventi si ferma su due ragazze a confronto tramite uno specchio, in uno spazio oscurato e dal mobilio ricercato; segue uno stacco in un ambiente degradato, una cantina sui cui scalini in primo piano sta una bottiglia con resti di latte, più in alto è seduta la ragazza in fuga, che ora tiene in mano un piccolo uccello, dallo sfondo la porzione di dipinto invertita irradia luce dorata; la successiva immagine, in un quadro onirico, mostra una ragazza, in divisa da collegiale, che giace a terra in una radura con la schiena appoggiata ad un albero mentre oggetti scolastici giacciono sparsi a terra; al passaggio seguente sullo sfondo della massa indistinta degli elementi tratti dal dipinto, ritornano i due soggetti femminili in muto dialogo che vede uno mostrare all'altro una gabbia, forse allusione allo spazio che dovrebbe esser riservato al volatile della cantina; nell'ultima lamina un ulteriore tentativo di fuga della ragazza con cui ha preso avvio la vicenda e che ora da una buia porta che si apre sulla massa arborea del dipinto esce correndo lungo una rampa che pare condurre all'agguato di un felino nell'atto di spiccare il balzo verso la preda. Il tatto finale con la presenza di griglie (nella gabbia) e parapetti in ferro battuto (delle scale), per la prospettiva dalla quale vengono inquadrati dalla macchina fotografica assumono più l'aspetto di strumenti di coercizione che quello di guide implicato dalla pur precaria staccionata ai bordi del ponte del paesaggio su Tivoli. I legami con la vicenda narrata sono deboli: il latte, la cantina, ambienti angusti, ma nulla più, cosicché si ha l'impressione di uno scollamento tra soglia e contenuto.

Nel passare dalla cassetta per bibliofili alle versioni francese e italiana per il largo pubblico, Ornella Vorpsi ha ridistribuito le soglie. Anzitutto ha dovuto rinunciare alla soglia costituita dalla cassetta. La soglia verbale iniziale della versione per bibliofili che collocava la vicenda nella costellazione dell'abbandono, viene cassata in entrambe le edizioni, così come scompare del tutto il contributo semanticamente più ricco e articolato, quello di Collishaw. Nel creare nuove soglie iconiche la versione francese (Vorpsi, 2006 b) apre con una maggior prossimità al tessuto narrativo per poi allontanarsene all'interno del testo: se la copertina riproduce un viso di donna intenta a mordere una collana di

perle rosa, il testo alterna immagini di soggetti presi da diversi punti di vista e per lo più di scorcio a immagini in cui non è possibile riconoscere un soggetto, con una strategia di variazione simile a quella di Collishaw, ma il legame con la vicenda appare di difficile decifrazione e comunque le immagini perdono il carattere di soglia che invece poteva esser ascritto alle lamine. Nell'edizione italiana (Vorpsi, 2007) manca un'immagine di copertina e le immagini inserite nel testo recuperano un chiaro carattere di soglia in quanto sono collocate a fine volume sotto il titolo *Pomeriggi*; se tutte le foto, in bianco e nero, presentano una donna matura e quindi aprono uno spazio di più naturale identificazione dell'osservatore con il soggetto rappresentato, confermato dalla collocazione a fine volumetto, quasi capitolo a parte, è anche vero che il lettore fatica a trovare una relazione con la vicenda narrata. Se gli spazi spogli fanno pensare a traslochi imminenti o appena avvenuti o a luoghi defunzionalizzati, richiamano la spoglia cantina delle esplorazioni dei genitali l'età dei soggetti ritratti non è collocabile nella prima infanzia. Sembra che Vorpsi nel raccogliere sue foto per creare una soglia visiva per quanto attiene al tempo della storia si sia allontanata dalla narrazione di flash di un'esistenza a partire dalla fanciullezza per giungere alla fine dell'adolescenza, mentre, per quanto riguarda la tematica, abbia voluto privilegiare il momento della prigionia, tralasciando le potenziali insidie implicate dai rapporti con gli altri.

Nel complesso la strategia testuale delle diverse edizioni di *Vetri rosa* dà l'impressione di un utilizzo piuttosto libero di materiale di soglia diverso con scarsa relazione col contenuto: il meccanismo della soglia appare quindi obbedire più all'esibizione di contenuti iconici debolmente legati al testo che essi introducono che a organiche istanze critiche. Non irrilevante l'oscillazione da una veste tipografica esclusiva a una decisamente più umile sia per supporto sia per complessità e coerenza con un gesto che quanto a contenuti appare l'esatto contrario di quello di quello di Morante, che, ricordiamolo, aveva saltato a piè pari la soglia temporale della edizione destinata al pubblico più facoltoso. Da notare che in generale le opere narrative di Vorpsi, se si eccettua la traduzione italiana del recente *Tu convoiteras*, hanno come soglia di copertina un'immagine della videoartista, e che tutte le trasposizioni dall'italiano al francese o viceversa hanno veste tipografica o radicalmente o leggermente diversa, senza che se ne possa individuare una ragione se non di carattere puramente editoriale.

5. CONCLUSIONE

Nel nostro percorso abbiamo analizzato tre modalità diverse di costruire e infrangere le soglie. La complessa strategia puramente testuale, se si eccettua la copertina, di Morante è sorretta da un progetto coerente di forte impatto ideologico e politico, almeno nelle intenzioni dell'autrice: un impatto forse oggi più accessibile in una prospettiva di biopolitica e di biopotere applicata al fatto letterario in quanto l'autrice mostra come

il potere intervenga nella nuda vita⁹. La proposta di Ghermandi sembra andare nella medesima direzione pur concentrandosi su regioni e fatti maggiormente localizzati, ma a una visione qualitativamente ampia della politica e della vita come quella che caratterizza il testo di Morante aggiunge il coinvolgimento di una comunità di scrittori e intellettuali che in *La Storia* era limitata a figure di intellettuali dalle cui opere erano estratte citazioni per lo più criptiche, come nei casi di Vallejo e Gramsci. Le strategie di Vorpsi sembrano invece obbedire a una ricorrente autoreferenzialità e a strategie editoriali che, giocate tra circolazione limitata e ampia divulgazione, non incanalano l'attenzione del lettore verso un progetto estetico-politico dai contorni chiari; i contenuti dei suoi testi focalizzano aspetti anch'essi vicini a tematiche care alla biopolitica e alla cura di sé, ma sembrano patire per la mancanza di un chiaro centro gravitazionale, tanto che soglie dalla forte personalità e distinte per significato possono essere agilmente cassate o sostituite. Se in Morante e Ghermandi il soggetto femminile sostanzia una scrittura critica e una costruzione di soglia coerente, in Vorpsi si ha un'impressione di accumulo di significanti che tuttavia non si aggregano in forma stabile attorno a un nucleo coerente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alú Giorgia, "Resistance Written and Imagined: the Distancing Visual Narrative of Ornella Vorpsi", *Journal of Romance Studies*, vol. 14, n° 1, 2014, pp. 1-18.
- Esposito Roberto, *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*, Torino, Einaudi, 2016.
- Genette Gérard, Parigi, Seuil, 1987.
- Ghermandi Gabriella, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007 e 2011.
- Morante Elsa, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.
- Von der Fehr Druda, *Violenza e interpretazione. La Storia di Elsa Morante*, Pisa Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.
- Vorpsi Ornella, *Nothing obvious*, Zurigo-Berlino-New York, Scalo, 2001.
- Vorpsi Ornella, *Collishaw Mat*, Cramer Philip, *Vetri rosa*, Ginevra, Take 5, 2006 a.
- Vorpsi Ornella, *Vetri rosa*, Roma, Nottetempo, 2006 b.
- Vorpsi Ornella, *Tessons roses*, trad. di Apperry Yann, Arles, Actes Sud, 2007.

.....
 9 Il riferimento è al cosiddetto pensiero italiano per cui si veda Esposito 2016 e relativi rinvii bibliografici.

A PROPOSITO DI ACCABADORA DI MICHELA MURGIA: LEGGENDA, MITO, REALTÀ E STORIA

Alessandra Sanna
Universidad de Granada

1. L'ACCABADORA: MITO O REALTÀ?

La figura di una donna che doveva accompagnare gli agonizzanti fino alla morte appartiene da sempre all'antropologia sarda e gli studi che la riguardano si dividono in due categorie: quelli che mirano ad accertarne l'esistenza, o al contrario, quelli che intendono sfatare ciò che considerano un mito. Le prime testimonianze scritte sull'operato dell'accabadora (dallo spagnolo *acabar*, mettere fine), sono quelle dei viaggiatori che nell'800 riportavano dei veri e propri resoconti sulle tradizioni e sulla cultura dell'isola, che in quegli anni era considerata misteriosa ed esotica. Alberto La Marmora nel suo *Voyage en Sardaigne* del 1826 scriveva "tuttavia io non posso nascondere che in alcune parti dell'isola venivano incaricate specialmente delle donne, alle quali si è dato il nome di Accabadure per abbreviare la fine dei moribondi" (Turchi, 1993: 2).

Un altro testo che offre alcune informazioni su questo argomento si trova nel Dizionario di G. Casalis, dove l'abate Vittorio Angius completava la voce Bosa facendo riferimento a "Sas accabadòras. Viene questo vocabolo dal verbo accabare...Con esso si vorrebbe significare certe donnicciuole, che troncassero l'agonia d'un moribondo e abbreviassero le pene d'una morte stentata dando loro o sul petto o nella coppa con un corto màzzero (sa mazzucca)" (ibidem). L'interesse per questo tema si mantiene negli anni e fra gli altri studiosi, il gesuita Antonio Bresciani nel saggio *Dei costumi dell'isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali* del 1850, pur considerando la pratica ormai estinta, scrive: "A me fa non lieve senso il nome d'accabadora dato a codeste pretese sacerdotesse della morte; imperocché il nome suppone il soggetto, e non suol essere natural accidente che si crei un nome sì crudele senza cagione" (Satta, 2007:9).

I racconti sull'attività di queste donne si susseguono fino ai nostri giorni e sono stati raccolti dalla studiosa di tradizioni popolari Dolores Turchi che, tuttavia, si chiede se siano frutto di una tradizione popolare o rivelino una usanza reale.

Michela Murgia prima di creare il suo personaggio, in *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*, saggio che precede di un anno la pubblicazione di *Accabadora*, nel capitolo intitolato *Femminilità* descrive

la terza e più suggestiva figura ha i tratti della leggenda, e sebbene la sua esistenza sia stata più volte attestata soprattutto in Barbagia, Barigadu e Gallura, vi sono tuttavia diversi antropologi che ne contestano la funzione e il riconoscimento del ruolo sociale all'interno delle comunità in cui ne è stata trovata traccia. Si tratta de sa femina accabadora, una donna (ma in rarissimi casi qualcuno sostiene potesse anche trattarsi di un uomo) preposta ad intervenire sui malati terminali per porre fine alla loro agonia, su richiesta dei familiari o, se cosciente, dello stesso morente. Questa eutanasia ante litteram, attorno alla cui figura è sorta negli ultimi anni una ricca produzione soprattutto saggistica, suscita ancora molti interrogativi, sia perché aveva un ruolo poco evidente, e dunque malamente attestabile, sia perché le testimonianze sul suo operato giungono

certe almeno fino al 1952, quando nel paese di Orgosolo fu arrestata una donna accusata di aver praticato questa funzione su uno specifico moribondo. Il caso fu poi archiviato, non in quanto il fatto non fosse realmente avvenuto, ma piuttosto perché fu riconosciuto l'intento pietoso dell'operato della donna, grazie anche alla testimonianza dei familiari del defunto. Lo strumento che si crede usasse sa femina accabadora per praticare il suo compito è possibile osservarlo nel museo del paese di Luras, in provincia di Olbia-Tempio nel cuore della Gallura: si tratta di un pezzo di legno rozamente acconciato in foggia di martello, anche se le testimonianze in merito al suo reale uso sono vaghe, controverse e in alcuni casi lo smentiscono, indicando altri strumenti o sistemi. In ogni caso anche il ricordo di questa figura prettamente femminile rimanda all'assegnazione di compiti e ruoli che nel passato della Sardegna primitiva probabilmente avevano una valenza rituale, in quanto legati ai momenti spontaneamente mistici della vita e della morte. (Murgia, 2008:194).

Molti ritenevano che un'agonia prolungata fosse la conseguenza di un peccato di cui il moribondo si era macchiato in vita: fra i più gravi c'era quello di aver bruciato un giogo, strumento considerato quasi sacro, o di aver spostato il confine di un vicino. Prima di ricorrere all'accabadora si procedeva a una serie di rituali per aiutare l'anima dell'infermo a lasciare la terra spontaneamente: il primo tentativo, seguendo i precetti della religione cattolica, era richiedere la presenza del prete nella speranza che l'assoluzione dai peccati e l'estrema unzione mettessero fine alle sofferenze. Il passo successivo prevedeva l'eliminazione dalla stanza e dal corpo del moribondo di qualsiasi immagine sacra che lo proteggesse dalla morte; infine "si prendeva il giogo, su juvale, si segnava il moribondo e gli si faceva baciare lo strumento che poi si metteva sotto la sua testa. Quando l'individuo moriva si metteva il giogo sotto il letto con due spiedi incrociati" (Satta, 2007:16). Se tutti questi "provvedimenti" si rivelavano inutili, si ricorreva dunque alla accabadora che chiedeva di rimanere sola per evitare che l'affetto dei familiari tenesse in vita l'uomo o la donna che desiderava morire.

Prima ancora di diventare accabadora l'anziana e generalmente vedova era anche colei alla quale si rivolgeva tutta la comunità per questioni di varia natura e prendeva il nome di "pratica": guarire da vari mali, preparare erbe medicinali o togliere il malocchio erano servizi più richiesti a questa donna, che si trovava a metà strada tra sacerdotessa e fattucchiera.

2. ACCABADORA: IL ROMANZO

Protagoniste di questo lungo racconto sono madre e figlia, Maria Listru e Bonaria Urrai. Quest'ultima è la sarta del paese e, pur godendo di una certa agiatezza, nubile, senza figli e ormai non più giovane, decide di adottare la quarta figlia di una vedova indigente che, considerandola solo come una bocca in meno da sfamare, gliela cede senza alcun rimorso. Maria all'età di sei anni diventa così *fillus de anima*, una forma di adozione non sancita da nessuna legge scritta che soddisfa sia la famiglia biologica che quella adottiva. Nonostante alla bambina sia concesso di mantenere rapporti con la sua famiglia d'origine, Maria in breve tempo si abitua alla sua nuova vita e considera la vecchia sarta la sua vera madre. Tzia Bonaria le insegna i trucchi del suo mestiere, ma

non le permette di perdere un solo giorno di scuola; la bambina cresce serena, nonostante tra i doveri di figlia rientri anche quello di non fare domande sulle misteriose sparizioni notturne della madre putativa. Quando ormai adolescente Maria scopre che Tzia Bonaria ricopre un ruolo particolare quanto inquietante: è colei che mette fine alle sofferenze dei moribondi del paese, la accabadora. Sentendosi tradita e rifiutando di accettare questa pesante verità, decide immediatamente di abbandonare il paese. Si rivolge alla maestra Luciana che le trova un impiego come bambinaia a Torino, città nella quale la ragazza tenta di cancellare i ricordi che la legano al passato e iniziare una nuova vita. Il romanzo si chiude con il ritorno della protagonista al paese d'origine per assistere la madre adottiva ormai in fin di vita.

2.1. Tematiche e stile

Pur non essendoci dei riferimenti cronologici precisi, si deduce facilmente che l'azione si svolge intorno agli anni Cinquanta del Novecento: la voce narrante extradiegetica informa il lettore che una delle due protagoniste ha circa vent'anni quando il fidanzato viene reclutato durante la prima guerra mondiale e che la donna "era stata costretta a pregare per trentacinque anni" (Murgia, 2009:35) aspettando il ritorno, mai avvenuto, del futuro sposo. Murgia non esplicita neppure la localizzazione: Soreni, il nome del paesino in cui si sviluppa quasi tutto il romanzo, è frutto della sua fantasia, tuttavia anche in questo caso non è difficile intuire che si tratta della Sardegna dato l'utilizzo frequente della lingua sarda che, fin dal titolo, lascia poco margine di dubbio. Nel romanzo compaiono altre figure che fanno parte della tradizione sarda, le *attittadoras*, che piangevano e tessevano le lodi del defunto e la *pratica* che doveva sciogliere gli effetti di un sortilegio o preparare erbe medicinali; vengono inoltre descritti rituali legati alle nozze come la preparazione di una benaugurante corona di pane, o superstizioni riguardo allo spostamento dei muri di confine tra un terreno e un altro.

Nonostante il tema centrale del libro sembri essere questa forma ancestrale di eutanasia e le riflessioni che ne scaturiscono, la prima chiave di lettura la troviamo nella dedica dell'autrice "A mia madre. Tutt'e due". Murgia ha vissuto in prima persona l'esperienza della giovane protagonista, è stata una *fill'e anima* e come ha dichiarato in diverse interviste, *Accabadora* vuole essere un romanzo sull'adozione e sulla cogenitorialità e mostrare

una maternità tutto spettro, fuori dalla retorica della madre sempre buona, comprensiva o accogliente. La maternità ha anche dei lati oscuri e questa madre di cui racconto, ha una concezione di maternità con tinte d'ombra. Lo stesso spirito che accoglie la bambina nella sua casa è lo stesso spirito con cui accompagna l'agonizzante alla morte.

Senza mai cadere nell'autobiografismo, la scelta di una voce narrante esterna non è casuale, la scrittrice mostra le sfaccettature della maternità, quella biologica incarnata dal personaggio negativo della madre di Maria, e quella elettiva di Bonaria.

Fillus de anima. È così che chiamano i bambini generati due volte, dalla povertà di una donna e

dalla sterilità dell'altra. Di quel secondo parto era figlia Maria Listru, frutto tardivo dell'anima di Bonaria Urrai (...) Maria era arrivata troppo tardi anche al ventre di sua madre, sin da subito avevo fatto l'abitudine a essere l'ultimo pensiero di una famiglia che ne aveva già troppi. Invece in casa di quella donna sperimentava l'insolita sensazione di essere diventata importante (...) Bonaria Urrai aveva lavorato fin dal primo momento alla costruzione di quella fragile normalità. L'anziana sarta si era comportata da subito come se la creatura le fosse nata dal grembo, lasciando circolare Maria per casa quando qualcuno veniva a farle visita, oppure portandola con sé ovunque si recasse, in modo che la gente potesse ingozzare fino a strozzarla la propria famelica curiosità sulla natura di quella filiazione elettiva (Murgia, 2009: 3,5,9).

Le donne svolgono un ruolo attivo nello sviluppo della storia mentre gli uomini sono semplici comparse che esaltano la grandezza ma anche le responsabilità dell'essere donna e madre. Questo stesso tema è affrontato da Murgia anche nel saggio intitolato *Altre madri*, dove con una prosa poetica dedicata alla nascita di una figlia femmina, rivendica la supremazia della donna in Sardegna in linea con il tradizionale matriarcato che ha caratterizzato l'isola per secoli:

Sarà femmina, e non avrà occhi facili. Vorrà sapere. Seduta sulle mie ginocchia mi chiederà chi è e chi siamo, e le mie risposte non uccideranno le sue domande. Mia figlia diventerà ricordo prima di essere progetto, e accoglierà il presente come fosse un seme ricevuto. (...) Le dirò di quando eravamo noi a scrutare il mare, e le vele color zafferano coloravano il mare che chiamavamo nostrum. Noi, a piangere odio decidendo la guerra, quando le torri erano culle di pietra per rifugiare i figli svezziati troppo in fretta. Eravamo noi ad impugnare la bipenne per tracciare i destini, quando i pozzi sacri erano fiumi di energia nascosta, altri mari nel ventre segreto della terra. Noi, a decidere a quale maschio, uomo o bambino, dare il seno e quel che significa. Noi, a sventrare le bestie e farne cibo per l'inverno intorno al fuoco, perché era nostra anche la vita sacrificata. Noi, a rifare per terra il sole e la luna con cerchi di danze a passi piccoli. Quanti hanno desiderato essere notte, per vedere i nostri capelli fluire al ritmo di un flauto dolce di canna! Eravamo noi nel silenzio degli sguardi a decidere chi doveva pagare per la tragedia del morto ancora caldo in casa, e quando, e come, e per mano di chi. Lo facevamo impastando il pane, con le dita immerse nel destino di un altro, a plasmargli la fine come antiche parche. Eravamo noi, dure e odorose come la crosta del pane che facevamo, a far desiderare agli altri di essere donna per assomigliarci (Murgia, 2008a: 205-209).

Accabadora descrive quel mondo quasi scomparso dove la comunità conta più del singolo anche e soprattutto nel momento della morte: sarebbe una forzatura voler accostare l'accabadura all'eutanasia dato che, come afferma l'autrice in un'intervista, "la prima si genera in un contesto dove la volontà del singolo è del tutto subordinata alla responsabilità della comunità". Questo concetto è ben rappresentato in più punti del racconto a iniziare dal "battesimo", seppur come spettatrice, di Bonaria come accabadora: all'epoca nemmeno quindicenne, assiste alla agonia di una cugina del padre, che dopo il parto è in fin di vita a causa di una terribile emorragia. "La stessa donna aveva chiesto la grazia, le altre avevano agito per lei in un clima di condivisa naturalezza, dove atto illecito sarebbe parso piuttosto il non far nulla. Alla sofferenza della madre si era posto fine con la stessa logica con cui era stato reciso il cordone ombelicale del bimbo" (Murgia, 2009: 93). La coesione della società descritta da Murgia si fonda sia sull'omertà dove "la verità e il parere della maggioranza sono due concetti sovrapponibili", sia sullo spirito di condivisione ormai quasi scomparso o presente solo in contesti isolati. Nel microcosmo di *Accabadora* questo spirito si palesa specialmente nelle occasioni meno felici

ogni volta che si levava quel lamento dalla musicalità sguaita, era come se ai sorenesi venissero cantati i dolori di ogni casa, quelli presenti e quelli andati, perché il lutto di una famiglia risvegliava la memoria mai sopita di tutti i singoli pianti passati. Allora le ante delle finestre del

vicinato venivano accostate, rendendo ciechi al sole gli occhi delle case, e ciascuno accorreva a piangere i propri morti nel morto presente, per interposta assenza (Murgia, 2009: pp. 14-15).

Troviamo un ottimo esempio di questa mentalità chiusa e basata su regole antiche anche nella contrapposizione che la scrittrice propone di Torino e Soreni:

La signora Gentili le aveva raccontato la strana storia delle vie squadrate di Torino, che parevano essere state disegnate in anticipo rispetto ai luoghi in cui avrebbero dovuto condurre (...) quell'ordine millimetrico la urtava nel buon senso, convinta che per le strade il modo giusto di nascere potesse essere solo quello di Soreni, le cui vie erano emerse dalle case stesse come scarti sartoriali, ritagli, scampoli sbilenchi, ricavate una per una dagli spazi casualmente sopravvissuti al sorgere irregolare delle abitazioni, che si tenevano l'una all'altra come vecchi ubriachi dopo la festa del patrono (Murgia, 2009: 124).

La giovane protagonista non scappa solo dalla donna che "l'aveva fatta figlia", ma anche dal paesino che l'aveva vista nascere e diventare fill'e anima; Maria ha bisogno di un'altra vita, di "ricominciare altrove, tagliarsi il cordone in un momento preciso scelto da lei, senza levatrici né debiti apparenti (...) dove farsi accabadora dei suoi ricordi" (Murgia, 2009: 121).

Le rappresentazioni dettagliate dell'operato della vecchia Bonaria nella sua doppia veste di "sacerdotessa- terminatrice" o come lei stessa si definisce di "ultima madre", rendono la lettura coinvolgente e rinnovano i dubbi sulla reale esistenza di questo ambiguo personaggio.

Per quanto riguarda la lingua, la presenza di rime interne ("anni fermi da anni") ma soprattutto delle ricorrenti similitudini "i silenzi si allungavano come ombre", "lo scialle di lana tenuto chiuso come uno scrigno", "come gli occhi della civetta ci sono pensieri che non sopportano la luce piena", "raggomitolata nel suo scialle nero come un ragno intrappolato nella sua stessa tela", ci ricordano che in Sardegna storia e memoria sono state affidate per secoli all'oralità. L'uso frequente del sardo è giustificato dall'impossibilità di tradurre nomi di dolci, "tiliccas gonfie di saba" e "pabassinos" attrezzi di lavoro ("l'arresoja", coltello a serramanico) o elementi naturali ("l'árgia", un ragno) e la sua principale funzione è quella di riprodurre mimeticamente le cadenze del mondo narrato. Specialmente nei dialoghi l'autrice vuole conferire una patina sarda all'italiano, le sequenze dialogiche riproducono fedelmente il parlato dove è visibile un italiano sardizzato o viceversa un sardo italianizzato: "Come una figlia mi tratta", "chiamata ti hanno", tecnica che Murgia eredita come moltri altri scrittori sardi da Grazia Deledda. Come suggerisce Marcello Fois,

anche l'ultima generazione di autori sardi ha trovato linfa vitale nel sistema romanzo messo a punto nella casa di San Pietro: in quella sua particolarissima commistione di realismo antropologico, verismo, e persino di letteratura di genere; in quella sua particolare lingua locale in salsa accademica, quasi un dialetto nel senso etimologico del termine, prodotto della mescolanza tra alto e basso, tra lingua identitaria e lingua di comunicazione; in quella sua tendenza a costruire "macondi" luoghi che ricalcano i luoghi senza l'obbligo della precisione topografica. Per questo Fraus, Arasolè, Oropische, Albinei, Nulla, Nuraiò, non sono solo luoghi, sono suoni di luoghi immensamente locali e immensamente universali. Sono anch'essi brevetti della Deledda. (Fois, 2008:87).

CONCLUSIONI

La Sardegna descritta da Michela Murgia sembra essere lontana anni luce da quella contemporanea e tende a ricalcare alcune fortunate rappresentazioni letterarie precedenti (soprattutto quelle deleddiane, ma non solo). La narrazione si fa estremamente coinvolgente grazie al fascino che diversi temi collaudati diventati quasi dei topos riscuotono sul lettore, primo fra tutti la società arcaica e pastorale fatta di silenzi e regole non scritte. L'abilità dell'autrice è particolarmente visibile nell'operazione di attualizzare i principali argomenti del romanzo così che, il dibattito sulla vita e la morte, l'adozione, e in generale le considerazioni sulla fragilità dei rapporti umani, diventano universali. Murgia tratteggia personaggi e fatti così credibili che evidenziano quanto sia debole il confine tra finzione e realtà o tra leggenda e tra Storia, rilanciando il mito (o la storia) di una delle figure più misteriose e affascinanti della cultura sarda.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Blasi, G., "Accabadora": vita morte e maternità nella Sardegna di Michela Murgia <http://www.donnamoderna.com/salute/vivere-meglio/accabadora-vita-morte-e-maternita-nella-sardegna-di-michela-murgia>
- Fois, M., *In Sardegna non c'è il mare*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 87-93.
- Fortini, L., "Le eredità deleddiane e Michela Murgia", *Isolitudine*, Pavona, Iacobelli Edizioni, 2010, pp. 119-145.
- Lavinio, C., *Narrare un'isola: lingua e stile di scrittori sardi*, Milano, Bulzoni, 1991, pp. 91-109.
- Mameli, G., *Scrittori sardi del Duemila*, Sestu (Cagliari), Zonza Editori, 2006.
- Murgia, M., *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*, Torino, Einaudi, 2008.
- Murgia, M., "Altre madri", Affinati, E., *Questo terribile e intricato mondo. Racconti politici*, Torino, Einaudi, 2008a, pp. 205-209.
- Murgia, M., *Accabadora*, Torino, Einaudi, 2009.
- Pintus, S. Michela Murgia parla di "Accabadora" en <http://www.catpress.org/article651.html>
- Satta, A., "La signora della buona morte: L'Accabadora. Riti di morte nella Sardegna tradizionale", *Matriarcato e montagna*, 6, (2007), pp. 1-26.
- Turchi, D., "La pratica dell'eutanasia in Sardegna", *Sardegna Antica*, (1993)
- Zucca, N., "Personaggi leggendari e creature misteriose della Sardegna", *La Grande Enciclopedia della Sardegna*, Sassari, Editoriale La Nuova Sardegna, 2007, pp. 314-324.
- <http://www.contusu.it/la-pratica-delleutanasia-in-sardegna/>

PHOTOGRAPHICAL NARRATIVE DEVICES RELATED TO IDENTITY AND MEMORY IN *LOVING CHE* BY ANA MENÉNDEZ

Raisa Serrano Muñoz
Universidad de Córdoba

The art of photography was developed at the end of the 19th century so it is more recent than other disciplines as literature, painting or music. It was, precisely in that century when it began to be used combined with those ancient arts. The present article examines the fictional novel *Loving Che*, by Ana Menéndez. More specifically, it deals with the role of identity and memory through the narrative device of photography. The main goal of the project is the description of the photographic narrative devices that appear all along the novel and are used as vehicles to flourish the identity of the main character and the memory of her mother.

The story presented in *Loving Che* by Menéndez deals with the production of an intimate and surprising image from the revolutionary country of Cuba with the presence of an unnamed middle-aged woman who discovers the love relationship that her mother, Teresa de la Landre, apparently had with the most charismatic worldwide rebel Ernesto Che Guevara.

Loving Che narrative and photographic discourses, reality and nostalgia in [nuclear] form, suggest the presence of a field of possibilities which cast side shadows across the text. On the left of the title lies the space of nostalgia, felt history and photographic discourse (the ontological realm) and on the right the space of reality, official history and narrative discourse - the epistemological domain - (Sims, 2010: 109).

This quotation allows the article to introduce the theoretical background, which will support its main goal: the description of the photographic narrative devices that appear all along the novel and are used as vehicles to flourish the identity of the main character, the memory of her mother and the roots of both as exiled Cuban-American.

1. HISTORICAL UNDERPINNINGS

Memory constitutes one of the dimensions of time: the past. The other ones are present and future. Obviously, they are indivisible and they are substantial issues that conform the identity of an individual. The image that each individual has about him or herself is configured from his or her memories. These mental images, at the same time, are created through our learning, knowledge and the most decisive fact, experience. When there is a lack of memories in the individual or the memories are traumatic, there could be a crisis of identity. The individual can still live for sure but he or she could present some mental problems or absences. Memories are also a communal group of facts and images that is shared by the same community and complies signs of cultural uniformity.

1.1. Notion of Cuban American

The first step, which has to be taken into account, is that *Loving Che* joins the rank of works in asking, in various ways, “how Cuba is imaged in the North American literary imagination, how it makes itself present, and what the island has become for the exiled and immigrants who not only live away from it, but also in some cases have never set foot on it” (Socolovsky, 2005: 235). The fact that it is a fictional work has to be kept in mind although, at the same time, Ana Menéndez introduces pieces of her own experience and collects real information about the beginning of the sixties, on the island to create the atmosphere.

In this line, there is a generation called “1.5 generation” which is “the North American grandchildren who can only acquire [their own identity] through stories of memories” (Pérez-Firmat, 1994: 235). That is the case of the main narrative character. She is a woman, who has always lived with her grandfather and does not know anything about the existence of her mother Teresa, except for some memories that her grandfather keeps in his mind and a strange box that arrives at the house containing a big amount of photos. This generation switches Cuban and American culture and they feel they belong to both and anyone at the same time.

1.1. Generations of Post revolutionary Cuban American writers

There is a wide number of novels preceding *Loving Che*, which provide an accurate background for the reconstruction of the memory of Cuban American past essence: *The Killing of the Saints*, *Hallucinations*, *Waiting for Snow in Havana* or *Dreaming in Cuba* are some examples of literary prose works written in the aftermath of Cuban Revolution and share the same historical point than *Loving Che*. Their authors were involved in the Revolution, they had to emigrate and finally they express these frustrations and feelings in a novel.

2. FUNCTIONS OF PHOTOGRAPHY

Authors might have diverse purposes using photographs as a device in a piece of work. Probably, Menéndez gives photos a special important because, as a democratic medium, they allow her to create the main plot of the story and set up her intentions of show the cracks produced in the lost generation. This section compiles different roles photography appearing in *Loving Che*, which provide visibility to the memory and identity of the characters.

2.1. Promoter of infinity

First function is to create a sense of boundlessness, “photographs are silent rectangle of paper” (Metz, 1985: 27) so they do not have a limit of time to see them. They create a feeling of endless and are useful to support the words. In this aspect, they complement

the text that accompanies them. That means also “the action of imagine” (Abad, 2012: 38) because in this way to conciliate images and words is not to set an extra caption or to explain the content that appears in the picture, instead, the strategically settled textual contribution emphasizes the meaning, which adapts itself to a specific place and transmits its particular narration.

2.2. Democratic medium

Photographs have had a social use as democratic mediums (everybody can take pictures of his family) and also a work of art (like exhibitions) indeed, “the photographic image is a message without code” (Barthes, 1961: 194). Perhaps it is one of the ways of arts that is actually creating more expectation since everybody can have access to it and can take part into a photograph, in order words, “the novel illustrated by photos is an example of photographic narration or social projection. It is the most representative product of relation between image and word through its natural hybrid iconographic text over the literary” (Gutiérrez, 2013: 8).

2.3 Historical transmitter

Portraits have been substituted inside the literary works and covers since the invention of the photographs. One of the main functions of the photographs, as well as the novel, is to recreate historical facts and characters and it results in such a complementarity between history, photography and novel. That relation is called “non – fiction” (Gutiérrez, 2013: 8). In *Loving Che*, the narrator starts her searching in the first part of the novel. She is concerned about her escape to Miami. She left her life and family in Cuba and she decides to seek her roots. In the last page of the first section she describes a series of key items that have been collected along her trips: “Photographs that spilled out smelled of dark drawers and dusty rooms [...] on each rereading I found myself drawn deeper and deeper, until I feared I might lose myself among the pages, might drown in a drop of my own blood” (Menéndez, 2003: 12). Those images represent unknown families or individuals, who have their own lives. She did not have a clear idea about the history of the family but through the transmission of the content of the foreigners’ photographs make her imagine it.

2.4 Negotiator of reality

Portraits have been substituted inside the literary works and covers since the invention of the photographs. It has created a build-up of interaction between texts, images, readers and authors, “when we take position in front of an image and words as a whole, we take part into a game that we tacitly accept to elaborate and re-elaborate the expanded meaning of textual and visual concepts, generating new and unexpected narratives of the I” (Abad, 2012: 58). Through a description and a photo, in *Loving Che*, Teresa actualises the identity of *Che* Guevara as a businessman. Photos function as negotiators of reality

and identifiers of a new icon: “the last time I was Ernesto, he was dressed as someone else. He was standing by the old banyan in the square [...] a haughty businessman, a relic from the last age [...] a man cannot hide himself from a lover any more than he can hide from his own face” (Menéndez, 2003: 123). The photograph, which finishes the love story of Teresa, is the image of the corpse of revolutionary politicians. The story of Teresa is illustrated by the images and the order coincides with the chronological life of the icon.

2.5 Representative authority

The fact of including images in a novel is a way of displaying all the possessions that a famous character might have. In this manner, photographs started to be depositors of authority although nowadays it is a concept that is swapping. In the novel, Teresa demystifies the revolutionary leader, *Che* Guevara and she expresses the difference between his photographs and his personality in her fictional reality when she meets him. The first photograph that appears in the novel is completely dissimilar to him. The author uses photography as a depositor of authority and the character of Teresa discovers that *Che* transmits opposed sights. He looks as a humble and innocent man instead: “as he stood before me he seemed very much the man in the photographs, and at the same time not at all him. Of course, there are the things that a photograph can’t capture” (Menéndez, 2003: 65).

2.6 Immortal sight

Capturing a subject into the world of photographs keeps it alive alive. It is a common characteristic shared with literature. Both ways of expressions maintain all people, who appear inside them, alive. The physical person or animal will die but it will continue living through photographs and words. Furthermore, they will be resurrected when a viewer or reader consumes the piece of art, “the semblance of death perceived in the photograph is an inherent characteristic of the photographic experience [...] this identification with death is prompted by the immobility and silence imposed by the photograph” (Barthes, 1961: 136-137). Photography might function to promote memory because of its features as immortal sight. Humans store key moments of their lives because remembering them is a delight. Memory allows us to keep in mind general and specific events and, through that mental activity we can recognize who we are.

2.7 Vehicle to the past

All parameters are chosen in order to persuade the viewer and give this frozen moment a past and a future. Narrative dimension of each image will depend on itself and, although it seems that the viewer is able to move temporarily, it has to be understood that he is only able to move in the meaning level. It is the viewer who attributes the image a specific time:

This trip is produced by the simplification that the picture produces among reality. When the photographer focuses, he chooses a tone, texture, framing, scale, light and, the most important the precise moment when the interruption in the flow of time will be done, he is generating a simplification of what he sees (Albarrán, 2009: 32).

The main unnamed narrator imagines a past from each image. She explains she makes it because she has been imagining her own past during her life. That might be an example of the function of photography as a vehicle to the past. Photos transport the narrator to another time and, consequently to another world and create a surrounding atmosphere that overtakes her:

Some nights, when the blue hour is falling, I will take out one of my photographs and imagine that the stranger caught there is a half-forgotten old aunt, or a great-grandmother who smoked cigarettes from a long silver holder. But I know that I'm playing a game with history. For all my imaginings, these images will remain individual mysteries, numbed and forever silenced by the years between us (Menéndez, 2003: 1).

2.8 Communicator of death

In the process of capturing a photograph the entities, which appear inside it, are petrified. Metz comes to the point that photography is linked with death in many different ways, “the most immediate and explicit is the social practice of keeping photographs in memory of loved beings, which are no longer alive” (Metz, 1985: 15). This fact happens because of the effect of mourning:

It is evident that melancholia may be the reaction to the loss of a loved object. Where the exciting causes are different one can recognize that there is a loss of a more ideal kind. The object has not perhaps actually died, but has been lost as an object of love [...] In yet other cases, one feels justified in maintaining the belief that a loss of this kind has occurred, but one cannot see clearly what it is that has been lost” (Freud, 1916: 247).

Photographs capture people that the viewer will see as dead ones. In the precise moment that an image is immortalized, the entity that is inside will be no longer the same in ages or aspect in reality. They are going to exist just only in that sheet of paper. In *Loving Che*, remembering those dead people who do not exist in their real world is crucial to understand the past of each character. At the same time, that past is always present inside the images. The icon of *Che* Guevara is still alive through his photographs.

3. CONCLUSION

Loving Che has been examined as a fictional descriptive work. The project focuses on the different roles of photography expressing identity and memory as narrative devices used by the author. This topic might be considered original, as photography is a way of art introduced in the novel since 19th century. The story and also the context of the novel have a high influence in the way of using photographs and they are related to each other. Images are considered to appear as a reinforcement of the words but they also give characters the possibility of imagining and identifying their relatives in a timeline. After

the recognition of functions of photographs as immortal signs, vehicles to the past or historical transmitters, the position of Menéndez using this resource is rather contradictory. Although she pretends to declare images as reflections of the real world, she points out their possible manipulation.

Ana Menéndez presents evidences commented in the functions of photography in the literature as the power of authority presented by the soldier *Che*, the fact that it is a democratic art because all the photos are in some sense taken by unknown photographers, the shape of death presented in the photo of the guerrilla leader or in the images of the strangers caught by her. She stimulates the significance of this art and also, Menéndez, as author places all the pictures meticulously. On the other hand, Menéndez tests the possibilities of photography along the novel. Although she chooses an internationally well-known icon, she creates a fictional love story behind his real identity and she casts doubt on the veracity of photos. She plays with the role of images as negotiators of reality as the characters are not supplied with enough images of their relatives and, in the case of the narrator, when she finds the photo of her mother to be blurry so benefits of photography are hardly questioned.

This article could be extended in the future if the objectives are focused on the discourse produced in the reader and in the rest of the characters by the physical photographs introduced by Ana Menéndez. It would have a better approach if the photographs were analysed from psychological and historical points of view. Being in contact with real exiled would be enriching for the project to compare their real situation with the fictional one of the narrator for cultural studies. Finally, another fascinating approaching would be the comparison of the literary devices used in this literary work with novels, which belong to the same period (some of them are mentioned in the theoretical background).

WORKS CITED

- Abad Molina, J. "Imagen-palabra: texto visual o imagen textual", Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación y en la Cultura: IV Congreso Leer.es, Salamanca, 2012, pp. 38.
- Albarrán, A. "Literatura y Fotografía. ¿Cómo narran las imágenes?". Internet. 01-06-16. <<http://es.slideshare.net/laboratoriodeescritura/literatura-y-fotografia-cmo-narran-las-imgenes>>.
- Barthes, Roland. *The Photographic Message*, Vol. 1, Paris, 1961, pp. 136-137, 194.
- Freud, Sigmund. "Introductory lectures on psycho-analysis", *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud (Vols. 15-16)*. In J. Strachey (Ed.), London: Hogarth Press, 1916, pp, 247.
- Gutiérrez Blesa, C. *La fotografía como recurso en la literatura*. E-Innova, Internet. 06-06-16. <<http://biblioteca.ucm.es/revcul/e-learning-innova/29/art1333.pdf>>

Menéndez, A. *Loving Che*, New York, Grove Press, 2003.

Metz, C. *Photography and Fetish*, J Stor 34, Washington, 1985, pp. 15, 27.

Pérez-Firmat, G. *Life on the hyspen: the Cuban-American Way*. Austin, Texas. U of Texas, 1994, pp. 235.

Sims, R. *Che Guevara, Nostalgia, Photography, Felt History and Narrative Discourse in Ana Menéndez's Loving Che*. Hipertexto 11 (2010), pp. 109

Socolovsky Socolovsky, M. "Cuba Interrupted: The Loss of Center and Story in Ana Menéndez's Collection *In Cuba I Was a German Shepherd*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 46, no 3, (2005), pp. 235.

AMPARO LÓPEZ, ESPIRITISMO Y POESÍA EN ESPAÑA

M.ª Jesús Soler Arteaga

Universidad de Sevilla

La unión de diversos factores propició la incorporación de las mujeres al panorama literario durante el siglo XIX. Sin embargo, durante años han sido excluidas de la historia y la crítica. La figura de Amparo López del Baño ha permanecido oculta en un halo de misterio, que se hace más intenso cuando comprobamos que se encuentra en la órbita del espiritismo y que durante su vida no quiso publicar su obra.

1. INTRODUCCIÓN

La vida de Amparo López del Baño ha permanecido hasta nuestros días casi desconocida y envuelta en el misterio. Como le ha ocurrido a muchas otras mujeres escritoras, su figura y su obra han caído en el olvido. Durante años las autoras han sido excluidas de la historia, de la crítica, de los manuales y de los programas de estudios, sin embargo su caso es excepcional porque los datos que se conocen de su vida son muy escasos y aparecen diseminados en la prensa de la época. A lo largo de su vida se mostró reticente a publicar y a mostrar al público sus creaciones. Los periódicos recogieron pocos poemas suyos, la crónica de sus viajes y ciertos hechos de su vida debido a la notoriedad que le otorgaba ser hija de un médico y pertenecer a una familia acomodada.

La sociedad de mediados del siglo XIX reservaba para la mujer que escribía el calificativo de poetisa, empleándolo como un insulto y a la vez vaciando la palabra de significado y convirtiendo el término en un estereotipo cultural que tiende a despersonalizar a la autora sobre la que recae. Amparo López sabía que sus poemas no serían comprendidos por sus contemporáneos, no solo por el juicio al que la sometería sociedad de la época por ser “poetisa”, sino también, y mucho más probablemente, porque sabía que la expresión sincera y abierta de sus sentimientos amorosos no se encontraba dentro de las estrictas formas que la sociedad marcaba para una mujer. Más aún si tenemos en cuenta el hecho de que ella se adelantaba con mucho a las formas de expresión que los cánones literarios dictaban para las mujeres de su tiempo.

La primera mitad del siglo XIX estuvo marcada por el desarrollo de dos movimientos fundamentales: el liberalismo y el romanticismo. La teoría liberal consideró al yo como sujeto racional neutro en cuanto al sexo, sin estar sometido por la naturaleza a ninguna autoridad. Esta nueva consideración del yo dio lugar a nuevos modos de representación. De aquellas transformaciones culturales y económicas surgió una reestructuración de los modos de vida y la diferenciación drástica entre dos ámbitos el privado y el público; esto podía apreciarse en una importante institución social: la familia.

Los cambios en el modelo familiar y la teoría liberal no tuvieron un correlato en la

consecución de la igualdad que surgió con la Ilustración y la Revolución francesa. La nueva interpretación de la mujer, y particularmente del cuerpo femenino propuesta por la Ilustración y por Rousseau, contribuyó a desarrollar una ideología típicamente burguesa sobre la mujer y las prácticas sociales correspondientes. Esta imagen estaba limitada a los deberes familiares y sobre todo a la maternidad y fue el ideal aceptado.

Esta diferenciación sexual era real en la práctica y circunscribía a la mujer burguesa en un círculo cerrado y pequeño en el que la dominación política masculina era un hecho, además esto tuvo consecuencias contradictorias en el discurso de la subjetividad. El movimiento romántico tenía un carácter introspectivo, dado el compromiso de los románticos con el sujeto individual y con su intención de convertirlo en un punto de vista, y consecuencia de esto fue que descubrieron y describieron el mundo y la intimidad con su reescritura. La literatura romántica prestó atención a los procesos psicológicos, a los estados del yo y a sus impulsos, incluidos los libidinosos, y consiguió sacar a la luz las complejidades de la intimidad con la convicción de que éstas eran un reflejo de las complejidades del universo.

El yo que representaban los románticos era un sujeto en el proceso de construirse a sí mismo, en constante búsqueda, independiente y ordenador que relaciona arte y experiencia y se identifica con tres arquetipos fundamentales: el transgresor prometeico, el individuo superior y alienado y la conciencia autovidida. Cada uno de ellos da lugar a visiones distintas: la irónica, la sublimación de la frustración del deseo, la separación radical entre subjetividad íntima y mundo exterior, la identificación de un sujeto alienado con la naturaleza, etc. Todas estas reacciones implicaban un escapismo hacia el interior para buscar un punto de partida desde el que comprender y dominar la realidad.

Las formas de representación románticas suponían un conflicto para las mujeres escritoras, que no podían asumir la oportunidad que les ofrecían para desvelar la experiencia personal y el lenguaje cotidiano, por tanto no podían identificarse con el sujeto creador masculino y tampoco con el objeto femenino que éstos reproducían. Las soluciones que las autoras aportaron pasaban por el cuestionamiento del yo romántico paradigmático y por la rebeldía hacia el modelo del ángel doméstico.

El caso concreto de Amparo López del Baño ilustra perfectamente esto que acabamos de explicar, puesto que la decisión de autocensurarse se debía al coste social que la publicación de sus poemas le habría acarreado, un coste que ella no estuvo dispuesta a pagar en vida y que, unido al hecho ineludible de ser mujer, probablemente explica que su nombre haya desaparecido de los libros de historia y crítica pese a la autopublicación de su libro *Poesías* y a la labor de Amantina Cobos de Villalobos que, sin ser sevillana, sintió un profundo amor por la ciudad en la que residió buena parte de su vida y a la que dedicó buena parte de sus esfuerzos literarios¹.

.....
¹ Entre sus obras destacamos *Mujeres celebres sevillanas* (1917). De ese mismo año es el poemario *Poesías premiadas en el certamen concepcionista*.

2. AMPARO LÓPEZ DEL BAÑO

Amparo López del Baño y Alfaya nació en Sevilla en el primer tercio del siglo XIX y alcanzó una edad avanzada. Carmen Simón Palmer data su nacimiento en 1829, al igual que el diario *La nación*, que el 15 de junio de 1849 daba noticia de su viaje a Europa indicando que tenía 20 años. Sin embargo, Salvador Sellés, amigo de la autora que publicó diversos artículos en el periódico *El luchador*, indicaba en la entrega del 12 de octubre de 1920 que había nacido alrededor del año veinte.

Su muerte podemos fecharla el 31 de mayo de 1891, gracias a la nota aparecida en *La correspondencia de España* el 7 de junio de ese año, en la que se añade que esta sensible desgracia la participan sus albaceas testamentarios. La fecha de fallecimiento era de suponer que no podía estar muy alejada de la fecha de publicación del libro titulado *Poesías*, puesto que ella dio instrucciones muy precisas sobre la edición que salió en 1892. En *El luchador*, publicado el 4 de octubre de 1920, Salvador Sellés indica que, presintiendo que su fallecimiento estaba próximo, convocó a Joaquín Huelbes Temprado, a Eduardo Escribano García y a él mismo y les encomendó la publicación del volumen que ella había dejado preparado, así como una cantidad con la que ella sufragaba los gastos que ello ocasionase, indicándoles que las tiradas se harían según la venta y que los beneficios, si los hubiera, se destinarían a obras de beneficencia.

Por el mismo autor de estos artículos, en la entrega del 21 de septiembre del mismo año, conocemos su dirección. En ese texto explicaba con detalle la primera vez que visitó la casa de la poeta en Madrid, situada en la Plaza de Santa Ana n.º 8 y la fascinación que le produjo la vivienda y el gabinete en el que lo recibió y cuenta cómo cincuenta años de vida habían dado lugar a cincuenta volúmenes, por lo que podemos suponer que el texto que finalmente se dio a las prensas era una selección muy cuidada por parte de la autora, que debió dejar sin publicar decenas de poemas. Finalmente, de la edición se ocupó otro de sus amigos, D. Santiago López-Moreno.

No son abundantes tampoco los poemas que aparecieron en la prensa durante su vida. Pese a que durante el siglo XIX se dio un importante desarrollo de la prensa periódica y muchas mujeres se decidieron a publicar sus poemas tanto en los periódicos tradicionales como en las numerosas publicaciones de carácter femenino que proliferaron. Sin embargo, sabemos que publicó en diversas ocasiones. Tal vez influyó en ello que la relación que esta autora mantuvo con los círculos literarios, especialmente con la escuela sevillana²,

2 Desde antiguo Sevilla ha sido un importante centro cultural donde han proliferado los artistas y especialmente los escritores. Sin embargo, la existencia o no de una escuela poética sevillana ha sido la causa de numerosas polémicas. Ángel Lasso de la Vega menciona esta discusión en su obra *Escuela poética sevillana en los siglos XVIII y XIX*, posicionándose entre los que afirman su existencia, datando su fundación del último tercio del siglo XVI y mencionando entre sus artífices a Pacheco, Malara, Jirones, Medina, etc., y entre sus principales representantes a Herrera, Arguijos y Rioja: "Sevilla es, pues, en el presente siglo, como lo fue en anteriores, uno de los más notables centros de ilustración de nuestra Península donde mayor prestigio y renombre se ha dado a la patria literatura, a la vez que a las artes bellas, y donde tiene su cuna o hallan hospedaje gratísimo, estudiosos varones que contribuyen sin interrupción alguna, salvo un breve

fuera exclusivamente de amistad, puesto que durante su vida Amparo López del Baño no se presentó a concursos, fueron pocos los poemas que compartió desde los periódicos y no dio su obra a las prensas sino después de su muerte, pese a que afamados autores, entre los que destacan Martínez de la Rosa, Espronceda, Quintana, Ayala, Zorrilla y Alarcón³, la animaron a ello.

Entre esas contadas ocasiones en las que participó en la prensa periódica podemos destacar: el poema “Rebeldía” publicado en el *Almacén de frutos literarios: Semanario de Palma*, el 24 de noviembre de 1844; en *El Avisador cordobés Revista literaria* se publicó “La barca del pescador” y se dice que las primeras composiciones de esta autora vieron la luz en *El Vergel de Sevilla*. En este mismo periódico cordobés volvió a publicar el 23 de marzo de 1845 el texto titulado “Un trovador” con una nota que le precedía en la que se indicaba que seguían insertando las producciones que les remitía desde Sevilla su distinguida colaboradora.

El 3 de octubre de 1845 *La esperanza* se hace eco de su publicación en *El vergel de Andalucía*, al igual que *Eco del comercio* recogía esta misma información indicando que se trataba de un periódico de amena lectura dedicado al bello sexo en el que colaboraban Carolina Coronado, Amparo López del Baño, Ángela Grassi, Robustiana Armiño y Amalia Fenollosa, entre otras. En 1846 la aparición en *La Elegancia* (de Madrid) sus célebres “Quintillas”, como las llama Simón Palmer, (“¿Por qué, arrogante palmera...”). El 26 de agosto de 1846 en el *Eco del comercio*, en su sección literaria, indicaba: “Con el mayor placer damos cabida a la siguiente composición de una poetisa de la cual ya han visto nuestros suscriptores antes de ahora otras brillantes muestras de ingenio”. El poema se titulaba “A un lucero”.

También hay que resaltar la publicación en 1849 de una poesía para la Corona fúnebre del 2 de mayo de 1808 en honor de los mártires de la libertad de la que se hizo eco previamente *El clamor público* del 16 de marzo de ese mismo año en el que se indicaba

periodo en los tiempos modernos, en el pasado siglo, a sostener su celebridad” (Lasso, 1876: 213-214).

Entre las principales causas que se aducen para el florecimiento de las letras en Sevilla se encuentran la esmerada educación literaria que recibieron los jóvenes que se prepararon en el colegio de San Diego bajo la dirección de D. Jorge Díez y de Alberto Lista, profesor de la primera generación de románticos. Entre sus alumnos debemos destacar a Espronceda, Escosura o Ventura de la Vega. También fue decisiva la aparición de excelentes revistas entre las que cabe destacar especialmente *Correo de Sevilla*, dirigida por Justino Matute ente 1855 y 1860 y *La revista de ciencias literatura y artes* dirigida por D. Manuel Cañete y D. José Fernández Espino. Sus nombres aparecen mencionados junto a los de Juan José Bueno, José Amador de los Ríos, Juan Justiniano, Fernando Gabriel y Ruiz de Apodaca y Narciso Campillo como poetas modernos y abre un apartado especial dedicado a los poetas contemporáneos dentro del cual el capítulo XV trata exclusivamente de la producción femenina, señalando como autoras sevillanas de relieve a Sor Gregoria de Santa Teresa, Sor Valentina de Pinelo, Feliciano Enríquez, Ana Caro y Antonia Díaz de Lamarque. La pertenencia de algunas autoras románticas sevillanas a esta escuela debe ser tomada con cautela, puesto que se trata de una vinculación que viene dada por su participación en la vida de la ciudad y por la relación que mantuvieron con los poetas de esta escuela con los que compartían tertulias y círculos literarios. Su inclusión es meramente relacional, puesto que conocían la tradición y la estética cultivada por los autores que pertenecen a la misma pero se alejan de ella, del amaneramiento y del excesivo conservadurismo que mantenían.

3 El volumen que se encuentra en los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla lleva una dedicatoria manuscrita que reproducimos: “A la Srta. D^a María Tixe de Ysern en recuerdo de la que fue una buena y cariñosa amiga A. López del Baño” firmada por I. López Larena.

que la iba a preparar Braulio A. Ramírez y se daba la relación de los autores que iban a participar, entre ellos se nombraba a Amparo López. Posteriormente, en 1881, Luis Vidart publicó en *La ilustración española y americana* un artículo en el que en primer lugar criticaba algunos autores que habían escrito poemas por ese motivo. Sin embargo, resaltaba los de otros entre los que se encontraba nuestra autora. En 1889 *La España moderna, Revista Iberoamericana* también resaltaba su participación.

En 1850 se publicaba su poema titulado “A la noche” fechado en París el 15 de julio de 1849, estaba dentro del libro *Artículos y discursos escogidos de los principales autores modernos* publicación del *Correo de Ultramar*.

Gracias a la prensa periódica podemos conocer algunos datos sobre su vida. Quizás el más curioso sea el que recogen *La posdata* del 23 de enero de 1946, *El clamor público* del 24 de enero o *El español* de ese mismo día. Se trata del intento de robo por parte de dos individuos que estaban escondidos en el zaguán de su casa de Sevilla. Cuando la criada fue a cerrar la puerta la atacaron, con sus gritos alertó al padre, que también forcejeó con los ladrones, y a las mujeres de la casa, que se asomaron a las ventanas y pidieron auxilio, con lo que los agentes del orden pudieron detenerlos después de que hirieran a la criada con una navaja y de recibir un disparo del que salió ilesa. Si bien lo más curioso de todo es que *La posdata* del 26 de enero recoge de nuevo la noticia para aclarar que el suceso se produjo en la calle de la Muela n.º 26⁴ a las 9 de la noche y que la heroína no había sido la criada sino la propia Amparo López.

El periódico *La España* del 27 de marzo de 1850 daba cuenta, cómo ellos lo titulaban, del “Viaje de una poetisa”. Se decía que salió de Madrid, donde ya vivía, el 1 de mayo de 1849 y que había visitado Londres, París, Bruselas, Milán, Venecia, Turín Nápoles, Roma, las orillas del Rhin y los lagos de Suiza. En París, el ministro francés le dio permiso para visitar el Castillo de Han para entrevistarse con Abd-el-Kader, emir de Argelia que inició el levantamiento contra los franceses, que había sido confinado allí junto a parte de su familia y su séquito y que le regaló un vestido.

En la reseña que hizo Cobos de Villalobos de esta autora en su libro *Mujeres célebres sevillanas* indicaba que fue una mujer de talento extraordinario, muy culta, con conocimientos de historia, astronomía, filosofía y ciencias morales que hablaba inglés, francés, alemán e italiano, y que se trató de un espíritu que encarnó en época distinta a la suya y por tanto la sociedad no pudo aprovecharse de su aportación:

Si hubiese nacido en los siglos XVI o XVII, su malogrado amor la habría llevado al claustro, y allí en mística poesía, se hubiese evaporado el dulce fuego de su alma; perteneciendo a época más actual, brillaría en las altas esferas de la literatura, ahogando su dolor entre los aplausos de sus admiradores y el torbellino de la vida moderna.

Pero nació a principios del siglo XIX, en ocasión poco propicia para explayar su espíritu con filosofías un tanto panteístas, que hubiera escandalizado oír de labios femeninos... (Cobos, 1917:

.....

4 Santiago Montoto en su libro *Las calles de Sevilla*, indica que la calle de la Muela se denominó así hasta el 9 de febrero de 1860, a partir de esa fecha se llamó de O'Donnell en memoria del General Leopoldo O'Donnell, victorioso en la Guerra de África. Antes de esa fecha se llamaba de la Muela por una gran piedra de moler trigo que servía de cantón en una casa a la entrada de la vía.

64).

De hecho, en el ejemplar de *La nación* del 15 de junio de 1849 que hemos citado anteriormente, indicaba la admiración que sentían en la publicación por sus conocimientos, su erudición y el conocimiento de varios idiomas y que la intención del viaje era perfeccionarlos: “El objeto del viaje es el de desarrollar los grandes conocimientos que la distinguida poetisa, ha sabido adquirir a la corta edad de veinte años, y a pesar de las preocupaciones de la sociedad, acerca de la educación literaria de las mujeres”. Como podemos ver, no solo se mostraba la admiración por ella sino que se tocaba un asunto espinoso en la época: la educación de las mujeres. En el caso de Amparo López del Baño, perteneciente a una familia adinerada, su educación fue esmerada, pero esta docencia las mujeres de buena posición la recibían en casa.

La siguiente noticia que tenemos es la que proporciona Carmen Simón Palmer sobre un viaje por el norte de África para instalarse en Argelia que aparece recogida en *El heraldo* del 27 de junio de 1850. La autora indicaba que no se sabía cuánto había durado dicha estancia porque no había más noticias. Sin embargo, podemos decir que este periplo fue breve, ya que el mismo diario, *El heraldo* del 21 de octubre de 1850, indicaba que la señorita Amparo López del Baño se encontraba en Montilla desde hacía algunos días.

Su nombre se recoge de nuevo en la prensa el 25 de septiembre de 1860 en las páginas del *Clamor público*, en la que se ofrece una relación en “orden alfabético de las señoras que escriben en España”. El título de la sección es más que llamativo “Ropa sin planchar”. Evidentemente la publicación consideraba que la ocupación de la mujer en los menesteres literarios hacía que descuidaran otras tareas.

Las siguientes menciones son posteriores a su muerte: el 2 de enero de 1892 en *La correspondencia* se citaba su aparición en el *Almanaque de costumbres* y en 1900 el periódico espiritista *Luz y unión* incluyó dos poemas suyos, “Ilusiones” y “El trabajo”.

Después de 1860 son casi inexistentes las publicaciones en prensa por parte de la autora y las menciones debido a sus viajes o a otras circunstancias. La vida de esta autora había permanecido en el olvido hasta 1917, fecha en la que Amantina Cobos preparó este volumen acerca de sevillanas ilustres prologado por D. Santiago Montoto que se refirió brevemente a algunas de ellas. Concretamente, de la autora de *Poesías* (1892) decía: “Amparo del Baño, ignorada en vida y glorificada en muerte, aquejada del mal de la duda, ese gusano roedor que se halla en el fondo de todo conocimiento humano” (Cobos, 1892: 10).

Se sabe que trabajó mucho y que su obra probablemente se perdió no solo en el olvido sino también sin remedio, puesto que no le interesó publicar en vida y tampoco le interesó la fama, como dice Amantina Cobos: “perteneciendo a la época actual, brillaría en las altas esferas de la literatura, ahogando su dolor entre los aplausos de sus admiradores y el torbellino de la vida moderna” (1917: 64), sin embargo como dice en otro momento

“con verdadera grandeza de ánimo, renunció a la gloria mundana, que consideró mezquina recompensa para un corazón virtuoso” (1917: 67). En las páginas dedicadas a su semblanza Amantina decía que los datos biográficos acerca de la poeta los había recibido gracias a la bondad de una ilustre dama y de un insigne literato, cuyos nombres no mencionaba, aunque sí hacía referencia al hecho de que sus poemas amorosos no eran una recreación literaria sino que obedecían a un hecho real. Amparo vivió una pasión real y correspondida, pero desgraciadamente él murió y ella se retiró a su casa de San Juan de Aznalfarache donde se dedicó a escribir.

Como sabemos por los artículos de Salvador Sellés, ese retiro debió ser temporal, puesto que el autor alicantino la conoció en Madrid en una velada literaria en la que la autora participó. En lo que a su biografía se refiere la entrega más significativa es la del 12 de octubre en la que da numerosos datos y en él descubre el nombre de su último amador en Madrid, Don Eulogio Florentino Sanz. Es difícil saber si es el mismo hombre al que se refería Amantina Cobos, pero sí que podemos suponer una intensa relación entre ambos, puesto que Salvador Sellés publicaba unos versos pertenecientes a dos estancias firmados por este poeta y esos mismos versos se reproducen en el poemario de Amparo López firmados por las siglas F. S. y a los que ella responde con dos poemas. A continuación reproducimos esos poemas tal y como aparecen en el libro:

Recuerdos

I

¡Ay quisiera llorar! Sé que tú lloras
y aunque en la fe del corazón no creas
quisiera en esas horas
ser feliz o lo que seas.
(F. S.)

No te veo, es verdad, pero te siento
en tus versos latir;
y al cantarlos, paréceme en mi acento
tu mismo acento oír.
Tu espíritu y mi espíritu se entienden
y se hablan sin cesar;
que a través de la muerte se comprenden
los que saben amar.
¡Llorar, sufrir! ¿Por qué? Como yo vivo
sigues viviendo tú,
que triunfante y glorioso te percibo
entre mares de luz.
Cuando en la noche con afán y anhelo
pienso en ti con dolor
convertido te miro allá en el cielo
en estrella de amor.

II

¡Sueño de mis insomnios!, yo te ansío
en cuerpo y en espíritu, y por eso
delirando te envío
un beso y otro... y otro... y otro beso.

Tú con el pensamiento me besaste,

como llorando y con dolor cantaste
en triste trova, dulce y melodiosa;
y yo en pago del beso que soñaste
ciento estampo en el mármol de tu losa.
Besos que da a tu alma, el alma mía
no mis labios ya pálidos y secos;
besos no de terrena simpatía,
ni de liviano amor, que de tu fría
tumba al través te llevarán los ecos.
De mi cariño fraternal puro,
de mi amistad inalterable y fuerte
sólido lazo, inquebrantable y duro
que en vez de desatar con más seguro
nudo, al herirte entrelazó la muerte.

En ellos se deja entrever la relación que pudo existir entre ambos, aunque estos poemas están escritos después del fallecimiento de él. Eulogio Florentino Sanz había nacido en 1822 en Arévalo y falleció en Madrid en 1881. Poeta y dramaturgo, impulsó varios periódicos, tuvo algún cargo diplomático, fue amigo de Bécquer y participó en numerosas tertulias. Además, como señala Don José Antonio Bernaldo de Quirós: “Vivió en una época en que la literatura española, saliendo del Romanticismo, carecía de una orientación clara, y él fue uno de los autores que contribuyeron a encauzarla por nuevos rumbos: hacia el intimismo en la lírica y hacia el realismo en el teatro”.

Como ocurrió con Amparo López su producción poética fue muy conocida en la época por sus aportaciones en la prensa pero no por haberse recogido en un libro. Gran parte de su obra se perdió como recoge el autor de este artículo entre las manos de las mujeres a las que pretendía conquistar, dado que en su vida amorosa fue tan inconstante como en la literaria o la profesional. Se conocen algunos nombres de las mujeres a las que amó, se casó cumplidos los cincuenta y la única referencia a una autora entre sus conquistas es la que aporta a través de una cita de Emilio Carrere⁵ (1908). “De la vida de un poeta: Florentino Sanz” en *La Ilustración Española y Americana* del 8 de marzo de 1908 y que reproducimos:

También se le atribuye un drama titulado *El puñal y la escarcela*, pero no se ha podido encontrar el manuscrito entre sus papeles después de su muerte. Persona autorizada cree que había en aquella obra un gran interés de intimidad, y que ha permanecido encerrada en el secreter de una dama hermosa y algo aficionada a las letras, cuyo nombre y el del poeta están unidos en una poco conocida historia sentimental.

El nombre de la dama no se menciona y de la pieza teatral solo se conoce un fragmento que el autor publicó en el *Semanario pintoresco español* del 15 de junio de 1851 y en el que no hay ningún indicio más, solo reproduce la conversación entre una pareja de criados, llamados Inés y Perol, en un drama de capa y espada. Si fue Amparo López la dama que celosamente guardó la obra en su escritorio difícilmente podremos saberlo, del mismo modo que será una ardua tarea averiguar a quién perteneció el retrato que todavía

5 Salvador Sellés en su artículo de *El Luchador* del 12 de octubre de 1920 se refería a ese estudio: “Emilio Carrere, sugestivo poeta del Misterio, ha hecho indagaciones sobre Florentino Sanz dejando ciertas lagunas; yo podría llenarlas si quisiera: se relacionan con mi gran señora”.

hoy cuelga en su casa de la calle Santa Ana junto al suyo⁶, aunque podemos intuir un cierto parecido con Eulogio Florentino Sanz.



3. POESÍA Y ESPIRITISMO

El primer dato que conocemos de la relación entre Amparo López y el espiritismo data de 1900, cuando el periódico *Luz y unión* publicó dos poemas suyos. Esto, que en principio pudo deberse a un interés por parte de sus editores por estos poemas, toma un carácter completamente distinto cuando leemos los artículos de Salvador Sellés, que en uno de ellos relata una sesión espiritista en casa de la poeta o cuando relata los acontecimientos ocurridos la víspera de su fallecimiento y justo después cuando la criada, una mujer de escasas letras, se transfigura y relata en verso, la marcha de su señora.

Además de esto podemos aportar el testimonio de D. Rafael del Castillo, biznieta de D. Santiago López Moreno, que fue el encargado de publicar el volumen titulado *Poesías* y al que nombró heredero universal, que indicaba la pertenencia de su bisabuelo y de algunos amigos del círculo de Amparo López del Baño a la Sociedad de la Fraternidad Universal. Con ese mismo nombre se publicó a partir de 1892 una revista de periodicidad mensual que provenía de otra anterior titulada *El criterio espiritista* que comenzó a publicarse en 1868. La pertenencia de la autora queda en el aire pero es de suponer porque todos los asistentes a su fallecimiento pertenecían a la mencionada sociedad, cabe destacar a Joaquín Huelbes y Temprado, que era uno de los más afamados médiums de la época, y a Salvador Sellés, que dejó numerosas publicaciones.

Las definiciones que nos da el diccionario de la Real Academia en la entrada del espiritismo son estas: del ingl. *spiritism*, de *spirit* ‘espíritu’ e *-ism* ‘-ismo’. 1. m. Creencia en que a través de un médium, o de otros modos, se puede comunicar con los espíritus de los muertos. 2. m. Fil. Doctrina fundada por A. Kardec en 1857, que estudia la naturaleza, origen y destino de los espíritus, y sus relaciones con el mundo corporal.

Ambas definiciones concuerdan con la relación que Amparo López del Baño pudo tener con este movimiento, puesto que ella misma ejerció en alguna ocasión de médium y por los sucesos ocurridos después de su fallecimiento pero también porque ella estuviese especialmente interesada en conocer las relaciones entre los espíritus y el mundo

⁶ Las imágenes han sido cedidas por D. Rafael del Castillo, biznieta de D. Santiago López Moreno.

corporal.

Esto último que mencionamos se deja ver en muchos de sus poemas, bastaría con señalar los que ya hemos citado anteriormente dedicados a Florentino Sanz en los que ella llega a decir “Tu espíritu y el mío se entienden / y se hablan sin cesar”, pero podemos mencionar “A mis muertos” sobre la presencia de los suyos, “A mi madre”, “Ven” en el que invoca a un ángel de la luz, o “Felices los muertos” en el que se presenta la vida como cárcel y la muerte como una liberación, “Fa et Spera” en el que hace un repaso de su vida cuando siente cercana su muerte, todo el poema sería analizable pero estos versos dan una interesante idea de su visión del mundo y reconoce que su espíritu no se ajustaba a lo que se esperaba de ella, tal vez por ser mujer y por la época en la que le tocó vivir.

Desdeñando en el mundo cuanto he hallado,
pareciéndome todo muy pequeño,
y aspirando a supremos ideales,
imposibles de hallar en este suelo!
¡He pasado los años de existencia,
que a mi rebelde espíritu impusieron
como castigo y prueba en este mundo,
por ambicioso acaso y por soberbio!

En la primera estrofa que hemos recogido menciona un asunto importante en el libro, la pequeñez del mundo que le rodea y que éste no colma sus aspiraciones. El libro, como bien explica su prologuista, está encabezado por una frase que ella deseaba que fuese el hilo conductor del poemario: “El Infinito es a la mente humana, como el mar a la capacidad de una pequeña copa de agua”. Unas páginas antes el prologuista comenzaba las palabras que precedían al poemario y con las que pretendía explicar la importancia de este concepto: “El infinito. He aquí el misterioso lema que el autor de los versos que contiene este libro quiso que se estampara a la cabeza de sus páginas. Lema sublime, en verdad, pero indescifrable; anhelado amor de todas las almas soñadoras, de las cuales siempre viene á convertirse en angustioso torcedor e insaciable ansia”.

Don Santiago López Moreno abordaba la explicación desde la filosofía y la mística y reconducía el tema hacia una defensa de la mujer rechazada por la iglesia. Sin embargo, Santiago Sellés en su entrega de *El Luchador* del 7 de diciembre cuando relataba los sucesos del velatorio, al reproducir las palabras de la criada decía: “Por ahí pasa... es la muerta que cruza lentamente... Va a tomar posesión del Infinito... ¡Mírala cómo avanza majestuosa... Entra en él como entraba en todas las cosas; como reina y señora y soberana!»». La significación del Infinito en este fragmento es una clara referencia al más allá, probablemente ahí reside el empeño de Amparo López en que ese fuera el lema de su obra, de un lado su interés por el esoterismo y del otro la certeza de que las palabras recogidas en ese libro perdurarían y serían un medio de continuar viva y presente en este mundo.

El otro aspecto al que el prologuista dedica buena parte del prólogo es al panteísmo presente en el libro. Don Santiago López lo explica así: “Ese mismo amor místico hacia lo

infinito, que devoraba su alma, daba a sus creencias, en más de una ocasión, cierto sabor panteísta, que ni se parece al panteísmo emanatista de la India ni a los panteísmos idealistas de las modernas escuelas racionalistas de Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Krausse y demás corifeos de la filosofía alemana”. Muy acertadamente indica que ese panteísmo puede identificarse con la belleza de la creación que ella recrea en sus poemas, por ejemplo: “Sombras de la vida”, “Virtud de amor”, “Certidumbre”, “Vida dichosa”, “La esencia”, “Todo es verdad”, “Las aves”, “Rerum natura” y “Gloria a Dios” al que pertenece este fragmento:

Y dejándome caer
con religioso entusiasmo
ante el sol que la pradera
calentaba con sus rayos.
No encontrando en torno mío
nada más grande y más santo
que su luz viva y fecunda,
en él á Dios he adorado.

Por último, recogeremos los dos poemas que el periódico espiritista *Luz y unión* publicó el 17 de noviembre 1900, que formaban parte del poemario publicado en 1892.

EL TRABAJO

Aunque el cielo de la tierra
nos parece hartado lejano,
los unen los escalones
del amor y del trabajo:
Que en alas de la esperanza
y en vuelo raudo y veloz,
aquel que trabaja y ama
asciende pronto hacia Dios

ILUSIONES

Me parece que toco con la frente
al firmamento azul; ‘
y que navego en el ethéreo espacio
entre olas de luz.
Que crezco, y me dilato; y que en la tierra
casi no quepo ya.
Pues se difunde el alma cuando, sueña;
y sentir es soñar.

En ambos poemas podemos apreciar rasgos de la filosofía espiritista que están diseminados por la obra de Amparo López, el deseo de trascendencia, el valor del amor, la importancia del trabajo y del esfuerzo, el reconocimiento de la obra de Dios en la perfección de la naturaleza, la existencia del alma y su capacidad para aportar experiencias más allá del cuerpo.

En conclusión, la decisión de Amparo López de autocensurar su producción privó a sus contemporáneos probablemente de una diana donde lanzar los dardos más envenenados, privó a sus contemporáneas de un referente y un espejo en el que mirarse como mujeres y como escritoras, pero sobre todo como constructoras de nuevos modos de expresión

en los que se selecciona la palabra y la imagen que más ajustan a lo que quiere decirse, aunque ello signifique romper con los tópicos, con los arquetipos y aflojar un corsé que no deja entrar el suficiente aire en los pulmones y que refrena los pensamientos y el ritmo de la voz.

La mujer autora, poeta y sujeto lírico, tiene el mismo destino aunque cada una sea distinta y cumpla una función diferente. Las tres suponen la ruptura de una imagen, que no ha sido creada por la mujer y en la que ésta a duras penas puede verse reflejada, suponen una trasgresión de lo establecido; una trasgresión que será ignorada, censurada, juzgada y condenada. Amparo López del Baño no se sintió capaz de soportar esto en vida, prefirió refugiarse en las palabras y en su círculo de amistades, aquellos que la comprendían porque tenían las mismas inquietudes y que aceptaron el encargo de publicar su obra haciendo que de este modo una parte de ella y de sus pensamientos trascendiese y siguiera viva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bernaldo de Quirós, José A., “Eulogio Florentino Sanz: biografía, semblanza y catálogo de obras”, en *Especulo Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/euflsanz.html>

Carrere, Emilio, “De la vida de un poeta: Florentino Sanz”, en *La Ilustración Española y Americana* del 8 de marzo de 1908.

Cobos de Villalobos, Amantina, *Mujeres celebres sevillanas*, Imprenta de F. Díaz y comp.^a, Sevilla, 1917.

Kirkpatrick, Susan, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Feminismos, Madrid, 1991.

Lasso de la Vega, Ángel, *Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVIII Y XIX*, Imprenta y Fundación de M. Tello, Madrid, 1876.

López del Baño y Alfaya, Amparo, *Poesías*, R. Velasco Imp. Rubio 20, Madrid, 1892.

Mayoral, Marina, “La amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos”, en *Escritoras románticas españolas*, MAYORAL, M. (Coord.), Fundación Banco Exterior, Madrid, 1990.

Méndez Bejarano, Mario, “El siglo de las luces. El espiritismo”, en *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*, Renacimiento, Madrid, 1929.

Montoto, Santiago, *Las calles de Sevilla*. Imprenta Hispania, Sevilla, 1990, pp. 44-45.

Nash, Mary, “El discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres”, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres*. 4. El siglo XIX, Taurus, Madrid, 2000.

Simón Palmer, Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual biobibliográfico*,

Castalia, Madrid, 1991.

Valis, Noël M., “La autobiografía como insulto”, en *La autobiografía en la España contemporánea*, en *Anthropos*, n. 125, Anthropos, Barcelona, 1991.

Walkowitz, Judith R., “Sexualidades peligrosas”, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (2000): *Historia de las mujeres*. 4. El siglo XIX, Taurus, Madrid, 2000.

“LA CAPACIDAD ESCONDIDA, LA INTELIGENCIA SOTERRADA”. LAS MUJERES EN LOS MÁRGENES

*M.S. Suárez Lafuente
Universidad de Oviedo*

Esta frase de Marcela Serrano resume lo que fue la historia de la actancia de las mujeres en el mundo occidental, de/limitadas por la fuerza de un discurso patriarcal dominante sólidamente construido. La reflexión básica sobre este hecho ya incontestable me llegó con la lectura de tres libros en los momentos iniciales de mi andadura en el campo del feminismo literario. El primero de ellos fue la obra de la autora alemana Christine Brückner, *Si hubieras hablado, Desdémona*, publicada en 1988, en la que la autora da voz no sólo a dicho personaje de Shakespeare, sino a otras diez mujeres emblemáticas o desconocidas, personajes del canon literario y del imaginario cultural o mujeres de carne y hueso. Las desconocidas fueron, simplemente, ignoradas por la historia, si bien era obvio que estaban también ahí, como Christiane von Goethe, Katharina Lutero o Malwida von Meysenbug, autora que conoció y trató a Nietzsche y a Wagner y a los intelectuales más relevantes de su época.

Pero el patriarcado siempre solventó estas situaciones contentándonos con la famosa frase de “Detrás de un gran hombre siempre hay una gran mujer”. Los grandes hombres tienen su nombre inscrito negro sobre blanco; el nombre de las grandes mujeres se acababa con la memoria de sus amigos y de sus descendientes inmediatos. Si acaso, merecimos un programa de radio allá por los años 1960s, “Amores decisivos”, donde la figura dominante era el varón receptor de ese amor femenino. Brückner se apoya en lo poco que se conoce de estas mujeres, lo suma a lo mucho que se sabe de sus hombres y reconstruye los monólogos en que, a posteriori, ellas analizan su vida. Un lugar importante, al final del libro, es ocupado por la Virgen María, modelo imposible de emular para las mujeres cristianas a través de los siglos y receptora de oraciones y letanías encaminadas a ensalzar las virtudes de la obediencia ciega, el acatamiento de los preceptos patriarcales y el silencio ante los avatares de una vida constreñida. María le pide cuentas a un Dios que le complicó la vida y la ignoró luego como persona, incluso como madre, una vez que ella sirvió al propósito de su designio religioso.

Diez años antes, en 1978, Antonina Rodrigo publica *Mujeres de España. Las silenciadas*, libro que sigue las mismas directrices que el de Brückner. Rodrigo, tras una introducción de Montserrat Roig titulada “La recuperación de la palabra”, narra las biografías de dieciséis mujeres (una más en la edición de 1988), “olvidadas” por motivos políticos, como Dolores Ibárruri, Victoria Kent y Margarita Nelken, o escondido su trabajo tras unos maridos importantes, como María Goyri y María Teresa León, entre otras que fueron omitidas por el discurso dominante por no conceder importancia a la capacidad femenina. Tres décadas después de estas publicaciones y gracias a la labor de las investigadoras feministas, muchos de estos nombres ya forman parte de nuestra

memoria más activa, pero muy pocas de las veintiocho mujeres inscritas por Brückner y por Rodrigo han pasado a formar parte de la Historia Occidental.

Si queremos saber más de ellas, hemos de recurrir a los libros que están, en el mejor de los casos, en las estanterías de librerías y bibliotecas bajo el epígrafe “Estudios de Género”, o a Wikimujeres, donde, de entrada, encontramos un artículo de opinión con un título muy apropiado: “Nadie hablará de nosotras si no estamos en Wikipedia”. Por ser de fácil acceso y ofrecer un amplísimo número de mujeres fundamentales en su momento histórico, quiero mencionar las casi seiscientas páginas del libro *Las filósofas*, de Giulio de Martino y Marina Bruzzese, de 1994, donde sitúan a las mujeres en el lugar que les pertenece en cada época, desde el mundo del Egeo hasta finales del siglo XX. En 2009, el Instituto Asturiano de la Mujer editó *Un año de mujeres*, 365 biografías, cada una de ellas relacionada por nacimiento o muerte con cada día del año, un trabajo coral importantísimo coordinado por Nieves Fernández González.

Por tanto, si ha habido y hay tal número de mujeres ejerciendo sus capacidades personales en el mundo del trabajo, de la cultura, de las artes, de la política, etc., la pregunta que cabe hacerse es por qué no se valora su contribución en la misma medida que la de los hombres. La respuesta la hallé, sin lugar a dudas, en el prólogo del autor afro-americano Ralph Ellison a su novela *Hombre invisible*, de 1952, que comienza con las siguientes palabras:

Soy un hombre invisible. No, no soy un fantasma ni un ectoplasma. Soy un hombre con cuerpo, de carne y hueso, fibra y fluidos – hasta se puede decir que tengo una mente. Soy invisible, entendámonos, simplemente porque la gente se niega a verme. [...] Cuando se acercan a mí, sólo ven lo que me rodea, a sí mismos o a lo que les dice su imaginación – es decir, ven cualquier cosa, de todo menos a mí. (Ellison, 1976: 7)

Si cambiamos la palabra “hombre” por la de “mujer” obtenemos la situación de marginación que acompaña siempre a las féminas en el mundo a través de los tiempos: Ellison desaparece como individuo porque es, por encima de cualquier otra consideración (exceptuando la de hombre millonario o poderoso), un “negro”, las mujeres somos invisibles como entes individuales porque pertenecemos al genérico “mujer”. Es sentir común del discurso dominante que las mujeres, como escritoras, tienen una visión del mundo más limitada, la femenina, pero, como nos recuerda Redondo Goicochea, esto no es así, “cada mirada, todas las miradas (las de los hombres y las de las mujeres), cuentan sólo su mundo, que no es sino una parte del mismo” (2003: 21). La visión del mundo es necesariamente parcial para cada persona y sólo nos acercaremos a una idea general si admitimos tantas miradas como nos sea posible.

Desde los cuentos de hadas, fuimos socializadas para ser heroínas pasivas o, si acaso, actuar desde los márgenes como personajes secundarios, como en el caso de la hermana Ana, del cuento de Barbazul. Aquellas mujeres “que nadie logró domesticar, las que no se avinieron con las virtudes femeninas, las que quisieron distinguirse, las que no se sometieron” (Serrano, 2002: 13) recibieron una mención en un rincón de las páginas

de la historia sólo para ser satanizadas y luego olvidadas. A principios del siglo XX, la poeta afro-americana Anne Spencer, en “Letter to My Sister”, un poema dedicado a las mujeres en general, a quien considera sus “hermanas”, comenzaba con una advertencia de ámbito general, que amplía en el resto del poema: “It is dangerous for a woman to defy the gods” [Es peligroso para una mujer el desafiar a los dioses]. Si bien en el siglo XIX hay autoras insignes y mujeres que cambiaron poco a poco el signo de los tiempos, como la “nueva mujer”, las flâneuses, las mujeres “sin par” / “odd women” y las sufragistas, hasta mediado el siglo XX no se iniciará la ruptura del sujeto cartesiano monolítico, burgués y masculino. A partir de ese momento, las mujeres se van dando cuenta, exponencialmente, de sus derechos y de su situación y, como consecuencia, se multiplican las representaciones artísticas de las que quieren recuperar voz, corporeidad y protagonismo con luz y taquígrafas.

La historia ya nunca será la misma. Y no lo será gracias a escritoras como María Mercè Marçal, que tuvieron clara su genealogía y sus posibilidades; asevera Marçal en su obra: “Soy alguien –una mujer que escribe [...] Una mujer. Hace muchos años intenté expresar mi “quién soy” a partir de este “qué soy” inicial. Al azar agradezco tres dones: haber nacido mujer, de clase baja y de nación oprimida. Y poder ser así tres veces rebelde” (Ibarz, 2004: 21). Carmen Martín Gaité avisa, en 1972, de los ojos que acechan, celosos, en un vano intento de que las rebeldes no se multipliquen:

Las miradas que se asoman a nuestro recinto se empeñan en ordenar desde fuera, con arreglo a normas previas y postizas, se aplican a rectificar lo que ven, a colocarlo e inventarlo de modo definitivo apenas se dibuja el más tímido escorzo que pudiera animar a la exploración o a la contemplación. Se asoman desde lo más fuera posible, justamente desde la rendija que basta para poder meter un poco las narices y pegar una nueva etiqueta expeditiva. (Revista *Triunfo*, 1972: 35)

Pero aún ahí, en el ámbito de lo femenino, ya hemos visto que las literatas se mueven y se animan, espolgadas por un nuevo concepto elaborado por el feminismo: la sororidad, que es el primer paso hacia la búsqueda de modelos y el establecimiento de una genealogía creativa que les arme para salir de los márgenes del patriarcado. Clara Janés, poeta agradecida, pone en verso la situación en que se halló en su momento:

... en aquel espacio.
Y, sostenida por su hilo,
me investí de la seguridad del funámbulo
para permanecer en equilibrio
en ese punto
de ser en lo imposible,
donde la vida no es la vida
y es toda la vida.

Las dos líneas finales del poema de Janés son el espacio en que se debaten muchas mujeres contemporáneas; Yannick Grannec y Tarashea Nesbit lo ilustran con dos novelas contemporáneas, publicadas en 2015 y 2014 respectivamente, en las que sufrimos con sus personajes que su vida no es vida y es toda su vida, porque viven marginadas en un

mundo interesante, en movimiento y central al transcurso de la historia que aparecerá en los libros, que no será la suya.

1. EL CASO DE ADELE GÖDEL

Siguiendo la estela de Brückner, la autora francesa Yannick Granec, en su primera novela, *La diosa de las pequeñas victorias*, publicada en 2015, intercala dos historias paralelas y complementarias: una, la de Anna, una joven documentalista que pugna por poner a salvo el legado del matemático Kurt Gödel a fin de encontrar cualquier anotación o descubrimiento fundamental para la ciencia, y la historia de Adele, esposa de aquel, que le recuerda en su dimensión humana, de hombre frágil, complicado y perdido en un mundo que le resulta incómodo y peligroso, tanto en lo político y social como en las relaciones personales. La narración de Adele, que comienza en 1928 y se extiende hasta 1980, año en que confluye con la de Anna, traza la biografía de un hombre dedicado casi exclusivamente a la ciencia, e implementa el momento histórico en que Gödel hubo de debatir sus dudas, sus ideas y sus aspiraciones.

No se trata de “una extraordinaria historia de amor”, como postula la publicidad editorial, sino de un documento de metaficción historiográfica, testigo de la grandeza y las miserias de una pareja a la que sus coetáneos y la posteridad (por mor del genio matemático de él) desdeñaron con la siguiente pregunta: “¿por qué un genio como ése se casó con una foca tal?”. Adele se queja amargamente de que nunca nadie se hubiera interesado por su vida ni por su versión del dispar matrimonio, lo que constituye realmente el eje de la narración. Gödel ha dejado sus teoremas tras de sí, que explican el mundo en abstracto pero no aclaran nada del hombre que fue. Adele, una mujer simple, práctica por necesidad, no entiende de matemáticas pero sí del hombre con quien convivió durante más de cuarenta años. Esta dicotomía, sustentada por la forma misma de la novela, refleja de continuo un clima de tensión, desazón y melancolía, que conviene a la época en que vivieron los personajes, cuando “la vida del científico, nuestra historia, el futuro del país: todo era un puro desorden”.

En la ciudad universitaria de Princeton, en los años inmediatamente posteriores a la segunda Guerra Mundial, una amplia lista de científicos y pensadores centro-europeos emigrados a Estados Unidos en los años previos a la guerra y durante ésta debaten sus teorías y sus propuestas, se reúnen en comités académicos y en fiestas privadas, se defienden de las embestidas ciegas de McCarthy o se pliegan a ellas y superan como pueden el desarraigo, las frustraciones y los diferentes grados de adaptabilidad, soledad o (in)satisfacción que sienten unos y otros. La aparición de Einstein en la novela, como amigo peripatético que fue de Gödel, humaniza el nido de científicos abstraídos y extravagantes en que se había convertido Princeton. Pero Adele sigue siendo una figura secundaria, un personaje útil que mantiene toda la maquinaria engrasada para que ellos puedan llevar a cabo sus

alardes intelectuales, puedan disfrutar de sus paseos reconstituyentes y se pongan al día en los acontecimientos históricos. Adele, en cambio, sólo es visible cuando se la necesita o cuando no hace las cosas “como es debido”. En su “Manifiesto Feminista” de 1914, la intelectual británica Mina Loy establecía: “El valor de un hombre se mide enteramente según su interés para la comunidad; el valor de una mujer depende únicamente de la posibilidad de atraer o no a un hombre que decida tomarla bajo su responsabilidad de por vida”. Pero ahí está Adele Gödel para demostrar que, en realidad, los hombres eligen a las mujeres para que sean ellas las responsables del bienestar de ellos y no al revés.

El título de la novela, *La diosa de las pequeñas victorias*, no se adecua al contenido de la misma, Adele no es considerada una diosa ni se le admiten victorias por pequeñas que sean; es la propia Adele quien busca pequeños placeres en la devoción que ella misma genera hacia su marido. Por tanto, los capítulos correspondientes a 1980 resultan redundantes, ya que la memoria de Adele no parece necesitar incentivos para activarse, ni la joven documentalista resignifica la vida de la anciana Adele de manera que justifique tal número de argumentos; Adele sabe muy bien quién es y cómo la trató el mundo. Pero el grueso de la narración es sumamente interesante, pues combina los avatares de la adquisición y uso del conocimiento científico de la mitad del siglo XX y de los conflictos bélicos y políticos desde la perspectiva cotidiana de quien los sufrió, literaria y literalmente hablando, en carne propia.

2. LAS ESPOSAS DE LOS ÁLAMOS

La lectura de esta novela de Tarashea Nesbit resulta extraña desde la primera página y es debido al uso continuado de una identidad colectiva, mantenida como primera persona de un plural femenino: nosotras, las esposas. Sujeto que, en cada párrafo, detalla la variada experiencia común y las reacciones múltiples a una misma situación. El efecto es muy interesante, pues causa la impresión de que estamos ante un mundo diverso y abierto cuando, en realidad, se está describiendo un ambiente oprimente, casi claustrofóbico. La obra está dividida en tres partes, correspondientes a los años 1943, 1944 y 1945. Cada parte se resuelve en capítulos breves, a modo de diario, en los que el sujeto “esposas” da cuenta de su situación. Sirva como ejemplo la cita siguiente: “Llegamos recién casadas, o inmersas en la crisis matrimonial de los siete años, o siendo todavía muy amigas de nuestros maridos, o sin estar ya enamoradas pero tratando de seguir adelante por nuestros hijos, o por nosotras mismas” (30).

Aparentemente, quien lee ha de recomponer los fragmentos de vida de Louise, Margaret o Catherine hasta que se da cuenta de que poco importan los nombres propios, de que se trata, simplemente, de “esposas”. Estas mujeres, como Adele en la novela de Granec, son consideradas, de manera oficial, como parte de la parafernalia que hará más fácil la vida de unos científicos que han de concentrarse en lo que “verdaderamente importa”:

completar la bomba atómica antes de que lo haga Hitler. Pero, una vez que se inicia la decadencia del poder alemán, el proyecto sigue adelante con fines claros de dominación.

La narración es directa y explícita, más propia de un artículo periodístico que de una obra literaria, aunque son de agradecer los intentos de la autora por estructurar tan larga lista de temas: la belleza del desierto, la sordidez del poblado de Los Álamos, la dificultad de vivir entre secretos y mentiras, los problemas éticos crecientes de algunos científicos o el total desprecio de las autoridades por la población nativa. De fondo están las cartas, censuradas, entre las esposas y sus familiares, que dejan atisbar el desarrollo de una guerra que “quedaba lejos”, que parecía que “casi ni la había”, pero que dejaba estrellas doradas en las ventanas, acusando las bajas de los hermanos caídos.

Las esposas dejan constancia del peligro siempre presente de la radioactividad y de las explosiones experimentales, si bien las palabras clave como “uranio” o “fisión” no aparecen hasta mediada la novela, y “bomba atómica” u “Oppenheimer” no se mencionan hasta veinte páginas antes del final. Los efectos devastadores en quienes convivieron con el proceso de experimentación son consignados como varios científicos que mueren, jóvenes, de cáncer, un puñado de viudas que asisten a la apertura del Museo de Los Álamos varios años después y cientos de desplazados del atolón Bikini con “hijos muertos o niños vivos a los que llamaban *bebés medusa* porque tenían las extremidades a medio formar” (281).

Las esposas no juzgan, sólo observan, escuchan y constatan. Como escribe George Johnson en *The New York Times* (18.04.2014): “Juntas y por separado, cada una a su manera, las esposas celebraron o lamentaron la maravilla o el horror de lo que se había construido en su poblado”. Colectivo hasta el final de los tiempos, no se puede ser más invisible ni ser situada más al margen de unos acontecimientos históricos, singulares y terribles.

3. CONCLUSIONES

Nadie mejor que Cristina Peri Rossi para explicar, en un poema válido para cualquier grupo minorizado contemporáneo, lo que es la genealogía, aún parcialmente fallida, de cada mujer:

Vengo de un pasado ignoto
de un futuro lejano todavía.
Pero en mis profecías hay verdad.
Elocuencia en mis palabras.
[...]
Soy la advenediza
la perturbadora
la desordenadora de los sexos
la transgresora.
Hablo la lengua de los conquistadores
pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen.

“Condición de mujer”

Efectivamente, dentro de cada mujer hay una experiencia silenciada, desconocida incluso para su entorno más inmediato, que, cuando se inscribe en la literatura aporta una página creativa e innovadora para el imaginario cultural de su lengua en tanto en cuanto constituye una subversión sin posibilidad de retroceso del orden establecido. Estas historias podrán acallarse, pero, si ya han sido reflejadas siquiera una vez por medio de la escritura, ya han propuesto un paso más en nuestra difícil andadura y, más bien temprano que tarde, saldrán de la marginación y ayudarán a alguna persona a abandonar el adjetivo histórico de “marginada”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brückner, Christine, *Wenn du geredet hättest, Desdemona* [*Si hubieras hablado, Desdémona*]. Berlín, Verlag Ullstein, 1988.
- Caballé, Anna (ed.), *Lo mío es escribir. La vida escrita por las mujeres. IV*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
- De Martino, Giulio y Marina Bruzzese. *Las filósofas* [1994], Madrid, Colección Feminismos, Editorial Cátedra, 1996.
- Ellison, Ralph. *Invisible man* [*Hombre invisible*] [1952], Harmondsworth, Penguin Books, 1976.
- Fernández González, Nieves (coord.), *Un año de mujeres*. Oviedo, Instituto Asturiano de la Mujer, 2009.
- Grannec, Yannick, *La diosa de las pequeñas victorias*, Madrid, Alfaguara, 2015.
- Ibarz, Mercé, *Maria-Mercé Marçal. Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Barcelona, Proa, 2004.
- Loy, Mina, “Feminist Manifesto”.
<http://lunaparkjournal.yolasite.com/resources/6.Mina%20LoyFeminist%20Manifesto.pdf> . (Consultada 21.07.2016).
- Martín Gaité, Carmen, “Los malos espejos”, *Revista Triunfo*, nº 551, año XXVII, 15/07/1972 (34-35).
- Nesbit, Tarashea, *Las esposas de los Álamos*, Madrid, Turner Publicaciones, 2014.
- Peri Rossi, Cristina, *Otra vez Eros*, Barcelona, Editorial Lumen, 1994.
- Redondo Goicoechea, Alicia, “Escritoras hispánicas” (17-50), en Anna Caballé (ed.), *Lo mío es escribir. La vida escrita por las mujeres. IV*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
- Rodrigo, Antonina. *Mujeres de España. Las silenciadas* [1978], Barcelona, Círculo de Lectores, 1988.
- Serrano, Marcela, prólogo a *Cuentos de mujeres solas*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

Spencer, Anne, "Letter to My Sister". <http://www.aaregistry.org/poetry/view/letter-my-sister-anne-spencer> (Consultada 05.05.2016).

Wikimujeres. <http://wikimujeres.wiki/> (Consultada 13.10.2016).

BONA SFORZA A VENEZIA: L'ORAZIONE DI CASSANDRA FEDELE E LE LODI DI UNA REGINA

Sebastiano Valerio

Università degli Studi di Foggia

Nel 1556 Bona Sforza d'Aragona, regina italiana di Polonia, tornò in Italia, dopo aver svolto un importante ruolo di guida nel suo regno, accanto al marito Sigismondo Jagellone. Durante il viaggio di ritorno, fece tappa a Padova prima e a Venezia poi, dove venne accolta con tutti gli onori. Si analizzano qui le orazioni che Cassandra Fedele e Luigi Groto (Cieco d'Adria) le dedicarono, mettendo in luce in lei non solo le virtù muliebri, ma soprattutto le virtù politiche.

1. BONA SFORZA IN VENETO

Era stata educata per comandare, per *imperare*, la figlia del duca di Milano, Gian Galeazzo Sforza e di Isabella d'Aragona, a sua volta figlia di Alfonso II d'Aragona, re di Napoli. Aveva ricevuto, nel castello di Bari, un'educazione da vera e propria *philosophia*, come sarebbe stata poi definita, basata sui classici, da Cicerone a Petrarca. Aveva appreso, sotto la guida del maestro Crisostomo Colonna e con le cure del maggiore umanista pugliese, Antonio Galateo, a combinare virtù muliebri e maschili. E così, quando nel 1516 si prospettò il suo matrimonio con il re di Polonia Sigismondo Jagellone, fu proprio Crisostomo Colonna a presentarla a Iohannes Dantiscus, intellettuale vicino alla corte polacca e tra i maggiori rappresentanti del Rinascimento in quelle regioni, con queste parole: "Domina dux Bona Sfortia doctissima est. Quatuor libros Vergilii, multas Ciceronis epistulas, epigrammata varia, italica multa, Petrarche scit memoriter, doctissime scribit et loquitur".¹ In altra circostanza² mi sono soffermato sul progetto educativo che proprio il Galateo aveva pensato, già dieci anni prima della lettera del Colonna al Dantisco, per la futura regina, un progetto educativo che adattava alla *illustris puella* aragonese una tradizionale *institutio principis*, incentrata sull'idea, espressa nella lettera che il Galateo indirizzava proprio a Bona,³ che, attraverso lo studio di Virgilio, di Cicerone, del Vecchio e il Nuovo Testamento e dei *patres*, Girolamo anzitutto (importante la lettera alla giovane

1 La frase è riportata nel ms. 240, f. 178r della Biblioteca del Museo Czartoykich di Cracovia. Cfr. W. Pocięcha, *Królowa Bona (1494-1557), czasy i ludzie odrodzenia*, 4 voll., Poznan, Nakł. Poznańskiego Tow. Przyjaciół Nauk, 1949-1958, vol. 1, p. 301, n. 413; M. Werner, "L'immagine di Bona Sforza nella letteratura italiana del Cinquecento", G. Cioffari, *Bona Sforza, donna del rinascimento tra Italia e Polonia*, Bari, Levante, 2000, pp. 373-418.

2 S. Valerio, "Ad imperandum nata: Bona Sforza e le virtù regie", *Controcanto. Voci, figure, contesti di un "altrove" femminile*, a cura di Diana Del Mastro, Szczecin, Szczecinski Uniwersytet, 2013, pp. 34-53.

3 L'epistolario di Antonio Galateo è affidato a numerosi manoscritti, tra cui spicca il cod. Vat. Lat 7584, in gran parte autografo. L'epistolario è stato pubblicato in A. Galateo, *Epistole*, a cura di A. Altamura, Lecce, Centro Studi salentini, 1959, in una forma piuttosto scorretta. In modo particolare sull'epistolario galateo cfr. F. Tateo, "La raccolta delle Epistole di A. Galateo", *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbetani*, proceeding of the XVI International Congress of Neo-Latin Studies, Wolfenbüttel 1985, a cura di S. Revard, F. Radle, M.A. Di Cesare, Binghamton, MRTS, 1988, pp. 551-562. L'epistola a Bona Sforza è edita a cura di F. Tateo, "Antonio Galateo", *Puglia Neo-Latina*, a cura di F. Tateo - M. de Nichilo - P. Sisto, Bari, Cacucci, 1994, pp. 80-87.

Pacatula), Agostino, Giovanni Crisostomo e infine dello stesso Crisostomo Colonna, conducesse la fanciulla a conoscere la natura umana e a praticare specifiche virtù morali, divenendo così interiormente e intellettualmente nobile, perché la nobiltà non è vista come una questione di sangue o di censo, ma è data dal possesso di virtù, tratte dall'etica aristotelica, quali la giustizia, la liberalità, la clemenza, la modestia, la gratitudine, la sapienza, l'innocenza, la pazienza, la verità, l'integrità, la fedeltà, la benignità (Tateo 1994: 84-85). In chiusura di questa epistola, poi, Galateo ammonisce Bona a disattendere le occupazioni femminili come filare la lana o la seta, cucire, ecc., definisce anche la dimensione a cui deve tendere la giovane figlia di Isabella, che deve diventare una *heroína*, facendo così proprie virtù che sono del governante: “tu Chrysostomo aures sensumque omnem adhibe, ut te non plebeiam puellam, sed heroinam appellemus” (Tateo 1994: 84). “Ciascuno si mantenga nella vocazione in cui è chiamato” aveva sentenziato san Paolo nella I lettera ai Corinzi (I *Cor.* 7, 20) riportata da Girolamo nell'epistola a Pacatula, e la vocazione di Bona, come ricorda Galateo, era quella di comandare.

La vita di Bona tuttavia, dal matrimonio contratto nel 1517, fino alla morte del marito, nel 1548, si era svolta in un regno, quello di Polonia, che aveva assunto una sua importanza nel contesto europeo, ma che era ben lungi dalle raffinatezze dell'Italia rinascimentale, nonostante Bona avesse cercato di ricreare quel mondo a Cracovia, imprimendo così alla Polonia una fortissima impronta europea. Ma proprio quella eredità culturale, quella educazione, l'avevano condotta ad interpretare il proprio ruolo di regina (italiana) in maniera assai complessa, esercitando cioè nell'azione politica quelle virtù regie acquisite nell'educazione. E così nel 1532, con Sigismondo segnato già dagli anni e da una salute non perfetta, si poteva leggere nei dispacci diplomatici degli ambasciatori occidentali da Cracovia che “la rezina... è fatta onnipotente et ha tolto tutta l'autorità al marito et a li altri principi” (Barycz 1969: 432), cosa che suscitò ovviamente non pochi malumori tra i nobili di corte e nella stessa famiglia regnante. Regina di polso, dunque, Bona Sforza, che mirò a rendere autonomo il regno dagli Asburgo, avvicinandolo, tramite i duchi d'Este, alla Francia, e, sul piano della politica interna, tese a fare della Polonia uno stato “moderno”, nel senso dell'accentramento monarchico del potere, anche questo elemento che le alienò molte simpatie, introducendo anche alcune delle forme di amministrazione, specie dal punto di vista fiscale, che aveva viste praticate nella Napoli dei re d'Aragona. Tuttavia, alla morte di Sigismondo, anche l'influenza politica della regina risultò compromessa, col figlio Sigismondo Augusto che ne limitò il potere effettivo e alla fine la costrinse, in qualche modo, ad allontanarsi e rientrare in Italia. Siamo così giunti al 1 febbraio 1556, quando Bona si allontana da Varsavia, dove abitava da qualche anno, per tornare in Italia, a Bari per la precisione, suo feudo, dove giunse il 13 maggio 1556. Qui il 19 novembre 1557 trovò la morte, in circostanze ritenute misteriose, su cui molto si è scritto.⁴

4 Cfr. A. Falco, *L'ultimo testamento di Bona Sforza*, Bari, Gius. Laterza, 2000, p. 47; G. Cioffari, *Bona Sforza, donna del rinascimento tra Italia e Polonia*, Bari, Levante, 2000, pp. 290-293; A. Campanella, *Bona Sforza. Regina di Polonia duchessa di Bari*, Bari, Gius. Laterza, 2008.

Nel suo viaggio da Varsavia a Bari, Bona fu accolta in Veneto, a Padova prima e poi a Venezia, alla fine di aprile del 1556, prima di imbarcarsi per Bari. Vorrei soffermarmi qui sull'accoglienza che le fu riservata a Venezia, per cercare di comprendere quanto l'immagine che oggi abbiamo di questa regina corrispondesse nell'immaginazione dei protagonisti che, a quell'epoca, furono chiamati a celebrarla, a cominciare da Cassandra Fedele, che ebbe il compito di tenere un'orazione in suo onore.

Dobbiamo avvertire che, ovviamente, si rende necessario sfrondare l'imponente paludamento retorico, proprio di quest'oratoria celebrativa, dei suoi orpelli, al fine di fare emergere utili spunti di riflessione. Insomma, bisognerà con pazienza leggere tra le righe, dentro il testo, per poter comprendere quale fosse il ruolo realmente riconosciuto a questa donna, che aveva suscitato da sempre giudizi assai contrastanti.

La storia di questo passaggio dalla Repubblica veneta viene raccontata, con una certa dovizia di particolari, da alcune cronache coeve,⁵ a cominciare dalla anonima lettera a Mario Savorgnano, che racconta, come dice il titolo *La venuta della serenissima Bona Sforza e d'Aragona, Reina di Polonia e duchessa di Bari, nella magnifica città di Padova, a ventisette di marzo, con l'entrata nella inclita città di Vinegia, il dì 26 aprile 1556, et la sua partita per Bari*.⁶ La cronaca segue, con una certa dovizia di particolari, il soggiorno della regina di Polonia prima a Padova e poi a Venezia, anche se sembra più che voler celebrare Bona, voler celebrare la ricchezza e la sontuosità della Serenissima. Si tratta infatti di una cronaca che indugia molto sulle feste, i ricevimenti, le celebrazioni, gli apparati effimeri realizzati per accogliere la regina. E d'altro canto si esalta la sontuosità del corteo della regina, che si presenta vestita "di panno nero da vedova, bendata la testa di bianchissimi veli" (*La venuta 1556*: 3), che corrisponde fedelmente agli ultimi ritratti polacchi di Bona. L'autore anonimo nota così l'"aspetto regio" e tutto, attorno a lei, parla della sua dignità regale. Una parte importante della storia è quella riservata alla ricostruzione di quell'arco trionfale che fu realizzato a Padova e che meritò specifiche trattazioni, tanto era straordinariamente bello e sontuoso.⁷ Le statue e le iscrizioni

.....
5 Si veda anche il dispaccio dell'ambasciatore mantovano Lodovico Nelli, datato 3 maggio (Mantova, Archivio di Stato, Carteggio estero, carteggio ad inviati, b. 1489). Cfr. L. Cini, "Passaggio della regina Bona Sforza per Padova nell'anno 1556", *Relazioni tra Padova e la Polonia. Studi in onore dell'Università di Cracovia nel VI centenario della sua fondazione*, Antenore, Padova 1964, pp. 27-65; F. Lucioi, "Regine a Venezia nel Cinquecento: Bona Sforza in un'epistola di Agostino Valier e qualche osservazione sulle descrizioni di ingressi trionfali", *Filologia e critica*, 39, 1 (2014), pp. 73-96.

6 *La venuta della serenissima Bona Sforza e d'Aragona, Reina di Polonia e duchessa di Bari, nella magnifica città di Padova, a ventisette di marzo, con l'entrata nella inclita città di Vinegia, il dì 26 aprile 1556, et la sua partita per Bari*, Vinegia 1556. Non credo che l'opera possa essere attribuita, come fanno numerosi cataloghi, allo stesso Mario Savorgnano, probabilmente da riconoscersi nell'architetto militare e letterato, nato a Venezia nel 1513, morto, sempre a Venezia nel 1574, perché nel frontespizio si legge «tratto da una lettera scritta all'illustre Signor Mario Savorgnano», a meno che non si voglia credere ad un refuso. L'intera operetta, che consta di 15 pagine, si conclude con questa firma: «di Vostra Illustre Signoria Servitor ****». Sull'opera comunque cfr. E. Korsh, *Bilder der Macht: Venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrichs III (1574)*, Berlin, Akademie Verlag, 2013, p. 45; D. Bryant, "Dal Rinascimento al Barocco. La cultura. Le scelte delle istituzioni e le scelte dei privati: musica e musicisti", *Storia di Venezia*, a cura di G. Benzoni, A. Menniti Ippolito, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, VI, 1994, pp. 450-453.

7 A. Bassani, *Dichiaratione dell'arco fatto in Padoua nella venuta della serenissima reina Bona di Polonia*, Padova, appresso Gratosio Percacino, 1556.

disegnano un vero e proprio catalogo di virtù e Bona in primo luogo viene esaltata come colei che aveva concesso alla Polonia un peso tale che lo stesso Atlante, rappresentato nell'arco, si lamentava perché “maiora mihi Poloniae pondera laudum” (*La venuta* 1556: 5), rispetto al peso dell'intero mondo, mentre la Fama suonava le lodi della regina e la Vittoria ne ricordava l'azione politica. Le virtù che facevano corona alla regina erano Giustizia, Fortezza, Liberalità e Prudenza, tutto tenuto insieme da quell’“imperii custos fortissimus” che era l'*amor*, in una concezione del potere tradizionalmente ancorata ai modelli classici e ancora lontana dal recepire la problematica rappresentazione del rapporto tra principe e sudditi di Machiavelli, un amore che fondava la *Pax*, “omnium bonorum certissima comes” (*La venuta* 1556: 6). Quello che è importante notare è che alla Regina di Polonia vengono, in maniera esclusiva, attribuite le virtù regie che la tradizione aveva da sempre attribuito ai re e che dunque a lei venisse riconosciuta una piena dignità di potere, che era poi invece una delle contestazioni che in Polonia le erano state avanzate contro. La narrazione si sposta quindi, con un salto temporale, a Venezia, dove Bona giunse il 26 aprile, accolta anche qui trionfalmente (*La venuta* 1556: 8).

1.L'ORAZIONE DI CASSANDRA FEDELE

Le cronache ricordano come in onore di Bona fosse stato tirato fuori il Bucintoro, la nave dei Dogi, dove la Regina di Polonia venne accolta da “ducento gentildonne delle prime della Città”, e che la accompagnarono nel Bucintoro, dove si svolse una festa con musica e balli (*La venuta* 1556: 6). Qui la cronaca anonima ricorda che Bona “giunta all'hore venti, nel burchiello del chiarissimo et illustre Cavaliere il Signor Massimo Dandolo, benissimo addobbato di velluto nero d'ogni intorno, fu ricevuta da que' Signori, ma fra gli altri, dal Magnifico Messer Giovanni Donato con una bella et splendida oratione latina” (*La venuta* 1556: 9). Non sappiamo se questa sia l'orazione che per lei pronunciò, a nome della Repubblica veneta, Cassandra Fedele, ma è certo che alla poetessa e letterata, ormai in là con gli anni (sarebbe morta infatti il 24 marzo 1558), fu affidato il compito di accogliere la regina.

Cassandra Fedele, una delle personalità di maggiore spicco della cultura umanistica veneta di quegli anni, e sicuramente una delle maggiori rappresentanti dell'umanesimo femminile, era nata nel 1465 e aveva intessuto intensi rapporti con i maggiori intellettuali dell'epoca, come risulta ad esempio dai corrispondenti del suo epistolario, e una certa tradizione vuole anche (ma la cosa non è dimostrata, affidata com'è ad una nota manoscritta di incerta affidabilità) che sia stata anche in contatto con quell'Antonio Galateo che aveva presieduto all'educazione di Bona Sforza.⁸ Un destino comune avrebbe accomunato le

8 La notizia di una corrispondenza si legge tra le carte del marchese di Oria, Giovanni Bernardino Bonifacio, uno dei primi editori delle opere del Galateo ed è nel cod. VI 54 (f. 320) della Biblioteca Universitaria di Basilea. Cfr. M. Welter, *Il progetto fallito di un'edizione cinquecentesca delle opere complete di Antonio de Ferrariis detto il Galateo*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», X (1972), pp. 171-191.

due donne, perché anche Bona avrebbe avuto vita breve, andando incontro a morte, come visto, solo l'anno seguente.

La poetessa veneta ricorse ad una retorica ricca e fittissima per onorare Bona nell'orazione che chiude l'edizione postuma a stampa delle sue *Epistolae et orationes*⁹ e sembra assumere il senso di un omaggio dovuto, un lavoro su commissione in cui pare effettivamente mancare ogni spunto di originalità. L'*Oratio pro adventu Serenissimae Sarmaticae Reginae Franciscio Venerio Veneto Principe* si estende per poche pagine in un latino piano che ripercorre tutti i *topoi* caratteristici della *laudatio principis*, con una scarsa personalizzazione. Se l'arrivo a Venezia di Bona ha superato per piacere ricevuto e attesa quello di ogni altro re o imperatore, il piacere che Cassandra ha avuto nell'essere designata dal senato a rappresentare il popolo veneto non è possibile “*explicare verbis et amplificare oratione*” (Fedele 1636: 208), riprendendo una classificazione oratoria che derivava dal Cicerone del *De oratore* 3, 104, 1. La grandezza di Bona, insomma, non permetteva di compiere quell'azione retorica e non solo per l'ineffabilità della grandezza della sovrana polacca, ma perché la stessa presenza di Bona, in qualche misura, finiva per svolgere un'azione retorica, quella di indurre gli astanti a quelle che la Fedele definiva *serenitas et hilaritas*. La lingua, nella sua *ruditas*, cedeva spazio alla vista, alla visività del potere da cui nasceva un *gaudium* che la parola non avrebbe avuto la forza di eguagliare, in una accezione potenziata della nozione di *speculum principis* che terminava, nel più canonico degli elogi, per far diventare la regina un nume da onorare e venerare. Non sfuggiva però a Cassandra Fedele l'opportunità di segnalare come ci si trovasse al cospetto di una donna, e dunque a nome di tutte le distintissime e illustrissime donne lì convenute, citava l'egloga I, 59 di Virgilio (“*ante leves alto pascentur in aethere cervi*”) per proporre un'immagine dell'età dell'oro di cui la memoria di tanta grazia resta come garanzia dell'eccezionalità del momento (Fedele 1636: 209). La *laudatio* del regno di Bona porta Cassandra Fedele ad esaltare tanto la tranquillità con cui ha retto in pace il popolo polacco, quanto la fortezza dimostrata nelle guerra: regina esemplare in guerra e in pace che supera Tamiri e Ipsicratea, due delle donne esaltate da Boccaccio nel *De mulieribus claris* (XLIX e LXXVIII), la prima, regina di Tartaria, per essere stata regina, come ricorda Boccaccio, meritevole di essere ricordata perché “*feris et indomitis populis imperarit*” (Boccaccio 1970: 198), l'altra, sposa di Mitridate, che indossò abiti maschili per essere accanto al marito, che pure alla fine l'uccise (Boccaccio 1970: 308). Due modelli certo non scelti a caso, per essere state regine di popoli barbarici, come quello polacco doveva apparire alla nobildonna veneta, e per aver saputo governare con forza maschile.

Si racconta che Bona, per ringraziarla dell'orazione, si tolse dal collo la ricca collana d'oro, tempestata di gemme, che portava e la donò a Cassandra Fedele, che però il giorno dopo, affermando che tale ricco dono si addicesse più alla Repubblica che ad una persona

9 C. Fedele, *Epistolae et orationes*, Patavii, apud Franciscum Bolzettam, 1636, pp. 207-210. Ora è possibile leggere queste opere in C. Fedele, *Orazioni ed epistole*, a cura di A. Fedele, Padova, il Poligrafo 2010. L'orazione a Bona Sforza è a pp. 72-77.

modesta come lei, la rendesse al Doge in una seduta del Senato (Fedele 2010: 45-46). In verità nel giro di poco più di un anno, ambedue le protagoniste di quel giorno vennero a morte e così, in qualche modo, il loro incontro veneziano assume non tanto il tono di splendore che la circostanza sembrava esigere, ma la rappresentazione di un mondo, quello della tarda tradizione umanistica, rappresentata da Cassandra Fedele e quello della nobiltà quattrocentesca (Bona erede degli Sforza e degli Aragonesi), che in qualche modo celebrava se stesso, alle soglie di mutamenti epocali che avrebbero cambiato la storia d'Italia e d'Europa.

2. L'ORAZIONE DI LUIGI GROTO

Qualche giorno dopo toccò a Cieco d'Adria, al secolo Luigi Groto,¹⁰ celebrare Bona Sforza con un'orazione ancora più lunga e complessa.¹¹ Si era così giunti al primo maggio e l'orazione segnò una delle tante tappe della regina di Polonia a Venezia. In questo caso il paludamento retorico è ancora più fitto e denso e si riscontra il riproporsi dei medesimi *topoi* usati da Cassandra Fedele, a cominciare dall'impossibilità per la lingua di raccontare la dignità della regina di Polonia, perché “le glorie altrui si esprimono scrivendo, e parlando e le vostre si possono solo esprimere maravigliando e tacendo” (Groto 1598: 1r). Ovviamente il Groto gioca molto sull'ambiguità prodotta dalla sua cecità e dalle bellezze indescrivibili di Bona e del suo seguito, che esalta questo elemento di ineffabilità, accentuato dalla natura divina della regina. A lodare Bona sono convocati Omero, Virgilio, Stazio, Valerio Flacco, Ovidio, Lucano, Petrarca dell'*Africa*, Boccaccio della *Teseide*, Trissino de *L'Italia liberata dai Goti*, Ariosto e anche Dante della *Commedia*, qui inserita in un canone, che dagli antichi ai moderni, ripercorre le tappe fondamentali del genere epico, che qui viene ritenuto opportuno per celebrare Bona, di cui si esaltano così non le virtù muliebri, ma quelle che più pertengono alla dimensione eroica e civile del suo operato di regina di Polonia. E la discendenza dagli Sforza e dagli Aragona la rende degna di essere duchessa di Bari e regina di Polonia e la colloca sullo stesso piano di Alessandro Magno, per la difficoltà di trovare un degno consorte, tanto alta è la sua dignità:

Ma se ben la ventura non m'ha condotto a mirar sì alto, non però voglio rimanermi di dir, di quai beni la fortuna non già cieca, ma in questa parte occhiutissima, v'habbia dotato: poiché gli altri vostri proprii è impossibile il pur pensare, e particolarmente della suprema nobiltà vostra, essendo voi uscita dal sangue d'Aragona per Madre, e del sangue Sforcesco per Padre. Onde foste fatta per successione, e per merito Signora d'un tanto ducato, quanto è il Ducato di Bari, e d'un tanto regno, quanto è il Regno della Polonia (Groto 1598: 2v).

Non manca, certo, l'esaltazione della bellezza di Bona, ottava meraviglia del mondo (Groto 1598: 3v) ma anche in questo caso il Cieco d'Adria si sforza di paragonare Bona non

10 Cfr. Gallo V., “Groto Luigi”, *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, LX, 2003.

11 L. Groto (Cieco d'Adria), *Orationi volgari*, Venezia, Zoppino, 1598, ff. 1-7.

già ad una donna, celebre per la bellezza, ma a Carlo V, attraverso un'ardita similitudine: come Carlo V ha superato le colonne d'Ercole, spingendo il suo impero oltre "i confini della terra", "prescritti con le colonne di Hercole", così Bona è andata oltre i termini prescritti alla beltà, «i quali niuna giamai trascese, se non voi, che di amplissimo spatio li trascendete» (Groto 1598: 3v). Accanto a questa iperbole, si affianca il più canonico accostamento ad Elena e l'esaltazione della bellezza ottenuta miscelando le grazie di Tetide, Venere, Vesta, Diana, Pallade, Flora, Giunone, ecc. Ma è anche paragonata alla Beatrice dantesca, perché "se Beatrice si gloria d'haver condotto Dante solo nel Paradiso, gloriarevi voi di potervi condur tutto il mondo" (Groto 1598: 4r), anche se per descrivere Bona vengono poi invocati i poeti del canone della poesia amorosa: Gallo, Propertio, Tibullo, Catullo, Ovidio, Orazio, Boccaccio e Petrarca, accanto al già citato Dante.

Qui si può forse aprire una prima considerazione: si tratta di canoni, il primo degli epici, il secondo dei poeti d'amore, che, ad eccezione di Omero (e qui agisce il modello dantesco), includono sostanzialmente solo autori latini e le tre corone trecentesche, in omaggio al canone bembesco, che all'epoca si era decisamente consolidato. Simili elenchi di autori si incontrano sovente nella letteratura dell'epoca (e a dire il vero anche precedente: si pensi appunto alla *Commedia* di Dante o ai *Trionfi* di Petrarca), ma quanto rende in qualche modo originale la scrittura di Luigi Groto è lo sforzo di conciliare una più tradizionale *laudatio* muliebre, col ricorso alla descrizione fisica di Bona, circondata in un'aura mitica, con il paragone, ostentato, con re e condottieri dell'altro sesso, mettendola così sullo stesso piano degli imperatori Alessandro Magno e Carlo V, conquistatori del mondo. E se nel primo caso a celebrare Bona devono intervenire i poeti della tradizione elegiaca e d'amore, nel secondo ecco affacciarsi il canone dell'epica. Ma nel definire il carattere di Bona non basta certo tutto questo, perché c'è bisogno del ricorso a quelle categorie che avevano caratterizzato la trattazione *de principe* di età umanistica e gli esiti cinquecenteschi di questa, a cominciare dal *Cortigiano* di Baldassarre Castiglione, qui evocato quando tra le virtù della castità, della onestà, della liberalità, dell'eloquenza, del "riso", della pietà, fa capolino anche la "sprezzatura", che equivaleva in Castiglione a nascondere l'arte e a dimostrare che "ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi", a "mostrar di non estimare e pensar più ad ogni altra cosa che a quello che si fa", e che viene lì definito "il vero fonte donde deriva la grazia", che "porta ancor seco un altro ornamento" (Castiglione 2003: 59-65). Dunque, in Bona accanto ad una virtù di castità, che coniuga "due sì gran nimiche, quai sono la bellezza, e la pudicizia" (Groto 1598: 5r), si esaltano la fortezza, che la rende una "nuova Amazona" e la "sapienza", che la fa "filosofa dell'Italia" (Groto 1598: 5r), che era poi il fine educativo che il Galateo aveva segnalato nella sua epistola. Ed è una sapienza che si fonda in maniera solida sull'etica, l'economia, la logica, la retorica, l'astrologia e infine la teologia, con un impianto di chiara derivazione aristotelica.

Non poteva certo mancare anche il gioco sul *nomen omen* di Bona, che serve però

anche a rovesciare, in maniera certamente originale, la topica della letteratura misogina, perché “niuna mente ardirà mai più di biasimare il sesso donnesco, essendo stata voi in questo compresa, e i libri per adietro in cotal biasimo composti giaceran nel numero de’ profani” (Groto 1598: 5r), che sarebbe una formulazione di generica lode, se non fosse che la letteratura misogina si era scatenata, proprio negli anni immediatamente precedenti, contro Bona Sforza: basti pensare alle parole che le erano state rivolte da Ortensio Lando nella *Breve pratica di medicina per sanare le passioni dell’animo*, a cui Bona sarebbe stata troppo esposta.¹²

La venuta della Regina di Polonia a Venezia finisce così per essere un’occasione per celebrare non solo una donna, a cui viene attribuito, e in modo corretto, il merito di aver portato fin nel nord dell’Europa i frutti del Rinascimento italiano, ma anche per celebrare, tramite lei, un progetto educativo, la cui definizione emerge tra la retorica della lode cortigiana. Erede di una tradizione culturale che ora si scontra con la trasformazione che il “gran secolo” ha imposto all’Italia e all’Europa tutta, Bona, ormai anziana, viene rappresentata come la regina che con la sua azione di governo ha dato corpo e consistenza storica ad una visione culturale che affondava le radici nell’umanesimo e che dall’umanesimo traeva i modelli di educazione al governo della persona e dello stato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARYCZ H., “BONA SFORZA REGINA DI POLONIA”, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, XI, 1969, pp. 430-436.
- Bassani A., *Dichiaratione dell’arco fatto in Padoua nella venuta della serenissima reina Bona di Polonia*, Padova, appresso Gratoso Percacino, 1556.
- Boccaccio G., “De mulieribus claris”, a cura di V. Zaccaria, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1970.
- Bryant D., “Dal Rinascimento al Barocco. La cultura. Le scelte delle istituzioni e le scelte dei privati: musica e musicisti”, *Storia di Venezia*, a cura di G. Benzoni, A. Menniti Ippolito, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, VI, 1994, pp. 450-453.
- Campanella A., *Bona Sforza. Regina di Polonia duchessa di Bari*, Bari, Gius. Laterza, 2008.
- Castiglione B., *Il cortigiano*, a cura di A. Quondam, Milano, Mondadori 2002.
- Cini L., “Passaggio della regina Bona Sforza per Padova nell’anno 1556”, *Relazioni tra Padova e la Polonia. Studi in onore dell’Università di Cracovia nel VI centenario della sua fondazione*, Antenore, Padova 1964, pp. 27-65.
- Cioffari G., *Bona Sforza, donna del rinascimento tra Italia e Polonia*, Bari, Levante,

.....
 12 O. Lando, *Una breve pratica di medicina per sanare le passioni dell’animo*, Padova, Gratoso Percacino, 1553. Cfr. F. Daenens, *Donne valorose, eretiche e finte sante. Note sull’antologia giolittiana del 1548*, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivi e tipografie nei secoli XV-XVII*, Roma, Viella, 1999, pp. 181-207: 184-185.

2000.

Daenens F., “Donne valorose, eretiche e finte sante. Note sull’antologia giolittiana del 1548”, *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivi e tipografie nei secoli XV-XVII*, Roma, Viella, 1999, pp. 181-207.

Falco A., *L’ultimo testamento di Bona Sforza*, Gius. Laterza, Bari 2000.

Fedele C., *Epistolae et orationes*, Patavii, apud Franciscum Bolzettam, 1636.

Fedele C., *Orazioni ed epistole*, a cura di A. Fedele, Padova, il Poligrafo 2010.

Galateo A., *Epistole*, a cura di A. Altamura, Lecce, Centro Studi salentini, 1959.

Gallo V., “Groto Luigi”, *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, LX, 2003, pp. 21-24.

Groto L. (Cieco d’Adria), *Orationi volgari*, Venezia, Zoppino, 1598.

Korsh E., *Bilder der Macht: Venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrichs III (1574)*, Berlin, Akademie Verlag, 2013.

La venuta della serenissima Bona Sforza e d’Aragona, Reina di Polonia e duchessa di Bari, nella magnifica città di Padova, a ventisette di marzo, con l’entrata nella inclita città di Vinegia, il dì 26 aprile 1556, et la sua partita per Bari, Vinegia, s.e., 1556.

Lando O., *Una breve prattica di medicina per sanare le passioni dell’animo*, Padova, Gratoso Perchacino, 1553.

Lucioli F., “Regine a Venezia nel Cinquecento: Bona Sforza in un’epistola di Agostino Valier e qualche osservazione sulle descrizioni di ingressi trionfali”, *Filologia e critica*, 39, 1 (2014), pp. 73-96.

Pociecha W., *Królowa Bona (1494-1557), czasy i ludzie odrodzenia*, Poznan, Nakł. Poznańskiego Tow. Przyjaciół Nauk, 4 voll., 1949-1958.

Tateo F., “La raccolta delle Epistole di A. Galateo”, *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbetani*, proceeding of the XVI International Congress of Neo-Latin Studies, Wolfenbüttel 1985, a cura di S. Revard, F. Radle, M.A. Di Cesare, Binghamton, MRTS, 1988, pp. 551-562.

Tateo F., “Antonio Galateo”, *Puglia Neo-Latina*, a cura di F. Tateo – M. de Nichilo – P. Sisto, Bari, Cacucci, 1994, pp. 80-87.

Valerio S., “Ad imperandum nata: Bona Sforza e le virtù regie”, *Controcanto. Voci, figure, contesti di un “altrove” femminile*, a cura di Diana Del Mastro, Szczecin, Szczecinski Uniwersytet, 2013, pp. 34-53.

Wolti M., Il progetto fallito di un’edizione cinquecentesca delle opere complete di Antonio de Ferrariis detto il Galateo, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, X (1972), pp. 171-191.

Werner M., “L’immagine di Bona Sforza nella letteratura italiana del Cinquecento”, G. Cioffari, *Bona Sforza, donna del rinascimento tra Italia e Polonia*, Bari, Levante, 2000, pp. 373-418.

MERCÈ RODOREDA E LE SUE PERSONAGGE

Laura Veglia

Scuola Secondaria di I grado Nievo-Matteotti, Torino

La scrittrice catalana Mercè Rodoreda ha creato personagge che in vari modi possono essere considerate suoi alter ego poiché in ciascuna di loro ha lasciato indizi che ci rimandano alla sua vita. Mi propongo qui di analizzare alcuni romanzi per evidenziare in che modo ha compiuto questa trasfigurazione che dal sé è arrivata a personagge tanto diverse tra loro e tanto complesse.

Le opere che intendo prendere in considerazione in questo lavoro di analisi delle personagge inventate da Mercè Rodoreda sono i tre romanzi *Aloma* (1938-1969), *La Piazza del Diamante* (1962), *Via delle Camelie* (1966). La mia scelta si è ristretta a sole tre opere della scrittrice catalana per vari motivi, il principale dei quali è che le protagoniste di questi romanzi sono tre giovani donne che cercano il loro posto nel mondo: possono quasi essere definiti romanzi di formazione, visto che in essi Rodoreda accompagna le sue protagoniste lungo un tratto delle loro vite, fino a che esse non arrivano all'età adulta.

Anche la vicinanza temporale della loro redazione mi fa pensare ad un filo conduttore tra queste tre opere e ad un qualche collegamento, una sorta di progetto editoriale che voglia offrire al lettore un ventaglio di possibilità; come se la scrittrice tentasse di rispondere alla domanda: come poteva diventare una giovane donna nella Barcellona degli anni '30? Cosa avrei potuto essere io?

Questo è il tratto che mi ha maggiormente incuriosito mentre leggevo i romanzi, e che mi ha spinto ad approfondire lo studio dell'autrice e delle sue opere.

Come precedentemente detto questi romanzi vedono la luce in anni molto vicini: l'affermazione è vera solo in parte, infatti *Aloma*, nella sua prima edizione, è pubblicato nel 1938, però l'edizione che oggi noi leggiamo, e che io ho preso in considerazione per l'analisi, è quella rielaborata dall'autrice e pubblicata nel 1969. *Aloma* è il primo romanzo, della cospicua produzione di Rodoreda, ad essere riconosciuto dall'autrice; quelli anteriori sono stati sconosciuti con la motivazione di essere opere frutto dell'inesperienza. *Aloma* è quindi il suo primo romanzo adulto, ma viene incluso nella sua bibliografia solo dopo un'attenta ammenda dell'opera giovanile. Per questo motivo non esito nel collocarlo temporalmente nella decade degli anni '60: la più proficua.

Le tre protagoniste hanno più di un tratto comune tra loro e con la stessa Mercè Rodoreda, primo tra tutti essere di sesso femminile: Aloma, Natàlia e Cecilia. Tutte condividono il luogo di origine: sono nate a Barcellona, dove vivono, nel quartiere di Gràcia, lo stesso quartiere dove crebbe la scrittrice. Le tre personagge sono orfane di almeno uno dei genitori: Aloma li ha perduti entrambi e deve vivere con il fratello e la di lui famiglia; Natàlia è orfana di madre e il padre si è risposato con un'altra donna; Cecilia è stata abbandonata alla nascita ed è adottata da una famiglia che la cresce come sua, ma

questo non calma la sua ansia di voler ritrovare le proprie origini. Il senso di abbandono e sradicamento che affligge le personagge potrebbe riflettere i sentimenti di Rodoreda all'aver trascorso la sua infanzia affidata al nonno, e forse lo sradicamento in cui vivono le personagge potrebbe essere diventato, con gli anni, una metafora dello sradicamento provocato dall'esilio cui si vede costretta l'autrice.

Altra caratteristica che accomuna le tre protagoniste e che le avvicina all'autrice è il rapporto ambivalente con la maternità: Rodoreda abbandonò il figlio in Spagna, con i nonni, quando fuggì dalla guerra civile e si rifugiò in Francia. Avrebbe dovuto essere una separazione solo temporanea ma le vicende storiche le impedirono di ricongiungersi con suo figlio per molto tempo, dando origine evidentemente a frustrazione e sensi di colpa. Questi sentimenti si riflettono nelle personagge, e vengono in loro trasfigurati e sviscerati fino ad includere e rappresentare tutti i possibili sentimenti che legano e allo stesso tempo dividono una madre e i suoi figli. Aloma quindi, per inesperienza, rimane incinta e decide di fuggire con il bambino; Cecilia in più di una occasione si vedrà costretta a ricorrere all'aborto; Natalia arriva al punto di desiderare uccidere i figli.

Anche il rapporto con l'altro sesso, concretizzato in relazioni ineguali, può riflettere l'esperienza sentimentale della giovane Rodoreda che a soli 20 anni si innamora di uno zio materno, molto più grande di lei, e decide di sposarlo, dovendo richiedere addirittura la dispensa papale, vista la consanguineità dei due. Questa relazione così squilibrata per età e esperienze di vita porterà l'autrice al divorzio, ma resterà comunque in lei come bagaglio di esperienze di vita che riaffiorano nell'opera adulta. Anche qui però una serie di trasfigurazioni che arrivano ad abbracciare tutti i possibili sentimenti umani ci conducono ad un esito artistico di grande profondità. In questo frangente Aloma è quasi un alter ego di Mercè: si innamora di un parente appena tornato dall'America -dove aveva fatto fortuna- con cui molto presto intreccia una relazione sentimentale e da cui altrettanto presto fugge. Le vicende sentimentali delle altre due protagoniste sono più complesse a livello psicologico e pertanto presentano un maggiore scostamento dalla vicenda biografica della scrittrice. Natalia, senza quasi accorgersi di come le sia successo, si ritrova in balia di un uomo egoista che la annulla psicologicamente e la annichilisce, cancellando in lei ogni tratto di quella che era la sua personalità fino ad annullarla anche nel nome. Cecilia che, spinta dal desiderio di ritrovare la madre biologica, abbandona la casa in cui era cresciuta, finisce a passare da una relazione all'altra, tutte insoddisfacenti, in cui uomini senza scrupoli abusano di lei e termina questa discesa all'inferno con la prostituzione.

Queste sono le analogie più evidenti tra la scrittrice e le sue personagge, ma mi pare altrettanto interessante analizzarne le differenze, per capire in che modo la trasfigurazione messa in atto da Rodoreda dalla vita vissuta fino ai diversi gradi di astrazione e universalizzazione abbia permesso la nascita di personagge uniche a tal punto da diventare iconiche.

1. LE QUATTRO VITE A CONFRONTO

1.1 L'autrice

Mercè Rodoreda nasce a Barcellona nel 1908, da sempre appassionata di letteratura, si interessò fin da giovane allo studio e alla tutela della lingua catalana, lingua in cui scrisse tutte le sue opere. A soli 20 anni si sposò con uno zio di 14 anni più vecchio di lei e i due ebbero un figlio l'anno successivo. Durante gli anni della Repubblica Rodoreda partecipò attivamente alla vita culturale del Paese, pubblicando romanzi, opere teatrali e articoli di giornale. I quattro romanzi che pubblicò in questo periodo della sua vita furono poi da lei rifiutati per essere frutto della sua inesperienza.

Con lo scoppio della Guerra Civile Rodoreda cominciò a collaborare con il Commissariato di propaganda della Generalitat de Catalunya, in appoggio al bando repubblicano. Divorziò dal marito nel 1937 e nel 1939 dovette intraprendere la via dell'esilio a causa delle collaborazioni con le pubblicazioni in catalano e con alcune riviste di sinistra che aveva intrattenuto negli anni precedenti.

Riparò dapprima in Francia dove visse fino al 1954, cambiando spesso città: Limoges, Bordeaux, Parigi; sempre accompagnata dal compagno di tutta la vita: Armand Obiols. Nel '54 si trasferì in Svizzera, a Ginevra, città in cui rimase fino al 1972, anno in cui poté fare ritorno in Spagna, a Romanyà de la Selva. Lì rimase gli ultimi anni della sua vita, sempre scrivendo.

Trascorse anni molto difficili a causa delle precarie condizioni economiche in cui si trovò costretta; si dedicò a lavori manuali per sopravvivere e solo dopo il trasferimento a Ginevra poté ricominciare a coltivare la sua passione per la scrittura, sempre però utilizzando la lingua catalana: una sorta di esili dentro l'esilio.

1.2 Le personagge

1.2.1 *Aloma*

La prima dei suoi alter ego è senza dubbio Aloma, la protagonista dell'omonimo romanzo con cui vinse il prestigioso premio Joan Crexelles nel 1937, anno di svolta nella sua vita e nella sua carriera di scrittrice. La versione che noi leggiamo non è l'originale ma una riedizione emendata dall'autrice nel 1969 -a Ginevra- tuttavia la storia ha mantenuto i suoi tratti distintivi. I cambiamenti più evidenti riguardano l'eleganza della scrittura e la profondità psicologica dei personaggi. La giovane Aloma, orfana, abbandonata anche dal fratello prediletto che si suicida, conosce la passione grazie al cognato: uomo più grande di lei, sprezzante ed egoista che la lascia incinta, in condizioni economiche precarie. Il romanzo si centra sulla crescita della protagonista che da fanciulla ingenua e disgustata dall'amore si trasforma in donna disillusa dalla vita stessa, disposta ad annullarsi nell'amore materno: "Solo il figlio ha importanza, è stato sempre così: nascono

e cancellano tutto. Io non sono più nessuno” (Rodoreda, 1969, 2011, p. 148). Il romanzo evidenzia l’egoismo dei personaggi maschili e il duro destino delle donne della famiglia che si vedono costrette a far fronte alle difficoltà della vita grazie solo alle loro forze: il fratello prediletto, Daniel, il ragazzo sensibile amante della scrittura si suicida alle porte dell’età adulta, lasciando Aloma sola in un ambiente ostile: la casa del fratello Joan e della cognata Anna, dove lei è solo più un’ospite. Daniel, che compare nel romanzo solo nel ricordo di Aloma poiché è morto prima dell’inizio della vicenda raccontata, è in parte ritratto della scrittrice stessa: ci viene raccontato come un ragazzo sensibile che passa le giornate nella sua mansarda a scrivere, proprio come faceva Rodoreda nei primi anni di matrimonio. Tuttavia il suo egoismo e la sua inettitudine alla vita sono patenti nella sua decisione di suicidarsi, tirarsi indietro di fronte alle difficoltà della vita, rifiutare le responsabilità. L’altro fratello, Joan ha un carattere opposto: conduce una vita borghese con la moglie Anna e il figlio ma in realtà nasconde dietro alla sua rispettabilità un’indole disonesta, che lo porta a dissipare i beni della famiglia e ad ingannare la moglie, fedele ed abnegata pur di salvaguardare l’immagine di famiglia rispettabile. Per ultimo Robert, l’amante venuto da lontano, che seduce la ragazza innocente, la inizia alla passione, ma poi, quando la situazione precipita, se ne va abbandonando la ragazza e tutta la famiglia in grandi difficoltà economiche e senza neanche rendersi conto che Aloma è incinta. Anche Robert quindi rappresenta l’uomo che se ne va davanti alle proprie responsabilità, che sceglie la fuga anziché affrontare le situazioni.

Aloma è quindi romanzo di formazione perché ci narra l’ingresso della protagonista nell’età adulta. Da fanciulla che era all’inizio del romanzo viene iniziata ai piaceri e ai tormenti della passione, ma la crescita non è solo iniziazione ad una vita sessuale attiva: la vera crescita consiste nella consapevolezza di doversi fare carico delle conseguenze delle sue azioni. La vera maturità che raggiunge è dunque una maturità psicologica, che le permette di vedere meglio le persone che la circondano e di giudicarle perciò che effettivamente sono.

1.2.2 Natàlia

Natàlia, la protagonista de *La Piazza del Diamante*, ha più o meno l’età di Aloma all’inizio della narrazione, ma Rodoreda ci racconta di lei per un periodo molto più lungo. Comincia con la protagonista giovane donna, attraversa tutta la guerra civile, la maturità della donna fino alla vedovanza e ad un secondo matrimonio.

Natàlia è una giovane donna indipendente: lavora, vive sola. Appartiene a una classe sociale umile, è semplice e ingenua. Si ritrova, quasi senza aver avuto l’occasione di esprimere la sua opinione, fidanzata con un ragazzo suo coetaneo, dal carattere manipolatore e deciso che durante il corteggiamento comincia ad annullarla, disprezzando la sua indipendenza e le sue stesse opinioni. Dopo il matrimonio le cose peggiorano e la donna si ritrova a vivere una vita che non le appartiene, annullata persino nel nome, dato che il marito l’aveva soprannominata Colombetta (Colometa).

Anche le sue vicissitudini non sono le stesse di *Aloma*: un romanzo che ha avuto genesi alla fine degli anni '50 contiene in sé esperienze di vita dell'autrice che non possono comparire nel romanzo d'esordio *Aloma*, scritto durante gli anni della Repubblica. Quindi tra i protagonisti del romanzo troviamo la Guerra Civile, che fa da sfondo alla vita di Natàlia, e, parallelamente a questa, le privazioni e la fame. Le descrizioni con cui Rodoreda ricrea la Barcellona degli anni '30 e '40 hanno un sapore tanto realistico da farci credere che i sentimenti provati da Natalia siano gli stessi che aveva provato Rodoreda durante la Guerra e poi durante gli anni dell'esilio francese.

Solo dopo ogni tipo di privazione Natàlia troverà la serenità e la possibilità di una vita serena al fianco di un uomo buono e generoso. Sembra la parabola esistenziale dell'autrice stessa: dopo dolore, rinunce e privazioni, finalmente a Ginevra riesce a godersi nuovamente la vita. Il personaggio di Natàlia apparentemente non ha molto in comune con Rodoreda, eppure è una dei suoi possibili alias: la ragazza spensierata che si ritrova manipolata dal fidanzato ci ricorda molto da vicino la giovane scrittrice sedotta dallo zio maturo; le esperienze della guerra civile vicino al fronte Repubblicano non sono state dissimili da quelle di Mercè durante la guerra, e la fame del dopoguerra potrebbe essere la stessa fame dell'esilio francese.

L'esplorazione psicologica però porta Rodoreda a soluzioni fino ad allora inedite: la giovane protagonista vittima dei soprusi del marito si rifugia nel suo mondo, lontana dalla realtà, tra le voliere dei suoi amati colombi, tra cui si sente libera ma che sono la peretta metafora della sua vita, imprigionata in una realtà insoddisfacente, come i colombi nelle voliere, e da cui non sa allontanarsi. Il suo soprannome Colometa accentua questa identificazione.

1.2.3 *Cecília Ce*

Via delle Camelie è la storia di una riera e di un viaggio: Cecilia Ce, la protagonista, abbandonata a pochi mesi davanti ad una casa di persone benestanti da cui è allevata con ogni amore possibile, si allontana dalla famiglia adottiva per cercare le sue origini e ritrovare sé stessa.

Dei tre questo è quello che più si avvicina al romanzo di formazione, e alla struttura classica della fiaba. Narra la storia della protagonista dal suo ritrovamento, a pochi mesi di vita fino all'età adulta; ricalca la struttura della fiaba perché in una situazione iniziale di quiete sopraggiunge un avvenimento che distrugge gli equilibri: l'allontanamento della protagonista, che da quel momento deve superare un certo numero di esperienze di vita -o prove- per poter poi tornare ad una situazione di quiete simile a quella iniziale. La struttura del romanzo è ciclica poiché termina nello stesso luogo in cui era iniziato. Da questo punto di vista il suo peregrinare per le vie di Barcellona, in ambienti sempre più sordidi, dove fa incontri di volta in volta peggiori, può essere paragonato ad un viaggio iniziatico nel ventre della città. Si può paragonare il suo viaggio a quello di Dante attraverso l'Inferno, che termina "a riveder le stelle"; si può anche accostare alla picaresca: come il *Lazarillo*

è una storia ciclica, la protagonista è “hija de padres sin honra”, deve affrontare molte prove, incontrando una umanità varia e ostile fino al raggiungimento di una condizione di benessere.

Come abbiamo già detto anche qui compaiono molti dei topoi cari a Rodoreda: Barcellona, la storia d'amore con un uomo prevaricatore, il rifiuto della maternità.

Cecilia Ce, tra le protagoniste dei romanzi qui considerati, è quella con una vita più tragica che più si allontana dall'esperienza biografica dell'autrice. Eppure nel suo lungo peregrinare in ambienti ostili non possiamo non leggere una metafora dell'esilio, e il finale della storia, nello stesso punto in cui questa era cominciata rappresenta in qualche modo il desiderio di porre fine all'esilio e poter tornare in Spagna: è un lieto fine che potrebbe preannunciare la fine delle peregrinazioni dell'autrice.

2. CONCLUSIONI

Le storie di queste donne sono storie molto diverse per ambientazione, epoca, classe sociale delle protagoniste; il tratto comune più saliente è il fatto che i tre romanzi raccontano la formazione di tre donne: partendo da presupposti diversi arrivano a diversi epiloghi ma le protagoniste, grazie alle esperienze di dolore e umiliazione che sono costrette a sperimentare, raggiungono un alto livello di consapevolezza e maturità che le porta a riprendere nelle loro mani le loro vite. Dopo l'esperienza della dipendenza psicologica dall'uomo tutte e tre escono più forti e determinate, finalmente adulte e determinate a non dipendere più da nessuno.

Nessuno di questi romanzi è apertamente autobiografico eppure in ognuno di loro affiorano esperienze di vita effettivamente vissute dall'autrice. Bisogna però sottolineare come anche in ogni avvenimento inventato, frutto della grande capacità di affabulazione di Rodoreda, si possano cogliere dettagli e aspetti psicologici che lasciano intravedere una trasfigurazione della vita della scrittrice in tutte le possibili declinazioni. Nonostante le vicende narrate siano finzione, lo spessore psicologico delle protagoniste e le sensazioni da esse sperimentate sono universali e per questo motivo da tutti riconoscibili. Ha ragione Garcia Márquez nel dire che Rodoreda era “l'unico creatore ad essere una copia viva dei suoi romanzi” (Garcia Marquez, 1983) e che “i suoi libri lasciano solo immaginare una sensibilità quasi eccessiva e un amore per la sua gente e per la vita del suo vicinato che è forse ciò che dà una portata universale ai suoi romanzi” (Garcia Marquez, op. cit.). Sicuramente la sua maestria nel descrivere luoghi e persone la collocano a buon diritto nella categoria dei classici della letteratura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arnau, Carme, *La Plaça del diamant de Mercè Rodoreda: la creació d'un personatge* <http://projectetraces.uab.cat/tracesbd/revistadelcollegi/2008/revistadelcollegi_a2008m10n130p11.pdf>

García Marquez, Gabriel. *¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?*. in *El País*, del 18 mayo 1983.

Rodoreda, Mercè. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor, 1962; ediz. italiana, La Nuova Frontiera, Roma, 2008;

Rodoreda, Mercè. *El Carrer de les Camèlies*. Premi Sant Jordi 1966. Barcelona: Club Editor, 1966; ediz. italiana, La Nuova Frontiera, Roma, 2009;

Rodoreda, Mercè. *Aloma*. Barcelona: Edicions 62, 1996; edizione italiana, La Nuova Frontiera, Roma, 2011;

Vilaret, Mercè. *Ésta es mi tierra* [grabación en vídeo para TVE], 1983.

**«SU HISTORIA ES LA QUE ESCRIBO Y EN MI VIENTRE SE INICIA». LA
LIBERTAD FEMENINA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX.**

Nieves Muriel García

Instituto universitario de Investigación de Estudios de la mujer y de género.

Universidad de Granada

El trabajo con las palabras nace de la conciencia de que es en el lenguaje donde se dirime la existencia de quien escribe y, con ella, nuestros deseos y la posibilidad de decir el mundo. La poesía femenina española es el fenómeno literario más importante del siglo XX y ha acogido a través de un uso del lenguaje poético dispar múltiples formas que hoy configuran una variada cartografía de existencias femeninas dando cuenta de la libertad femenina puesta en juego por las mujeres.

La poesía femenina es el fenómeno literario español más importante del siglo XX y como todo fenómeno estelar no nace solo, pues sigue el movimiento de un pensamiento femenino a lo largo de la historia. Poesía y pensamiento, que desde sus orígenes inciertos han participado del desvelamiento del patriarcado y, ya en la segunda mitad del siglo XX, del anuncio de su final .

Los movimientos minúsculos e insomnes de la poesía femenina han desvelado reinos inauditos sobre la experiencia del mundo. En la actualidad, el reconocimiento de una tradición con sus propias peculiaridades sostiene la tesis de una continuidad histórica sobre la presencia de las mujeres en la escritura que nos permite la posibilidad de hacer una historia de la literatura sensible a la diferencia femenina. No se trata de una historia paralela, ni en los márgenes, sino de traer a la historia literaria el reconocimiento de esa tradición propia y con sus propias peculiaridades desde el el sentido libre de la diferencia femenina. La crítica literaria feminista ha llevado a cabo una labor crucial que hoy es nuestro legado y que nos permite a las mujeres y a los hombres de hoy mirar el pasado y rehacer ese gesto de belleza. Un gesto, el de mirar atrás, que custodia en mi experiencia de estudio el deseo de genealogía femenina y la libertad de nombrarla libremente, fuera de la dialéctica y de las comparaciones, fuera ya de la victimización y los márgenes que contradicen gran parte de la experiencia creadora femenina.

A mediados de siglo XX, el movimiento de la escritura femenina y la potencia de sus gestos eclosiona dando forma a este fenómeno singular que va a permitir entre otras cuestiones, como ya está haciendo, la modificación de un canon obsoleto y masculino. Reiterar no repetir, escribe María Zambrano. Dejar de criticar para afirmar, señala Luisa Muraro. Las dos filósofas coinciden: se trata de horadar más allá de la “retórica del vacío”, buscar en las palabras y con ellas sentidos que nombren la experiencia femenina libremente. Significar la experiencia femenina más allá de los espacios y límites en los que el sistema social ha querido enterrar lo femenino y con ello a las mujeres.

1. MÍRATE, TÚ NO ERES UN HOMBRE

La poesía femenina ha permitido que el simbólico femenino se haga materia trayendo con ella una experiencia de libertad que interesa. No se trata de la libertad de decir cualquier cosa, sino de una libertad de ser que en mi experiencia de estudio está vinculada a la ontología femenina, que desborda los límites y que en su movimiento avanza, no desde el enfrentamiento o la dialéctica, sino trayendo a la realidad experiencias inauditas cada vez más audibles. Experiencias de libertad femenina que no necesitan de la oposición para dar y tomar, para traer sentido al mundo.

Las poetas de todos los tiempos han abordado los llamados temas universales como el amor, el tiempo y la guerra a la luz de su experiencia sexuada. También la trascendencia y la muerte, la relación con dios y lo divino son cuestiones que las creadoras han traído en su escritura mostrando el corte en la realidad de una experiencia distinta. Pero será en el siglo XX cuando la poesía femenina española traiga con ella la materialidad del cuerpo junto con una libertad de ser que trasciende lo que de manera común entendemos por libertad. Todo ello desde una relación con lo simbólico que trasciende la experiencia del lenguaje convencional.

Se trata de una escritura femenina que en forma de poemas y bajo la vocación Antígona traen libertad de ser a las mujeres. Esta vocación se sirve de la razón para alumbrar y desde ahí desvelar –no razonar– lo que acontece. Desde ahí la poesía femenina se ha servido de dicha condición, al menos, de tres maneras. La primera es haciendo una crítica de los estereotipos femeninos e imaginarios que el patriarcado fue elaborando para apresar lo femenino. Bien sea desde el lenguaje convencional, directo pero poetizado que muchas poetas cultivan, bien desde un lenguaje encarnado, las poetas del siglo XX han revisado los mitos e imaginarios masculinos sobre la feminidad. En el segundo caso, el del lenguaje encarnado, la crítica se convierte en afirmación cuando desde la encarnación de la lengua –vinculada a la lengua materna – las creadoras dan a los mitos e imágenes de mujer una voz propia, tal y como hace la propia María Zambrano en la La tumba de Antígona.

Por último, la poesía femenina se convierte en vehículo de la materia que es el cuerpo, encarnación simbólica que trae consigo la experiencia femenina. Nombrar libremente la relación con la madre y la autoría de los cuerpos; la maternidad y otras experiencias exclusivas del cuerpo femenino –ahora elaboradas por las propias mujeres de manera original y dispar–; nombrar la relación con las otras mujeres y, en definitiva, un precioso entramado de búsquedas y sentidos del ser que amplían las lindes de lo real.

Si moverse quiere decir ir hacia donde se desea, hay libertad de movimiento en la escritura femenina y hay poemas que traen con gracia una experiencia de libertad que crece y se abre al más de la trascendencia. Pienso que a una poeta, la libertad de movimiento se la da la certeza gozosa y libre de su experiencia sexuada. Libre, quiere decir aquí

significada por cada creadora con audacia y originalidad. Al servicio de la originalidad, está la política de lo simbólico que permite vestir la realidad y a las mujeres con palabras de belleza y libertad.

2. SE HORADA CON PLACER DESDE LA LENGUA MATERNA.

Si las palabras no se limpian, no se lustran con paños de sal y agua, estaremos condenadas a la repetición que, como un velo delicado y finísimo, no nos deja vernos. La poesía femenina nos redime y rescata, nos abre la posibilidad de escuchar una experiencia femenina que se escapa y elude los discursos corrientes. La avala una genealogía cada vez menos inconsciente y presente en cada mujer que toma la palabra, esa apuesta simbólica que puede abrir al Ser. En los discursos, entre ellos el de la historiografía literaria, las mujeres han pasado de no estar a estar en los márgenes. ¿Hasta cuándo, me pregunto, seguiremos en las lindes?

Y nacida en el margen,
jamás fui tan dichosa.
He alcanzado en mi pecho
el centro iridiscente,
estrella que se abraza
a sus hermanas
en un cielo infinito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castro, Juana, *Vulva dorada y lotos*, Madrid, Sabina, 2009.
- Cigarini, Lia, *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*, Barcelona, Icaria, 1996.
- Janés, Clara, *Guardar la casa y cerrar la boca*, Madrid, Siruela, 2015.
- Librería de mujeres de Milán, “El final del patriarcado (ha ocurrido y no por casualidad)”, *Sottosopra rosso*, trad. de María- Milagros Rivera Garretas, Barcelona, Proleg, 1998.
- Luna, Lola, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Madrid, Anthropos, 1996.
- Muriel García, Nieves, *La Luz de las palabras. Estudio sobre poesía contemporánea española escrita por mujeres desde el pensamiento de la diferencia sexual*, Madrid, Uned, 2013.
- Muraro, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, Madrid, horas y HORAS, 1991.
- Rivera Garretas, María-Milagros, *La diferencia sexual en la historia*, PUV, Valencia, 2011.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 1996.
- La tumba de Antígona, Ed. a cargo de Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2012.

